

Anais do I Colóquio Latino-Americano de
ANTROPOLOGIA DA DANÇA

27 a 31 de maio de 2019

Florianópolis - SC



Giselle Guilhon Antunes Camargo
Líliam Cristina Barros Cohen
Luciane Moreau Coccaro
Márcio Pizarro Noronha
Maria Acselrad
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

(Organização)

ANAIS

**I COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE
ANTROPOLOGIA DA DANÇA**

Existir! Resistir!
Arte e Ciência em Movimento



UFSC-UFPA
(Colaboração entre IFES)
Editora do PPGArtes/UFPA

2024



Giselle Guilhon Antunes Camargo
Líliam Cristina Barros Cohen
Luciane Moreau Coccaro
Márcio Pizarro Noronha
Maria Acselrad
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

(Organização)

ANAIS

**I COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE
ANTROPOLOGIA DA DANÇA**

Florianópolis, 27-31 de maio de 2019

Existir! Resistir!
Arte e Ciência em Movimento

Colaboração entre IFES – UFSC-UFPA (2017-2019)

Editora do PPGArtes/UFPA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora-Geral)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Giselle Guilhon Antunes Camargo

(Vice-coordenadora)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito

Ana Cláudia do Amaral Leão (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Profª. Drª. Ana Cláudia do Amaral Leão

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucaí

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

(ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva

(FBA, Universidade do Porto)

Profª. Drª. Laura Malosetti Costa

(IA, Universidad Nacional San Martin)

Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio

(ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO

Revisores Técnicos

Ana Carolina Navarro | Isabela Barbosa | Júlio César Polidoro
Luciana Quintal | Luciana Schmidt | Maria Alice Motta
Sandra Vieira | Thaísa Martins | Thaynã Vieira | Valeria Paula Pina

Revisão Final

Giselle Guilhon | Luciane Coccaro

Arte Gráfica (Capa e Logos): Márcio Lins

Imagem da Capa: Ivana D'Rosevita em 'Mask' – Coletivo Muanes Dançateatro

Diagramação e Editoração Eletrônica: Tainá Façanha

Ficha Catalográfica

Larissa Lima da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

C719c Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança (1: 2019: Florianópolis, SC)
Anais [recurso eletrônico] / I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança;
Giselle Guilhon Antunes Camargo [et al.] (organizadores) – Belém: Programa de Pós-
Graduação em Artes/UFPA, 2024. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

Textos em português e espanhol

Inclui bibliografias

Modo de acesso: Internet <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-49-4

1. Dança. 2. Antropologia da Dança. 3. Etnografia. 4. Etnocoreologia. I. Camargo, Giselle Guilhon Antunes, org. II. Cohen, Líliam Barros, org. III. Coccaro, Luciane Moreau, org. IV. Noronha, Márcio Pizarro, org. V. Acsehrad. Maria, org. VI. Amaral, Paulo Murilo Guerreiro do, org. VII. Título.

CDD 23. ed. – 792.62

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

© 2023 Editora do PPGARTES UFPA
Av. Magalhaes Barata, 611 – Belém, PA



I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança
BRASIL PLURAL/CIRANDA/SeCArte/UFSC
Florianópolis, 27 a 31 de maio de 2019

COMISSÃO ORGANIZADORA

Coordenação Geral:

Giselle Guilhon Antunes Camargo
(PPGArtes/UFPA, em Colaboração Técnica com a UFSC)
Cinthia Creatini da Rocha
(pós-doutoranda no PPGAS/UFSC)
Scott Head
(PPGAS/UFSC)

Comitê Local:

Cinthia Creatini (pós-doutoranda PPGAS/UFSC)
Clarissa Melo (pós-doutoranda PPGAS / Afoxé Amigos do Katendê)
Giselle Guilhon (PPGArtes/UFPA, em Colaboração Técnica com a UFSC)
Guilherme Borges Laus (graduando em Antropologia UFSC)
Jéssica Ferreira da Silva (graduanda em Museologia UFSC)
Márcio Pizarro Noronha (UFG/UFRGS)
Rochelle Santos (IEG/UFSC)

Comitê Interinstitucional:

Carolina Laranjeira (UFPB)
Ceila Portilho Maciel (UFG)
Cinthia Creatini da Rocha (UFSC)
Cláudia Petrina (Mostra de Dança do Rio de Janeiro)
Denise Mancebo Zenícola (UFF)
Daniela Amoroso (UFBA)
Felipe Berocan Veiga (UFF)
Giselle Guilhon Antunes Camargo (UFSC)
Líliam Barros Cohen (UFPA)
Luiz Canoa (USFMS)
Luciane Moreau Cocco (UFRJ)
Márcio Pizarro Noronha (UFG/UFRGS)
Maria Acselrad (UFPE)
Marta Simões Peres (UFRJ)
Natacha Muriel López Gallucci (UFCA)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Patrícia Aschieri (UBA-UNTREF)
Suzana Martins (UFBA)

Coordenação e Mediação das Mesas Temáticas:

Cinthia Creatini da Rocha (UFSC)
Denise Mancebo Zenicola (UFF)
Daniela Amoroso (UFBA)
Felipe Berocan Veiga (UFF)
Giselle Guilhon Antunes Camargo (UFSC)
Luiz Canoa (UFSM)
Luciane Moreau Cocco (UFRJ)
Márcio Pizarro Noronha (UFRGS)
Marco Aurélio Cruz Souza (FURB)
Maria Acselrad (UFPE)
Maria Teresa Taquechel y Saiz (PPGFAV/ PPGAC-UNIRIO)
Natacha Muriel López Gallucci (UFCA)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA)
Suzana Martins (UFBA)

Coordenação e Mediação dos Painéis:

Ceila Portilho Maciel (PPGIPC/UFMG)
Cibele Sastre (UFRGS)
Luciana Paludo (UFRGS)
Márcio Pizarro Noronha (UFRGS)
Patricia Aschieri (UBA-UNTREF)
Vânia Zikán Cardoso (PPGAS/UFSC)
Vera Torres (UFSC)

Coordenação do Lançamento de Livros:

Giselle Guilhon Antunes Camargo
(PPGArtes/UFPA, em Colaboração Técnica com a UFSC)

Coordenação das Oficinas:

Giselle Guilhon Antunes Camargo
(PPGArtes/UFPA, em Colaboração Técnica com a UFSC)
Cinthia Creatini da Rocha
(pós-doutoranda PPGAS/UFSC)

Ministrantes das Oficinas:

Ana Alonso (UDESC) | Ana Cláudia Costa (UFPA)
Antônio Oxossy (Músico Independente) | Suzana Martins (UFBA)
Carmen Hoffmann (UFPEL) | Eleonora Gabriel (UFRJ/Cia. Folc.do RJ)
Giselle Guilhon (UFPA/UFSC)
Luciana Paludo (UFRGS) | Luiz Canoa (UFSM)
Maria Acselrad (UFPE) | Natacha Muriel López Gallucci (UFCA)
Patricia Aschieri (UBA) | Paulina Maria Caon (GEAC/UFU)
Rafael Ribeiro Cabral (UFPA) | Waldete Brito (UFPA)

Abertura do Colóquio:

Coletivo Muanes Dançateatro
Trechos dos Espetáculos 'Katecô' e 'MASK'
Direção: Denise Zenícola
Elenco: Ivana D’Rosevita | Débora Campos | Gika Alves
Amaury Lorenzo | Letícia Bento | Karol Schittini

Cortejo de Encerramento:

Afoxé Amigos de Katendê
Baque Mulher
Suzana Martins & Antônio Oxossy

Apoio:

Instituto Brasil Plural (IBP)
Instituto de Estudos de Gênero (IEG)
Departamento Artístico Cultural da UFSC – DAC/UFSC

Realização:

Instituto Brasil Plural (IBP)
Departamento de Antropologia (UFSC)
Secretaria de Cultura e Arte – SeCArte/UFSC
Círculo Antropológico da Dança (CIRANDA)
Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UFPA)

Universidade Federal do Pará (UFPA)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
(Cooperação entre IFEs)



CARLA-BAMBU

Muitas vozes falam nesta escrita. Ao pensar em Carla-Bambu, penso na germinação silenciosa e profunda, nas suas tramas radicais e estruturadas, num crescimento ao infinito, potencializando a provocação alegre.

Mas também penso na linha reta convocada à flexão, causa de curvatura.

- Ai, como poderia não ver este movimento?

Inclina-se, na inquietude particularmente sua, provocada pelo casamento com as brisas e os ventos –

O que parecia débil era apenas o segredo de transportar as coisas para o reino do mais simples e humilde. A beleza mais densa que está contida na flor de toda modéstia – a alquimia dos humildes e dos sagrados.

Te penso sempre como uma força nascida da qualidade da flexibilidade.

Agora, mais ao longe, mas presente, te penso como contemplação – volátil, extasiante e viva.

A graça reencontrada e repactuada entre nós.

Deixaste de lado objetos e magias, e nos apontas, com tua nova distância, que outras comunicações incidem entre nós, revelando que este pacto é todo ele feito da natureza divina do mundo.

Tua Arte rediviva é também este jeito de nos conduzir a estados graciosos (mesmo que saudosos).

Fui deixando de lado o que pensava, o que vinha como imagem e diante da imagem. Fui me afastando disso, e teu sussurro, do outro lado da porta, é um convite que renova nossos contatos, contratos, desejos, vontades...

Fazer para Ser, Manifesto, em sensiliências.

Nossos rastros de homenagens.

Márcio Pizarro Noronha



Carla Vendramin
(agosto/1972 – janeiro/2024)



I Colóquio Latino-Americano de
ANTROPOLOGIA DA
DANÇA
27 a 31 de maio de 2019
Florianópolis - SC

*Primeiro não havia nada
Nem gente, nem paraíso
O céu era então confuso
E não havia nada
Mas o espírito de tudo
Quando ainda não havia
Tomou forma de uma jia
Espírito de tudo*

*E dando o primeiro pulo
Tornou-se o verso e reverso
De tudo que é universo
Dando o primeiro pulo
Assim que passou a haver
Tudo quanto não havia
Tempo pedra peixe dia
Assim passou a haver*

*Dizem que existe uma tribo
De gente que sabe o modo
De ver esse fato todo
Diz que existe essa tribo
De gente que toma um vinho
Num determinado dia
E vê a cara da jia
Gente que toma um vinho*

*Dizem que existe essa gente
Dispersa entre os automóveis
Que torna os tempos imóveis
Diz que existe essa gente
Dizem que tudo é sagrado
Devem se adorar as jias
E as coisas que não são jias
Diz que tudo é sagrado*

*E não havia nada
Espírito de tudo
Dando o primeiro pulo
Assim passou a haver
Diz que existe essa tribo
Gente que toma um vinho
Diz que existe essa gente
Diz que tudo é sagrado*

CAETANO VELOSO
[Letra da canção 'Gênesis']



Sumário

O Espírito de Tudo: gênese de um evento	17
<i>Cinthia Creatini da Rocha Giselle Guilhon Maria Acsehrad</i>	
<i>Márcio Pizarro Noronha Paulo Murilo Guerreiro do Amaral</i>	

Seção 1 Antropologias em Dança: métodos e abordagens

A dança na Antropologia antes da Antropologia da Dança	32
<i>Giselle Guilhon Antunes Camargo</i>	
Antropologias em Dança: dança em diálogo com abordagens de pesquisas antropológicas no campo acadêmico	49
<i>Luciane Moreau Cocco</i>	
Estudiar Sensibilidades en Movimiento: nuevas tendencias en investigación	60
<i>Patricia Aschieri</i>	

Seção 2 Etnografias, Autoetnografias, Metodologias

Das Guerras Dançadas às Danças de Guerra: os outros nomes da luta	74
<i>Maria Acsehrad</i>	
No <i>Miudinho</i> se Corre a Roda: trajetos a partir das noções de <i>passo</i> , etno[skênos]logia e criação em dança	86
<i>Daniela Maria Amoroso</i>	
Filosofia do Corpo na América Latina: estudos comparativos de processos de criação em <i>Tango</i> (Argentina) e <i>Reisado</i> (Brasil)	103
<i>Natasha Muriel López Gallucci</i>	
Autoetnografias em Desnudamentos	124
<i>Monica Fagundes Dantas</i>	
Etnografias da Economia das Artes: reflexões para políticas e estudo do ponto de vista dos agentes artísticos	133
<i>Marcio Pizarro Noronha</i>	



Seção 3

Dança, Memória, Dramaturgias

- Sentir, Pensar e se Emocionar no Aprendizado Corporificado de Bailarinos Profissionais: um caso brasileiro em aulas e ensaios de *ballet* 144
Dóris Dornelles de Almeida
- Danças e Dramaturgias: *performance* do corpo em *dançateatro* 159
Denise Mancebo Zenícola
- O “Dancing ao Contrário”: redefinindo sociabilidades e papeis no mundo da Dança de Salão carioca 172
Felipe Berocan Veiga

Seção 4

Antropologia da Dança e Etnomusicologia: trânsitos teóricos

- Em Busca de uma “Morada” para a Antropologia da Dança no Brasil: reflexões a partir de uma moção apresentada à ABET no V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia 202
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
- ‘Infregatividade’: agenciamentos entre subjetividades, política e corpos em movimento no contexto da música eletrônica bagaceira 212
Chiara Albino
- Tocar, Dançar, Abalar: o corpo como instrumento dotado de alma 221
Maria Acsehrad
- El *Fandango* en México como Portal Hacia una Reflexión Sonora sobre la Percusión de Pies en el Continente Americano 232
Alba Olinka Huerta Martínez | Giselle Guilhon (orientadora)
- Del *Fandango* Urbano a la *Tamanca* Brasileña: un camino paraense para llegar a la sonoridad 241
Alba Olinka Huerta Martínez | Giselle Guilhon (orientadora)
- Trajetos Dialógicos entre o Pará e o Rio Negro: o corpo sonoro no fazer musical 254
Líliam Cristina Barros Cohen



Seção 5

Corporeidades Ameríndias: dança, performance e ritual

<i>Kaĩ Abimo Ite</i> – Tudo está em Nosso Corpo: um olhar corporificado dos bailes tradicionais Murui-Muina Daniela Botero Marulanda Daniela Maria Amoroso (orientadora)	263
A Dança Matipú como Experiência de Pesquisa Corporificada para uma Antropologia da Dança Karin Maria Vêras	277
<i>Nekretx</i> – em busca de mundos possíveis Rafael Ribeiro Cabral Giselle Guilhon (orientadora)	290
Estudo Sobre <i>Performance</i> Xamânica Luiz Naim Haddad (Luiz Canoa)	304
A Vida Performática na Comunidade Nação Tutumbaiê Luiz Naim Haddad (Luiz Canoa)	317

Seção 6

Danças Negro-Africanas e Afro-Brasileiras: tradição e contemporaneidade

Danças Negras, Corpo e Decolonialidade: novas perspectivas ao trato dos conhecimentos na universidade Amélia Vitória de Souza Conrado	338
Corporalidade das Danças Sagradas de Matrizes Negro-Africanas: ancestralidade, conhecimentos e recriação Suzana Martins	350
Encruzilhadas Poéticas: <i>performances</i> negras na Amazônia Carmem Pricila Virgolino Teixeira Giselle Guilhon (orientadora)	359



Seção 7

Danças Folclóricas e Tradicionais em perspectiva antropológica

Danças Folclóricas e Tradicionais em Perspectiva Antropológica <i>Carmen Anita Hoffmann</i>	376
Roda de Saberes da Cultura Popular e da Universidade: Companhia Folclórica do Rio/UFRJ <i>Eleonora Gabriel Frank Wilson Roberto</i>	386
O Saber Popular e a Universidade: agenciamentos possíveis e necessários <i>Marco Aurelio da Cruz Souza</i>	396
El Bailable de Folclor vs el Bailador/Zapateador de Tradición: una conversación contemporánea sobre sonoridade <i>Alba Olinka Huerta Martínez Giselle Guilhon (orientadora)</i>	405
<i>Eu Vim da Ilha: o Samba de Vêio</i> como possibilidade de criação em Dança Contemporânea <i>Jailson de Lima Silva</i>	413

Seção 8

Dança, Simbolismo e Ritual

Dança Sagrada: simbologia e ritual <i>Maria Cristina de Freitas Bonetti</i>	428
O simbolismo ritual das <i>Sefirót</i> traduzido em Orações Corporais <i>Ana Cláudia Pinto da Costa Giselle Guilhon (orientadora)</i> <i>Maria Roseli Sousa Santos (coorientadora)</i>	444
Na pupa de uma transformação – a dança simbólica da escritora borboleta <i>Ana Moraes Giselle Guilhon (orientadora) Miguel Santa Brígida (coorientador)</i>	459
Corpos alterados: gesto, <i>performance</i> e paixão entre torcedores do Paysandu <i>Lucienne Ellem Martins Coutinho Giselle Guilhon (orientadora)</i>	473



Seção 9

Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento

- Poéticas Marginais de uma Bailarina *Outsider*: uma experiência de pesquisa encarnada **484**
Thaís Karina Souza do Nascimento | Giselle Guilhon (orientadora)
- Antropoética do Corpo em Movimento Indisciplinar: uma performatividade investigativa contracolonial **494**
Ceila Portilho Maciel
- Caminhar-Parar-Ler-Ouvir-Escrever-Caminhar: experiência corporal e aprendizagem em caminhadas **510**
Paulina Maria Caon
- Colonizaciones y Decolonizaciones de la Danza en México a partir de su Investigación **521**
Adriana Guzmán

Seção 10

Corpo, Dança, Cinema e Literatura

- Dinâmicas de Fluxo no Filme *Enquanto Caem as Folhas...* **548**
Marina Martins
- Em Busca de um Corpo Perdido: a emergência de novas formas de identificação do *Eu* no corpo deficiente **567**
Alexandre Mauricio Fonseca de Azevedo | Maria Lizete Sampaio Sobral / Giselle Guilhon (orientadora)

Seção 11

Todo Corpo Dança: reflexões sobre corpos diversos

- Os Olhos do Tempo: sobre uma dança entre as macas do hospital **581**
Elizabeth Tavares Maia
- A Contribuição da Dança na Reabilitação: da percepção à expressão **598**
Márcia de Abreu Fernandes
- A Polifonia da Trupe DiVersos **618**
Marta Simões Peres (Marta Bonimond)



Seção 12

Dançaterapia, Educação Somática, Performance e Teoria Cognitivo-Comportamental

Dançaterapia: considerações sobre o Sistema Laban/Bartenieff <i>Flavia Pilla do Valle</i>	630
Laban Somático e a Multiplicação de Sentidos na Arte do Movimento <i>Cibele Sastre</i>	645
Somática das Relações: corpos cotidianos no encontro eu-outro-espço <i>Carla Vendramin</i>	655
Performance, Comportamento e Habilidades: as artes do corpo e a mostra de desempenho das habilidades sociais <i>Marcio Pizarro Noronha</i>	673

Seção 13:

Graduações de Dança: relatos sobre a dança na Academia

Os Que Fazem e os que Pensam a Dança: estudo da tensão entre teoria e prática nas graduações em Dança no Brasil <i>Luciane Moreau Cocco</i>	683
Graduação em Dança da ULBRA (2003-2019) <i>Flavia Pilla do Valle Maria Lucia Brunelli</i>	695
Dança e Corpo: formação na Escola e Faculdade Angel Vianna <i>Márcia Feijó de Araújo</i>	713
Entre Tantos Corpos: transformações da dança no curso de Licenciatura em Teatro da UDESC <i>Sandra Meyer Nunes</i>	722
Universidade como Campo de Batalha: pessoas-corpos-estados-pensamentos para além da elitização <i>Carolina Dias Laranjeira</i>	735
Dança e Mundo do Trabalho, ao Pensar Sobre o Que Se Tem <i>Luciana Gomes Ribeiro</i>	747



Seção 14: Outras Interfaces Epistemológicas entre Dança, Antropologia e...

Ocupación: entrelaçamentos em Dança e Técnica Alexander como recursos de descolonização do fazer cênico 759
Heloisa Gravina

Interfaces antropológicas em Dança e Economia 770
Marcio Pizarro Noronha

* * *

Assim Passou a Haver: memórias do Colóquio 782
Cibele S. Sastre | Suzana C. Martins | Ceila Portilho Maciel | Elizabeth Tavares Maia
Luciane Moreau Coccoaro | Denise Mancebo Zenicola | Márcia de Abreu Fernandes
Marta Bonimond (Marta Peres) | Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Memória Fotográfica do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança 789
Florianópolis, 27-31 de maio de 2019

Mini-biografias dos autores 826



O Espírito de Tudo: gênese de um evento

*Maria Acselrad
Márcio Pizarro Noronha
Cinthia Creatini da Rocha
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral*

1. E não havia nada / Mas o espírito de tudo [Paulo Murilo Guerreiro do Amaral]

Foi na Assembleia Geral do **V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia** (V Enabet), realizada em Belém, Pará, em 2011, que conheci a dançarina e antropóloga das Artes – que vem atuando na Antropologia da Dança e, por que não dizer, também, na Etnomusicologia – Giselle Guilhon. Deste ponto dou início à minha narrativa, e talvez nele mesmo eu a finalize. Isto porque, ao falar da aproximação de Giselle com a Etnomusicologia, acabo por falar, na contramão, da aproximação que nós, etnomusicólogos, com menos ou mais consciência, estabelecemos com a Antropologia da Dança e com a própria dança enquanto expressão e linguagem.

Para não ser pedante e falar de um campo de saber que não domino, volto no tempo pouco mais de uma década e deixo toda a responsabilidade para a Giselle, aquela “estranha” desconhecida que pediu para se manifestar diante de uma plateia de cientistas musicais. Assim, confiando menos em minha memória do que na de minha colega, pedi-lhe que revivêssemos o momento daquela sessão plenária. Deste modo quero agradecer a ti, Giselle, muitíssimo, pelas mensagens de áudio que me enviaste, além das indicações bibliográficas e da tua bela quadrilogia de livros intitulada ‘Antropologia da Dança’. Era disto que eu precisava para elaborar este texto que se propõe, em breves palavras, a narrar um episódio. Para além, se for o caso, eu apreciaria bastante se este relato, de caráter memorialístico, servisse como registro inacabado de um marco particularmente relevante para a Etnomusicologia, assim como para a Antropologia da Dança.

Giselle Guilhon apresentou à Assembleia da **Associação Brasileira de Etnomusicologia** (ABET) uma moção em favor de esta entidade encampar a área de



conhecimento da Antropologia da Dança. Sua aprovação proporcionaria que pesquisadores (não apenas antropólogos da dança, eu imagino) e protagonistas da dança se filiassem à ABET. Uma vez acolhida por esta comunidade científica, a Antropologia da Dança passaria a ter representatividade nacional, ou mesmo internacional. Vale considerar o vínculo da Associação com o *International Council for Traditional Music* (ICTM) [alterado para *International Council for Traditions of Music and Dance* (ICTMD)] assim como a abrangência internacional de seus eventos. A criação da ABET foi oficializada em 2001, no Rio de Janeiro, no âmbito da 36ª Conferência do ICTM. [E foi justamente no modelo do ICTM, no que concerne à sua relação com a Antropologia da Dança (ou Etnocoreologia) – refiro-me ao **Ethnecoreological Study Group**, incorporado aos eventos do ICTM – que Giselle se inspirou ao propor a moção.]

Em relação àquele ICTM, de 2001, não posso deixar de perceber e ressaltar curiosa sincronicidade: de que Giselle Guilhon, à época com 31 anos, e nossa querida colega Maria Acselrad, então com 25, estavam participando, como ouvintes, de um histórico evento, realizado entre os dias 4 e 11 de julho na Escola de Música da UFRJ/Campus Urca (Rio de Janeiro), ocasião em que se criou, como mencionei, a ABET, e da qual os três (elas e eu) somos associados. Eu ainda não as conhecia. [Tampouco Giselle e Maria se conheceram durante o 36ª ICTM. Elas só viriam a se encontrar no GT ‘Antropologia da Música e da Dança’ da 23ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em 2002, em Gramado, Rio Grande do Sul.] Grandes nomes da Antropologia da Dança e da Etnomusicologia mundiais estavam presentes: Adrienne L. Kaeppler (EUA), Anca Giurchesco (Romênia/Dinamarca), Andree Grau (Inglaterra), Anthony Seeger (EUA), Hugo Zemp (França), Jean-Michel Beaudet (França), Ursula Hemetek (Áustria), entre outros. Quem poderia supor, naquela ocasião, que Beaudet, Kaeppler e Zemp seriam competentemente traduzidos por Giselle e Maria [além do etnomusicólogo Leonardo Pires Rossi] na épica coletânea *Antropologia da Dança I?* (Ver ACSELRAD & GUILHON, 2019)

Dez anos mais tarde, na ABET de 2011, a moção proposta por Giselle decorreu de três circunstâncias: 1ª) a comunidade de pesquisadores de Antropologia da Dança é insuficiente para justificar a criação de uma sociedade independente; 2ª) existe a necessidade de superar a posição histórica subalterna ocupada pela dança (forma cultural expressiva) e pela Dança (área

de conhecimento); e 3ª) a Antropologia da Música/Etnomusicologia e a Antropologia da Dança/Etnocoreologia constituem linguagens/áreas entrelaçadas.

A primeira circunstância parece-me clara e autoexplicativa. Em texto intitulado ‘Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear’ (2019), Giselle Guilhon e Maria Acselrad constroem uma genealogia pouco extensa, mas extremamente representativa, de pesquisadores brasileiros vinculados à Antropologia da Dança. Pouco extensa porque, exatamente, a comunidade não reúne muitos nomes. Em outra perspectiva (hipotética e, provavelmente, alheia à intenção de Giselle de encontrar, no Brasil, “morada” para a Antropologia da Dança), o aspecto genealógico simplesmente desapareceria ao se levar em conta a Dança como área mais abrangente. Neste último sentido, posso comentar que a aparição curricular da Dança ainda acontece, com maior frequência, nas interfaces que estabelece com outros campos de conhecimento. Conforme Gonçalves e Osório (2012: 14) encontra-se “pouco sistematizada ou dispersa na literatura antropológica, figurando associada a diferentes tópicos, tais como ritual, folclore, magia e religião.” Não pelos mesmos motivos, mas em quaisquer dos contextos mencionados, a criação de uma sociedade independente para a Antropologia da Dança seria pouquíssimo viável.

Quanto à segunda circunstância, compreendo a ideia da superação da subalternidade da dança como fundamento da própria Antropologia da Dança. Aventuro-me a fazer esta consideração ao pensar na Antropologia da Música, analogamente, como ciência que busca entender a música não como produto e essência, mas como processo (passível de metamorfoses e de toda sorte de interpretações) dentro de seus respectivos contextos culturais. Subalternidade historicamente amargada, também, pela Música, desde a tripartição da Musicologia em Sistemática, Histórica e Comparada, no fim do século XIX, até o surgimento da Etnomusicologia, lá por meados do século seguinte, e de sua constituição como subcampo “transgressor” (desafiando a condição essencial e universal de seu próprio objeto) voltado a estudos sobre saberes e práticas musicais estabelecidos à margem dos *mainstreams* socioculturais.

De tão “transgressora”, a Etnomusicologia (ou Antropologia da Música) acabou se tornando, no Brasil, em virtude de seus fundamentos antropológicos, mas não apenas por esta razão, uma ciência gradativamente potente, em especial desde a década de 1990, quando

despontou como disciplina em Programas de Pós-graduação. Sem dúvidas vem respondendo, resistente e consistentemente, à sua condição de subalternidade.

A Etnomusicologia travou feroz batalha com suas origens situadas no âmago de uma ciência musical pretensamente “dura” – a Musicologia. Com a Antropologia da Dança não deve ter sido tão diferente. Nesta esteira comenta Maria Acselrad, em entrevista concedida a Giselle Guilhon, que, em sua primeira atividade profissional com esta linguagem (uma composição coreográfica baseada nas estruturas das Danças Dramáticas do Brasil, de Mário de Andrade), o propósito de questionar “padrões hegemônicos de dança” já se fazia presente (ACSELRAD *apud* CAMARGO & ACSELRAD, 2019: 139). Enquanto saber-fazer supostamente subalterno, a dança (e aqui não me refiro a todas), assim como a música, deve travar seus combates ao transgredir/resistir os/aos *stablishments*.

A proa hegemônica da dança, porém, se consubstancia em formas “intocáveis” e “irrepreensíveis” tais como o *ballet*, cristalizado na arte e no enciclopedismo ocidentais. Quero supor, mesmo podendo estar errado (e é bem possível que eu esteja), que essa forma, sozinha, ocuparia o panteão da Dança, ao menos do ponto de vista do senso comum, que é o meu. Já a Música coleciona uma profusão de exemplos. São muitos “deuses” ocupando o panteão sonoro. Talvez porque seja mais fácil, para mim, falar de música do que de dança. Entre muitas situações que enxergo no universo da Música, posso citar a proa hegemônica do Romantismo, fortemente arraigada nas preferências de escuta das elites brasileiras, e cujas heranças teriam influenciado o relativo fracasso da Semana de 1922 quando da tentativa de apresentar ao país uma arte “nova”, “moderna”, “autêntica” e “nacional”. A música romântica equivaleria, analogamente, ao *ballet*.

No diálogo entre as duas linguagens, e deste norte não pretendo me esquivar, devem existir relações nada sutis de hegemonia e submissão. Na seara musical, a ópera talvez não figure como exemplo tão cabível, uma vez que representa, para a Música, o que o *ballet* representaria para a Dança.

As duas circunstâncias levam-me a comentar sobre uma interpelação sofrida por Giselle na Assembleia. O questionamento girou em torno da não necessidade de se criar espaços, na ABET, para a dança, uma vez que, do ponto de vista de quem o formulou, esta linguagem já se encontraria plenamente integrada à abordagem etnomusicológica. Em resposta, Giselle comentou sobre a condição subalterna da dança/Dança que precisa ser superada. Ainda

segundo a pesquisadora, existem teorias próprias da Antropologia da Dança que não são provenientes da Etnomusicologia. Quer dizer, a Antropologia da Dança não pode, simplesmente, ser fagocitada pela Etnomusicologia, ainda que os empréstimos mútuos entre esses campos do saber sejam, de acordo com Giselle, muito mais da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança do que o inverso. (CAMARGO, 2019)

Uma lista, tendenciosa ao afeto, de etnomusicólogos brasileiros que investigam também a dança, do ponto de vista antropológico, inclui, entre vários, os colegas Deise Montardo e Carlos Sandroni, respectivamente vinculados às Universidades Federais do Amazonas e de Pernambuco. A esta lista agrego personalidades da Antropologia interessadas pela dança, tais como: Daniela Botero Marulanda, da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Felipe Berocan Veiga, da Universidade Federal Fluminense (UFF); Giselle Guilhon Antunes Camargo, da Universidade Federal do Pará (UFPA); Karin Maria Vêras, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); Luciane Moreau Cocco, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Patrícia Silva Osório, da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), Renata de Sá Gonçalves, da Universidade Federal Fluminense (UFF); Maria Acselrad, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), cuja trajetória de pesquisa, marcada pela presença referencial de Jean-Michel Beaudet e Carlos Sandroni, encontra-se conectada à Etnomusicologia de modo patente; e a própria Giselle Guilhon, da Universidade Federal do Pará (UFPA), cuja iniciação na Etnomusicologia está ligada à pessoa de Rafael José de Menezes Bastos, eminente pesquisador de música ameríndia nas terras baixas da América do Sul.

A terceira circunstância abrange, exatamente, possíveis entrelaces entre a Etnomusicologia e a Antropologia da Dança. Quero tocar, aqui, de modo um tanto ensaístico, em questões que penso corroborarem o intento de compreender a importância da Antropologia da Dança para a Etnomusicologia. Na perspectiva inversa, há quem saiba discorrer, bem melhor do que eu, sobre a importância da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança. Considero três momentos vinculados a esta circunstância: 1º) a presença da dança, do corpo e do movimento na abordagem etnomusicológica; 2º) a Antropologia da Dança está para a Antropologia da Música, assim como a dança na Antropologia está para a música na Antropologia Musical; e 3º) a *Performance* como perspectiva etnomusicológica e ponto de interseção entre as Antropologias da Dança e da Música. Na presente coletânea, o artigo por mim assinado explora, um pouco mais, tais circunstâncias, tendo em perspectiva compreender,

guardadas as devidas idiossincrasias, (des)caminhos de aproximação, e além, entre as ciências do som e do corpo em movimento aqui referidas. [O artigo completo, ‘Em Busca de uma “Morada” para a Antropologia da Dança no Brasil: reflexões a partir de uma moção apresentada à ABET no V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia’ integra a Seção 4 dos Anais, intitulada ‘**Antropologia da Dança e Etnomusicologia: trânsitos teóricos**’.]

2. *Quando ainda não havia / Tomou forma de uma jia / Espírito de tudo*

[Maria Acselrad]

Levaria, ainda, seis anos para que a **Associação Brasileira de Etnomusicologia** (ABET) acatasse, na prática, a moção proposta por Giselle na ENABET de 2011. Pelo que soube, no encerramento da ENABET de 2015, realizada no auditório da Reitoria da UFSC, Carlos Sandroni sugeriu (informalmente) que Giselle conversasse com Vincenzo Cambria, que passaria a presidir a ABET pelos dois anos seguintes, sobre a possibilidade de resgatar a proposta de 2011, dando maior visibilidade à Antropologia da Dança na ENABET, que seria realizada em 2017, na UNIRIO. “Conversei muito rapidamente com Vincenzo, em pé, ao Término da Plenária de encerramento do evento”, diz Giselle.

Quase dois anos depois (em fins de 2016), o etnomusicólogo Vincenzo Cambria convida-nos formalmente para organizarmos [Giselle e Maria] um GT e uma Mesa Redonda de Antropologia da Dança para a ENABET de 2017. A Mesa, intitulada ‘Antropologia da Dança: abordagens teóricas e experiências etnográficas’, foi composta por Maria (eu), Giselle, Gleide Cambria, Zéca Ligiéro e Carlos Sandroni (mediador).

Nessa ocasião histórica em que, pela primeira vez, uma das principais Mesas da programação da Enabet dedicava espaço privilegiado para as pesquisas na área da Antropologia da Dança, reconhecendo seu lugar de importância, pudemos visibilizar tanto a genealogia da produção acadêmica mundial, desde os seus considerados primórdios europeus e norte-americanos – com evidência para o fato de essa produção científica ser, sobretudo, feminina (Gertrud Kurath, Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Judith Lynne Hanna, entre outras) – quanto sua expressão teórica, metodológica, etnográfica e pedagógica no campo da Antropologia da Dança e também dos Estudos da Performance, no contexto brasileiro. Ali, eu compartilhava pela primeira vez algumas descobertas das primeiras incursões no campo de minha pesquisa de doutorado sobre a relação *dança* e *guerra* entre os Caboclinhos de



Pernambuco, enquanto Zeca Ligiéro fazia uma retrospectiva da sua produção artística e reflexiva junto aos grupos com os quais desenvolveu pesquisas em contexto brasileiro e latino-americano. Destaco a participação de Gleide Cambria, maestra de dança afro-brasileira que, desde Ilhéus ao Rio de Janeiro, vem formando gerações e gerações de dançarinos e que, para além de sua trajetória que liga os terreiros de angola aos palcos e salas de aula de dança, ainda trouxe para o evento uma apresentação de dança de força memorável. Todas essas falas revelavam uma coerente e consistente produção no campo da Antropologia da Dança.

3. *Num determinado dia / E vê a cara da Jia / Gente que toma um vinho* [Giselle Guilhon Antunes Camargo]

A realização do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** estava prevista em meu Projeto de Colaboração Técnica com a UFSC (2017-2019). A ideia inicial era inserir o Colóquio de AD na programação do **Congresso Mundial de Pesquisa em Dança CID-UNESCO**, evento que eu pretendia realizar em Florianópolis, na UFSC, em abril de 2019, com o aval do Conselho Internacional de Dança – CID-UNESCO. Cheguei a fazer alguns contatos, inclusive por telefone, com o então Presidente da instituição, Alkis Raftis, da Grécia, que se mostrou favorável à realização de um evento mundial na capital catarinense.

Como nada nesta vida é previsível, o plano inicial de fazer o Colóquio atrelado ao CID-UNESCO foi, aos poucos, perdendo força, especialmente depois que comecei a compor duas Comissões Organizadoras (de ‘Bem-Estar’ e de ‘Lançamento de Livros’) do **18th IUAES World Congress** [Congresso Mundial de Antropologia], promovido pela International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES), que seria realizado em Florianópolis, entre 16 e 20 de julho de 2018.

Meu envolvimento com o **18º Congresso Mundial do IUAES** começou em 29 de setembro de 2017, quase dois meses após o início formal de minha Colaboração Técnica com o Instituto Brasil Plural (IBP) e o Departamento de Antropologia da UFSC. O convite – tanto para trabalhar na Organização do evento quanto para propor um Painel Aberto (*Open Panel*) veio da professora Miriam Pillar Grossi, vice-presidente, à época, do IUAES, e Coordenadora Geral do evento. Agendamos uma conversa para que eu pudesse expor e discutir as ideias que eu tinha em mente como alternativas de *Open Panel*. Fazia alguns anos que não conversávamos pessoalmente, e foi um enorme prazer revê-la e reativar nosso canal de comunicação.



Compartilhei com Miriam meu envolvimento com a Psicanálise e a Terapia de Integração Craniossacral, além de informá-la sobre a pesquisa que estava desenvolvendo no IBP e na UFSC: **‘Etnografando Etnografias: mapeamento das pesquisas em Antropologia da Dança realizadas no Brasil entre 1990 e 2020, com ênfase na produção da/na Amazônia e Região Sul’**. Miriam ouviu-me, atentamente, como quem vai processando cada informação, para depois dar uma indicação assertiva: “Acho que debes propor um **Painel Aberto** que esteja atrelado à tua pesquisa aqui na UFSC! Em outro momento tu propões algo em diálogo com a Psicanálise, ou mesmo com as Terapias Integrativas Complementares!”. Em novembro de 2017 inscrevemos [Giselle Guilhon e Patricia Aschieri, da Universidade de Buenos Aires] o Painel Aberto **‘Panorama da Antropologia da Dança: genealogias, contribuições teórico-metodológicas, pesquisas recentes’**; e, em abril de 2018, propusemos [Ana Cláudia Costa (doutoranda, à época, pelo PPGArtes/UFPA), Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Natacha Muriel (UFAL) e Patricia Aschieri (UBA/UNTREF)] o *workshop* ‘Retorno ao Corpo: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança. Experiências compartilhadas de/com/através das danças que pesquisamos – *Kadish* [Ana Cláudia], *Tango* [Natacha], *Butoh* [Patricia], *Sama* [Giselle]’. As duas propostas foram aceitas e inseridas na Programação oficial do **18th IUAES World Congress**. Ainda em abril de 2018, passei a integrar a Comissão de Bem-Estar, ministrando (para as equipes organizadoras do Congresso) aulas de Yoga mescladas com práticas integrativas; e, logo depois, no dia 08 de maio, comecei a atuar na Comissão de Lançamento de Livros, passando gradativamente a coordená-la.

Após quase um ano e meio de preparação e muito trabalho, começou o evento, finalmente! Ainda que tudo estivesse bem encaminhado e organizado, eu não conseguia me desligar completamente dos Lançamentos de Livros naqueles dois primeiros dias de *Open Panel*. Ao mesmo tempo, estava comprometida com a coordenação do OP **‘Panorama da Antropologia da Dança’**, do qual eu não poderia me ausentar. O Painel começou, nos dois dias, com mais de uma hora de atraso. Optamos por não cortar a fala de ninguém, muito menos abreviar as discussões finais. Uma trama afetiva-intelectiva também se formava ali, e não queríamos nos desgrudar. Assim sendo, as sessões da manhã terminaram, na segunda e na terça, após as 13hs, de modo que não consegui estar nos Lançamentos, programados para iniciar às 12hs. Enquanto assistia às apresentações do Painel, recebia solicitações várias, por *e-mail* e *whatsapp*, relacionadas à Feira de Livros. Se fosse alguma demanda urgente, respondia,



discretamente, na mesma hora. Se não fosse, deixava para responder no intervalo ou quando possível. Estar no Painel e não poder estar nos Lançamentos, nesses dois primeiros dias, foi um exercício forçado de desapego. Eu me sentia ligada aos autores (com quem conversava há meses, por e-mail) – queria estar com eles, conhecê-los (ou reconhecê-los) pessoalmente, escutá-los, prestigiá-los. Ao mesmo tempo, queria permanecer no Painel de Antropologia da Dança, com a *tribo de gente que sabe o modo de ver esse fato todo...* O prazer de estar no Painel contrastava com a angustiante privação de não estar nos Lançamentos.

O Painel Aberto **Panorama da Antropologia da Dança: genealogias, contribuições teórico-metodológicas, pesquisas recentes**, coordenado por Giselle Guilhon (eu) e Patricia Aschieri, nos dias 16 e 17 de julho de 2018, na sala 314 do Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), contou com a participação de 18 pesquisadoras/es, provenientes de 4 países e representantes de 9 instituições acadêmicas: Argentina – **Patricia Cristina Aschieri**: docente no curso de Graduação em Artes Combinadas [Dança] da Universidad de Buenos Aires (UBA), no curso de Música [Superior e Técnico] com orientação em Etnomusicologia do Conservatório Superior de Música Manuel de Falla, e na Licenciatura em Psicomotricidade da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF); Brasil – **Giselle Guilhon Antunes Camargo**: atua nos cursos de Graduação em Dança e, eventualmente, Música, no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) e no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da Universidade Federal do Pará (UFPA), em Colaboração Técnica, à época (2017-2019) com o Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); **Carolina Dias Laranjeira**: docente no curso de Graduação em Dança e no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); **Daniela Botero Marulanda**: recém-doutora, à época, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atualmente professora substituta da UFBA; **Dóris Dornelles de Almeida**: docente, à época, no curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV), atualmente professora da UFRGS; **Felipe Berocan Veiga**: docente no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense (UFF); **Karin Maria Vêras**: professora do curso de Graduação em Dança da Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR); **Natacha Muriel López Gallucci**: docente, à época, dos cursos de Graduação em Filosofia e Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA), hoje professora



da Universidade Federal do Alagoas (UFAL); **Ana Claudia Moraes, Ana Cláudia Pinto da Costa, Ana Rosângela Colares Lavand, Arianne Roberta Pimentel Gonçalves e Dayse Maria Pamplona Puget**: recém-doutoras pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Pará (UFPA); **Lorena Nunes de Araújo**: graduanda em Dança, à época, na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA); **Ceila Portilho Maciel**: recém-doutora pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC) da Universidade Federal de Goiás (UFG); **Tarsila Chiara Albino da Silva Santana**: recém-doutora pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Reino Unido – **Jonathan Skinner**: docente nos cursos de Graduação em Antropologia e Pós-graduação em Antropologia da Saúde da University of Roehampton; e Suíça – **Ana Laura Rodriguez Quiñones**: professora Assistente no curso de Teologia e Ciências da Religião da Université de Lausanne.

Note-se que 12 dos 18 participantes do OP de Antropologia da Dança do 18th IUAES World Congress também estavam presentes no **Colóquio de AD**: Ana Cláudia Costa, Ana Cláudia Moraes, Carolina Laranjeira, Ceila Portilho Maciel, Cinthia Creatini da Rocha, Daniela Botero Marulanda, Dóris Dornelles de Almeida [virtualmente, em ambos os eventos] Felipe Berocan Veiga, Giselle Guilhon, Karin Maria Vêras, Natacha López Gallucci, Patricia Aschieri e Tarsila Chiara Santana. Isso porque – e é precisamente aqui que estamos fazendo história – alguns de nós (Ceila, Daniela, Felipe, Giselle, Natacha e Patricia) [tendo Ana Laura Quiñones (Suíça), Jonathan Skinner (Inglaterra) e Betânia Duarte (Brasil) como colaboradores] nos reunimos no *hall* da Reitoria da UFSC, logo após o encerramento de nosso OP, em 17 de julho de 2018, para pensarmos juntos a estrutura do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, a ser realizado em fins de maio de 2019. O óvulo havia sido fecundado.

4. *Dizem que existe uma tribo / De gente que sabe o modo / De ver esse papo todo* [Cinthia Creatini da Rocha]

Completamente inebriada pelo convite da colega-amiga Giselle Guilhon, após a experiência conjunta na Comissão de Bem-Estar do **18th IUAES World Congress**, realizado em 2018 na Universidade Federal de Santa Catarina, aceitei participar da coordenação e organização do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, previsto para



2019. Giselle soube provocar-me com astúcia, a partir de um lugar de encorajamento diante dos novos desafios. Prestes a concluir o pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFSC, e sentindo que, dali em diante, novos ventos soprariam para lançar-me em alto-mar, tomei a convocatória da Gi como uma oportunidade para honrar o universo acadêmico, contribuindo para a minha trajetória teórica e de meus pares. Etnóloga de formação, imersa em pesquisas realizadas em terras de povos ameríndios, a dança não havia sido até então objeto de aprofundamento. Mas, intuitivamente, sentia que colocar-me em movimento, em marcha “pela” e “para” a dança, traria vigor e espaços para desabrochar encontros, produções, redes, talentos, expertises, teorias e magia. Muita magia! Foi assim que, sob minha ótica, se consolidou o **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**. Uma bandeira erguida em reverência à Deusa Mística que tudo move e nos coloca em “movência”. Fiquei responsável pela coordenação da Mesa Redonda ‘**Corporeidades Ameríndias: dança, performance e ritual**’, que reuniu um corpo de autores com trabalhos preciosos partilhados através de imagens, canções, invocações, *performances* e, pasmem, oração e defumação. Sim, a proposta desta Mesa era, desde o princípio, impregnar a estrutura acadêmica de *plasma*. Explico melhor: desejávamos um espaço para compartilhar aquilo que, enquanto pesquisadores, encontramos em nossas etnografias, no campo das artes, das culturas, dos rituais, das corporeidades ameríndias. Algo que nossos interlocutores têm insistentemente nos transmitido: o poder, neste caso, da dança, enquanto tecnologia de magia e cura. Das boas memórias impregnadas no âmago de cada fio desta teia que foi o I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, fica a compreensão sobre a amplitude dos modos de ser, estar, perceber e dançar o mundo vivido, algo inerente à capacidade das artes de promover flexibilidade e potencial inovador, estendidos aqui à conceptualização do tempo e do espaço. E desde esse tempo e espaço fluidos, tenho certeza de que as danças e andanças empreendidas para a realização do evento seguem em manifestação nas espirais da história humana, consolidando assim um legado para que outros Colóquios aconteçam!

5. E dando o primeiro pulo / Tornou-se o verso e o reverso / De tudo que é universo [por Maria Acselrad]

Este **1º Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, realizado em Florianópolis, Santa Catarina, em maio de 2019, aconteceu num momento político

extremamente delicado, quando se abriram as portas para um período de retrocesso e desmonte de políticas públicas duramente conquistadas – “página infeliz da nossa história”, em que testemunhamos um Governo¹ se apropriar do Estado como verdadeira máquina de guerra, utilizada contra qualquer forma de vida que se opusesse à sua política reacionária e entreguista, inspirada por ideologias obscurantistas. O pensamento crítico produzido nas universidades públicas encontrava-se na mira, assim como as forças artísticas e culturais que representavam qualquer tipo de resistência ou forma de enfrentamento, com potencial transformador. Nesse contexto, era impossível pensar a dança ou dançar desvinculado das lutas em que ambas as práticas se encontravam implicadas. Coordenando a Mesa Redonda ‘**Danças de Guerra e de Luta: resistência e enfrentamento na dança**’ – participaram comigo desta Mesa os colegas Carolina Laranjeira (UFPB e) Scott Head (UFSC) –, foi possível discutir tais estratégias de resistência e enfrentamento, postas em prática na *performance*, na criação e nos processos de ensino e aprendizado de tradições populares, assim como nos contextos educacionais que dialogam com esse universo e que articulam historicamente o lugar e a potência de serem ao mesmo tempo campo de desenvolvimento da dança e da luta pela dança. Por isso, talvez, mais do que nunca, foi importante chamar atenção para as diferentes forças que movem a dança, assim como para as diferentes formas que assumem a luta. Acreditávamos que, no ato de trocar e confrontar tais forças, poderíamos encontrar o caminho para a transformação desse cenário.

6. *E não havia nada / Espírito de tudo / Dando o primeiro pulo* [por Marcio Pizarro Noronha]

E do nada se fez um Salto. Ao escrever, sou leitor. E sinto a narrativa compartilhada como o esforço heroizante de fazer acontecer o encontro épico e revelar uma epopeia latino-americana. Digo isto por conta das dimensões espaço-temporais deste livro dos livros. Aqui estão reunidos trabalhos que revelam o que temos sido, o que somos e o que ainda vamos ser.

¹ Alusão ao Golpe de Estado instituído pelo Congresso Nacional em agosto de 2016, que destituiu a presidente Dilma Rousseff de suas atribuições, dando início a um conjunto de reformas trabalhistas e previdenciárias, a exemplo da PEC 95, instituída em 2017, mais conhecida por “PEC da Morte”, uma emenda constitucional por meio da qual foram congelados, por vinte anos, os gastos públicos destinados à Saúde e à Educação. As consequências dessa medida e seus impactos nas futuras gerações são de uma gravidade cuja dimensão ainda não se pode precisamente avaliar.



Salto do sentido: Aion. Redes compartilhadas de significações numa multiplicação de temas, conceitos, metodologias, ferramentas de trabalho. Num ir e num vir, de trás para a frente, de frente para trás, como uma dança, marcada por repetições e diferenciações, singularizações. Assim, pude escutar de tudo e mais um pouco no tempo da gestação deste projeto, no tempo da gestão do propósito, forjando a realização do encontro, e no tempo da meditação que, tal como nesta escrita, repete e se diferencia do acontecido-vivido.

Paisagem do tempo – passagem quantificada em dias e meses de trabalho –, pois fabulamos no Chronos, desde o projeto do encontro ao projeto da narração que forma este livro. Tudo e mais um pouco de Kairós a cada um dos marcadores temporais, nas escolhas que fomos fazendo, nas urgências que nos fizeram trabalhar conjuntamente. Saber esperar e saber agir dentro da cavidade das oportunidades. Foi oportuno e fortuito promover esta reunião. E o é agora novamente, enquanto terminamos a jornada.

Quem nos ler certamente fará a viagem do e no tempo-espço que todos nós, atuantes-brincantes deste projeto, também fizemos. E talvez possa sentir rastros das nossas experiências. Então tivemos tudo: continuidade, repetição e diferença, oportunidade e intensidade em nossas eleições. Estivemos atentos e reunidos, mesmo quando parecíamos distantes.

Na continuidade, contamos a nossa história *in progress*, mostrando a trama do fio dos anos e a passagem do tempo no relógio. A urgência de realizar que também nos pressionou e que nos trouxe até aqui.

Na intensidade, experimentamos a sensação e os múltiplos sentidos da passagem e da densidade e inércia do tempo. Resistimos. Sofremos. Amamos. E escrevemos e reescrevemos as nossas passagens. Tudo aqui se imiscui em desejos e em memórias. Escrevemos, do introito ao final, para coroar de sentido. *Flashbacks. Flashforwards.*

Nas oportunidades, abrimos as portas e unimos o mítico, o mágico e o coletivo ao atual. Uma reversibilidade na longa duração se fez e nos posiciona na própria história do que fizemos. Uma história dos nossos saberes disciplinares indisciplinados da Antropologia da Dança e seus arredores, suas vizinhanças. Ao fim, ao meio e ao início, o traço e o rastro de nossas escritas compartilhadas nesta publicação nos levaram e desejam também levar toda a leitura a dimensões que dialogam com as antropologias.

E fez-se, no *primeiro pulo*, um nome – o do *Salto*.

Reunião histórica de criação do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, realizada no *hall* da Reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), durante o **18th IUAES World Congress**. Florianópolis, 17 de julho de 2018.



Foto 1. Da esquerda para a direita: Felipe Berocan Veiga, Betânia Duarte, Patrícia Aschieri, Giselle Guilhon, Ana Laura Quiñones, Jonathan Skinner, Daniela Botero Marulanda, Ceila Portilho Maciel, Natacha Lopez Gallucci. **Foto 2.** Da esquerda para a direita: Patrícia Aschieri, Giselle Guilhon, Felipe Berocan Veiga, Daniela Botero Marulanda, Ceila Portilho Maciel, Natacha Lopez Gallucci.



Foto 3. Da esquerda para a direita: Betânia Duarte, Patrícia Aschieri, Giselle Guilhon, Ana Laura Quiñones, Jonathan Skinner, Daniela Botero Marulanda, Ceila Portilho Maciel, Natacha Lopez Gallucci. **Foto 4.** Da esquerda para a direita: Patrícia Aschieri, Ceila Portilho Maciel, Jonathan Skinner, Giselle Guilhon, Felipe Berocan Veiga, Natacha Lopez Gallucci.



Seção 1
Antropologias em Dança:
métodos e abordagens

A Dança na Antropologia antes da Antropologia da Dança¹

Giselle Guilhon Antunes Camargo
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br

Resumo: A presente comunicação tem por objetivo apresentar, cronologicamente, as principais contribuições dos primeiros antropólogos à disciplina (ou subdisciplina) Antropologia da Dança. O texto se divide em cinco partes: 1. Evolucionismo Cultural – Lewis Morgan, Edward Tylor e James Frazer; 2. A fórmula evolucionista [derivada da escola alemã *Kulturkreis*] de Curt Sachs; 3. Escola Estrutural-Funcionalista Britânica – Radcliffe-Brown e Evans-Pritchard; 4. Relativismo Cultural e Particularismo Histórico – a dança como cultura em Franz Boas; 5. A Ciência da Coreologia de Gertrude Kurath – nasce a Etnologia da Dança, hoje Antropologia da Dança (ou Etnocoreologia).

Palavras-chave: Dança. Etnologia da Dança. Antropologia da Dança. Etnocoreologia. História da Antropologia da Dança.

Dance in Anthropology before the Anthropology of Dance

Abstract: This communication aims to present, chronologically, the main contributions of the first anthropologists to the discipline (or subdiscipline) Anthropology of Dance. The text is divided into five parts: 1. Cultural Evolutionism – Lewis Morgan, Edward Tylor and James Frazer; 2. Curt Sachs's evolutionary formula [derived from the German Diffusionist *Kulturkreis* School]; 3. British Structural-Functionalist School – Radcliffe-Brown and Evans-Pritchard; 4. Cultural Relativism and Historical Particularism – dance as a culture in Franz Boas; 5. Gertrude Kurath's Science of Choreology – Ethnology of Dance, today Anthropology of Dance (or Ethnochoreology), is born.

Keywords: Dance. Ethnology of Dance. Anthropology of Dance. Ethnochoreology. History of Anthropology of Dance.

1. Evolucionismo Cultural – Lewis Morgan, Edward Tylor e James Frazer

O nascimento da Antropologia coincide com o próprio aparecimento da disciplina, em 1899, na Columbia University, nos Estados Unidos, quando Franz Boas (1859-1942), crítico feroz do evolucionismo cultural, ocupou a primeira cadeira; e em 1900, na Liverpool University, na Grã-Bretanha, onde a cadeira foi ocupada por Sir James George Frazer (1854-

¹ Publicado originalmente sob o título ‘Do evolucionismo cultural de Morgan, Tylor e Frazer ao nascimento da Antropologia da Dança [Aula Magna]’ na Revista **O Teatro Transcende**, vol. 23, n. 1. Blumenau: CCEAL/FURB, 2018, p. 110-123. [Edição Especial dos 45 Anos de Artes na FURB.]

1941). Antes disso, em Oxford, a matéria era ministrada por Edward Burnett Tylor (1832-1917) –, considerado, em ambos os lados do Atlântico, o pai da moderna Antropologia Social e Cultural. Tylor e Frazer, herdeiros do pensamento evolucionista de Lewis Henry Morgan (1818-1881) – etnólogo (antes advogado) norte-americano, proponente do pressuposto evolucionista de que todos os povos passariam pelos mesmos estágios sucessivos (selvageria, barbárie e civilização) de desenvolvimento –, representam a escola evolucionista britânica na Antropologia. Entretanto, como nos faz recordar o antropólogo Celso Castro, na apresentação do livro *Evolucionismo Cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer*, “[a] construção de tradições e o estabelecimento de ‘mitos de origem’ em qualquer disciplina é quase sempre motivo de disputa. Tradições críticas da antropologia evolucionista estabeleceram outros personagens como marco de nascimento da antropologia” (CASTRO, 2005: 8). O interesse e a paixão de Morgan pelos índios iroqueses atraíram-no para um encontro “casual”, numa livraria de Rochester, com o filho de um chefe iroquês da tribo Seneca, batizado com o nome cristão de Ely Parker. Naquela mesma noite, Parker levou Morgan para conhecer alguns chefes de sua tribo. Nas duas noites subsequentes, os nativos da Confederação Iroquesa responderam às perguntas de Morgan, até que este assimilasse por completo o modelo de organização social iroquês, estruturado em clãs e tribos. O leitor que queira, neste momento, situar o nascimento da antropologia norte-americana nesses encontros, poderá fazê-lo.

Morgan condensou o que aprendera com/sobre os Iroqueses (estrutura social, sistema de parentesco, leis de consanguinidade e descendência etc.) em *The League of the Ho-dé-no-sal-nee, or Iroquis* [A Liga dos Hodé-no-sal-nee, ou Iroqueses], publicado em 1851, e dedicado a Parker, apresentado como “pesquisador associado”. Explicou o objetivo do livro nos seguintes termos: “encorajar um sentimento mais bondoso em relação aos índios, baseado num conhecimento mais verdadeiro de suas instituições civis e domésticas, e de suas capacidades de futura elevação”. O antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss viria, mais tarde, a dedicar *As estruturas elementares do parentesco* (1949) à memória de Morgan.

Após a publicação, em 1871, do monumental *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* [Sistemas de Consanguinidade e Afinidade da Família Humana], Morgan se dedica a interpretar a história passada da humanidade. Numa carta, datada de 1873, escreveu a um amigo: “Penso, sobretudo, que as épocas de real progresso estão conectadas com as artes de subsistência, que incluem a ideia darwiniana de ‘luta pela existência’”. Seus estudos

resultaram no livro *Ancient Society* [A Sociedade Antiga], publicado em 1877, no qual apresentou os estágios do progresso da “família humana”, através de cinco casos exemplares: os aborígenes australianos, os índios iroqueses, os astecas, os gregos e os romanos.

No Capítulo I (Períodos Étnicos) da Parte I de seu *Ancient Society*, intitulada “Desenvolvimento da inteligência através das invenções e descobertas”, Morgan faz uma ligeira menção à Linguagem [terceiro dos sete itens apresentados sob a classificação genérica de ideias, paixões e aspirações, que estariam intrinsecamente conectadas às invenções e descobertas], especialmente à linguagem de gestos ou sinais, apontada pelo etnólogo como uma forma mais arcaica de expressão, anterior à linguagem falada: “A fala humana parece ter se desenvolvido a partir das formas mais rudes e simples de expressão. A linguagem de gestos ou sinais, como sugerido por Lucrécio, tem que ter precedido a linguagem articulada, assim como o pensamento precedeu as palavras concretas. A inteligência humana, inconsciente de propósito, desenvolveu a linguagem articulada utilizando os sons vocais” (MORGAN, 2005 [1877]: 51-52). É bem possível, ainda que não passe de mera especulação, que Tylor tenha se dedicado ao estudo da linguagem de sinais dos surdos-mudos numa tentativa de preencher a lacuna deixada por Morgan.

O interesse de Tylor pelo movimento simbólico não abarcou os sistemas de dança – Tylor considerava a dança uma atividade “frívola e sem significado” e mostrava-se pessimista em relação ao futuro da dança na civilização moderna, supondo que os “restos” da “dança folclórica” estavam morrendo na Inglaterra, que a “dança esportiva” fosse desaparecer, que a “civilização” estava deixando de lado a maioria das “danças sagradas” e que, “nos baixos níveis” de civilização, “dançar e encenar são uma coisa só” (TYLOR, 1898: 15 *apud* WILLIAMS, 1986: 171). Nos poucos exemplos citados, vemos refletidas as linhas gerais do evolucionismo cultural do século dezanove.

A premissa básica do evolucionismo, em sua fase clássica, era de que, em todas as partes do mundo, a sociedade humana teria passado por estágios obrigatórios e sucessivos de desenvolvimento, numa trajetória unilinear e ascendente. A possibilidade lógica oposta, de que teria havido uma degeneração ou decadência, a partir de um estágio superior, deveria ser descartada. Toda a humanidade deveria passar, necessariamente, pelos mesmos estágios, seguindo uma direção que ia do mais simples ao mais complexo, do mais indiferenciado ao mais diferenciado.

Os pressupostos evolucionistas foram muito criticados por antropólogos nas duas primeiras décadas do século XX, que preferiram explicar a questão da diversidade cultural humana através da ideia de difusão, e não de evolução. Para a chamada escola difusionista, a ocorrência de elementos culturais semelhantes em duas regiões afastadas geograficamente não provaria a existência de um único caminho evolutivo, como pensavam os evolucionistas. A premissa difusionista, frente ao mesmo fato, era de que deveria ter ocorrido a difusão de elementos culturais entre esses mesmos lugares – através do comércio, de guerras, viagens ou quaisquer outros meios.

A maioria dos escritos sobre dança do período entre 1850 e 1900, quer abordem outros assuntos, quer falem somente de dança, começam com sessões ou capítulos inteiros sobre a “dança grega”, a “dança romana” e a “dança egípcia”, ou, como no caso de Lilley Grove (1895) (esposa de Sir James Frazer), sobre a “dança primitiva”. (WILLIAMS, 1986: 171)

Por outro lado, seu estudo sobre a linguagem de gestos ou linguagem de sinais, usada pelos surdos, revelou-se como uma fonte rica e original de teoria linguística, em Antropologia, baseada no movimento. Requer-se, então, muito mais do que um tratamento superficial para acomodar suas teorias do gesto e do movimento à dança, tal como a compreendemos hoje, sem correr o risco de distorcer, ou o pensamento de Tylor, ou o pensamento da dança.

Em seu livro *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* [Pesquisas sobre a Antiga História da Humanidade e o Desenvolvimento da Civilização], Tylor revelou vários aspectos relevantes da linguagem de sinais, e poderia ter iniciado um verdadeiro estudo linguístico dessa linguagem se esse empreendimento não houvesse sido aniquilado, bem como todas as avaliações da língua de sinais pela Conferência de Milão de 1880.

Com a desvalorização oficial e formal de tal linguagem, os linguistas desviaram sua atenção e a ignoraram ou a compreenderam de um modo totalmente equivocado. J. G. Kyle e B. Woll contam pormenorizadamente essa história lamentável em seu livro, observando que Tylor conhecia a fundo a gramática da língua de sinais, a ponto de deixar claro que “os linguistas apenas a vem redescobrimdo nos últimos dez anos”. Mesmo trinta anos atrás eram quase universais as ideias de que a língua de sinais dos surdos não passava de um tipo de pantomima ou língua pictórica.

Com Frazer (1982 [1922]), a dança foi fixada num esquema de estágios de desenvolvimento intelectual humano: no mais baixo nível do suposto *continuum* evolutivo, a dança foi considerada um exemplo de “comportamento mágico”. Frazer pensava que os “primitivos” recorriam à “magia” quando sua capacidade de lidar realisticamente com as situações se esgotava. A “magia” seria, então, uma espécie de realidade substituta: por exemplo, se as pessoas de uma determinada tribo não pudessem fazer a guerra com uma aldeia vizinha, poderiam, ao menos, dançar a guerra; em tempos de seca, dançariam para fazer chover e fertilizar as colheitas; quando as plantações não cresciam, dançariam para que isso acontecesse:

Em muitas partes da Europa, dançar ou dar pulos para o alto são modalidades tidas como homeopáticas de fazer com que as plantações cresçam bastante. Assim, no Franco-Condado, afirma-se que é necessário dançar no Carnaval para que o Cânhamo cresça bem. (FRAZER, 1982 [1890]: 40) Como [...] até hoje, na Europa, os camponeses supersticiosos costumam dançar e saltar na primavera com o objetivo de fazer com que as plantações cresçam bastante, podemos conjecturar que os saltos e danças realizados pelos sális, os sacerdotes do antigo deus italiano da vegetação, destinavam-se igualmente a intensificar o crescimento do cereal graças à magia homeopática ou imitativa. Da mesma forma, “os nativos de Aracan dançam para tornar propícios os espíritos que, na sua crença, presidem à sementeira e à colheita.” [...] Outro povo que dançava para conseguir boas colheitas eram os índios *tarahumaras* do México. As duas principais danças desses índios, a *rutuburi* e a *yumari*, lhes teriam sido ensinadas pelo peru e pelo veado, respectivamente. São dançadas por vários homens e mulheres (os dois sexos ficam separados um do outro durante a dança), enquanto o xamã canta e sacode sua maraca. [...] “Quando realizam o trabalho agrícola, os índios muitas vezes escolhem um homem para dançar a *yumari* perto de casa, enquanto outros fazem os trabalhos nos campos. É curioso ver o homem sozinho realizando o seu exercício de devoção ao som de sua maraca, diante de uma casa aparentemente deserta. O solitário fiel está cumprindo sua parte do trabalho geral, atraindo a chuva fertilizadora e afastando as desgraças, enquanto o resto da família e de seus amigos, plantam, capinam, limpam ou colhem. À noitinha, quando retornam dos campos, podem juntar-se ao dançarino solitário por algum tempo, mas quase sempre ele continua sozinho, dançando toda a noite e cantando até ficar rouco. [...] O culto solitário também é observado pelos que vão caçar veados ou esquilos para uma festa comunal: cada caçador dança o *yumari* sozinho em frente de sua casa durante duas horas para garantir o sucesso da caçada. Ao separar o cereal para brotar, para que se possa preparar o *tesvino*, o dono da casa dança durante algum tempo para que o cereal possa brotar bem”. Outra dança faz com que cresçam o capim e o cogumelo e multiplica veados e coelhos; de outra, ainda, espera-se que tenha o efeito de juntar as nuvens do norte e do sul para que se choquem e desçam como chuva. [...] em muitas partes da Alemanha, da Áustria e da França, os camponeses ainda estão, ou estavam, até recentemente, habituados a dançar e dar saltos para fazer crescer as plantações. Esses saltos e danças são por vezes

executados pelos dançarinos imediatamente antes ou depois da sementeira; muitas vezes, porém, são executados num determinado dia do ano, que, em certos lugares, é o Dia de Reis (6 de janeiro) ou a Festa da Candelária (2 de fevereiro) ou a Noite de *Walpurgis*, ou seja, a véspera do 1º de Maio, o Dia da Primavera. Mas, ao que tudo indica, a época preferida para essas cerimônias é o último dia do Carnaval, ou seja, a Terça-Feira Gorda. Nesses casos, os saltos e danças são realizados por todos em sua própria intenção, isto é, todos pulam e dançam alegremente para que suas plantações de cereais ou de linho venham a crescer bastante. (FRAZER, 1982 [1890]: 180-181)

Os excertos acima, extraídos d’*O Ramo de Ouro* (1982 [1890]) – um dos mais bonitos textos da literatura antropológica –, de Sir James Frazer, ainda que belos e poéticos, não deverão ofuscar nosso olhar crítico em torno dos primeiros escritos antropológicos sobre dança. Esses extratos, tão etnocêntricos quanto evolucionistas e universalizantes – a exemplo dos trechos “na Europa, os camponeses supersticiosos costumam dançar e saltar”; “em muitas partes da Alemanha, da Áustria e da França, os camponeses ainda estão, ou estavam, até recentemente, habituados a dançar e dar saltos” – nos induzem a pensar que só os camponeses “dançam” e “saltam”, os outros europeus, mais “civilizados”, não; que só os “camponeses” são “supersticiosos”, os europeus “civilizados”, não; que alguns deles “ainda” estão habituados a “dançar” e “saltar” para fazer crescer as plantações, o que dá a entender que quando eles “evoluírem” para um estágio intelectual superior, deixarão de fazê-lo; e que todas essas “danças” e “saltos” são praticados da mesma maneira por todas as etnias citadas: alemães, austríacos, franceses, italianos (sális), mexicanos (índios tarahumaras) e nativos de Aracan. O que sabemos é que todos os grupos mencionados por Frazer ou “dançam”, ou “dançam” e “saltam”, ou “dançam” e “pulam”. Mas como não há nenhuma descrição mais particularizante dessas formas de se movimentar, ficamos com a nítida impressão de que “pular”, “saltar”, “dançar” são, todos, modos universais de se movimentar.

2. O difusionismo evolucionista [derivado da escola alemã *Kulturkreis*] de Curt Sachs

A primeira publicação sobre dança com alguma relevância para a Antropologia foi *Eine Weltgeschichte des Tanzes* [História Mundial da Dança], de Curt Sachs, publicada em 1933 e traduzida para o Inglês em 1937 como *World History of Dance*. Esse livro foi amplamente usado no passado e é considerado, por muitos, ainda hoje, um estudo antropológico

da dança. Atualmente, ainda que o livro ocupe um lugar de destaque na história da teoria antropológica da dança, não tem mais nenhuma relevância para o estudo da dança sob a perspectiva da Antropologia. Sua posição teórica, derivada da escola alemã *Kulturkreis*, de Schmidt e Graebner, postula a ideia segundo a qual uma forma de evolução unilinear se propaga em escala mundial. Com essa mesma visão evolucionista, Sachs pensou a dança:

Poderíamos ter ficado satisfeitos com a imagem bastante nebulosa das primeiras danças se não tivéssemos um abundante [...] material suplementar das danças dos povos da natureza contemporâneos. Pois as várias culturas do passado europeu têm suas exatas contrapartes entre as raças primitivas atuais (SACHS, 1937 [1933]: 207 *apud* YOUNGERMAN, 1974: 10).

Mas a fórmula evolucionista de Sachs, difundida até por volta dos anos 1950, não tardou em se dissolver, pois logo ficou comprovado – ao menos no âmbito antropológico – que “da mesma forma que os povos modernos não ocidentais não representam os primeiros estágios da evolução cultural ocidental, não há nenhuma razão para acreditar que a dança não ocidental represente os estágios anteriores da dança ocidental” (KAEPPLER, 1978: 33). Entretanto, acrescenta Kaeppler (1978: 33), “alguns antropólogos [ainda] acham plausível aceitar o último [argumento] sem aceitar o primeiro”. [Para uma discussão mais detalhada e crítica acerca da teoria de Sachs, recomendo o brilhante artigo de Suzanne Youngerman (1974), citado mais acima, *Curt Sachs and his heritage: a critical review of ‘World History of the Dance’*].

3. Relativismo Cultural e Particularismo Histórico – a dança como cultura em Franz Boas

Muito mais importante do que Sachs, todavia, para o estudo da dança numa perspectiva antropológica, embora ele não tivesse aprofundado, realmente, o assunto, foi Franz Boas (1944), cuja orientação oferece a oportunidade de analisar a dança como cultura, em vez de usar os elementos da dança para comprovar teorias e generalizações:

Boas achava que o homem tinha uma necessidade básica de ordem e ritmo – necessidade que ele utilizou para ajudar a explicar a existência universal da arte. Recusando-se a aceitar as vastas generalizações que não levam em conta a variabilidade cultural, ele fundou a possibilidade de examinar a dança e as reações que ela suscita nos termos da própria cultura [observada] e não [nos termos] de uma linguagem [supostamente] universal. Todavia, apesar de Boas

e de outros, a ideia de que a dança (ou a arte) possa ser compreendida *cross-culturalmente*, sem entender uma tradição específica de dança nos termos do contexto cultural do qual ela faz parte, não está, ainda, morta, sobretudo entre artistas e bailarinos (KAEPLER, 1978: 33).

Dos cinco antropólogos citados – Morgan, Tylor, Frazer, Boas e Sachs –, o que mais influenciou a teoria antropológica da dança foi, sem dúvida, Franz Boas, que embora também visse a dança como um fenômeno humano universal, explicava as semelhanças entre as “danças” com um olhar bem mais particularista do que o de Tylor e Frazer:

[...] porque o corpo humano comporta limitações incontornáveis no que concerne às capacidades de movimento e porque um número limitado de formações de grupo parece se repetir, encontram-se semelhantes encadeamentos de dança em regiões largamente separadas e isoladas. Não obstante, cada cultura tem sua configuração única de características de dança: encadeamentos de movimentos, estilos, dinâmicas, sentidos e “razão de ser” da dança distinguem-se entre si quando as danças de uma e outra cultura são comparadas (BOAS *apud* KEALIINOHOMOKU, 1976 [1965]: 17 *apud* KAEPLER, 1997: 28).

A influência de Boas e sua insistência em reunir os dados sem tentá-los fazer concordar com as teorias generalistas aparece claramente nos primeiros trabalhos de Joann Kealiinohomoku, estudante de Herkovits – que fora, por sua vez, estudante de Boas –, em seu *Estudo comparativo da dança como constelação de comportamentos motores entre os negros da África e da América*, escrito em 1960. Fundando-se sobre a primeira análise musical de Herkovits e Merriam, Kealiinohomoku conclui que não somente a ressonância entre a modalidade motriz das danças dos negros africanos e americanos é extremamente próxima, mas que uma análise da dança é uma ferramenta preciosa para a pesquisa antropológica. Além disso, seu estudo provou que os métodos da Antropologia eram úteis para o estudo da dança. A influência de Boas, por intermédio de Hekovists e Merriam pode se fazer sentir em sua definição de dança:

A dança é um modo de expressão efêmero, executado de uma forma e num estilo pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um grupo determinado observando a situação (KEALIINOHOMOKU, 1976: 25 *apud* KAEPLER, 1997: 28).

4. Escola Estrutural-Funcionalista Britânica – Radcliffe-Brown e Evans-Pritchard

Dentre os teóricos da escola estrutural-funcionalista britânica, destacam-se os antropólogos Radcliffe-Brown (1881-1955) e Evans-Pritchard (1902-1973). Esses autores, pouco citados pelos antropólogos contemporâneos, causaram à época de suas publicações (1930-1970) um grande impacto na Antropologia mundial. Sua produção constitui-se numa rica tradição etnográfica na qual se percebe “uma nítida preocupação com as dimensões rituais da vida social e um fecundo interesse na conceituação da ação simbólica” (CAVALCANTI, 2014), em especial a dança.

No Capítulo V do livro *Adaman Islanders*, Radcliffe-Brown (1922) apresenta algumas de suas conclusões sobre a dança dos ilhéus andamaneses. Edward Evans-Pritchard (2014 [1928]: 34) sintetizou as ideias de Radcliffe-Brown sobre a dança andamanesa em seu clássico artigo ‘A Dança’, acerca da dança da cerveja (*gbere buda*) dos Azande do Sudão anglo-egípcio, no norte da África Central, inserida em festas dedicadas aos espíritos dos mortos:

A dança é uma atividade da comunidade na qual toda a personalidade individual do dançarino é envolvida pela inervação de todos os músculos do corpo, pela necessária concentração da atenção e pela ação dos sentimentos pessoais. [...] Na dança, toda essa personalidade do indivíduo submete-se à ação exercida sobre ele pela comunidade. Ele é constrangido, tanto pelo efeito do ritmo como pelo costume, a participar na atividade coletiva e exige-se que suas ações se conformem às necessidades dessa atividade. [...] A exultação, a energia e a autoestima do dançarino individual estão em harmonia com os sentimentos de seus companheiros de dança, e esse concerto harmonioso de sentimentos e ações individuais produz um máximo de unidade e de concórdia da comunidade que é intensamente sentido por cada um de seus membros (Síntese de EVANS-PRITCHARD (1928) acerca das ideias de RADCLIFFE-BROWN (1922) sobre a dança dos andamaneses. In: EVANS-PRITCHARD, 2014 [1928]: 34).

As observações de Evans-Pritchard acerca da dança da cerveja (*gbere buda*) dos Azande do Sudão estão em ressonância com a análise de Radcliffe-Brown sobre a dança dos ilhéus adamaneses, conforme constataremos a seguir:

A dança traz à baila todo o sistema muscular do dançarino, exige as atividades da visão e da audição e produz nele um sentimento de vaidade. Todas estas experiências são intensificadas pelo fato de serem expressas coletivamente.

Certamente, o ritmo e o costume influenciam o indivíduo a tomar parte na dança. Em certo grau, o dançarino é compelido a coordenar suas ações com aquelas dos outros dançarinos e esta coordenação constrangedora é agradável. Há também a tendência ao aumento da boa vontade e para a produção de um sentimento de concórdia (EVANS-PRITCHARD, 2014 [1928]: 34-35).

Em sua análise da dança zande, Evans-Pritchard desdobra, ainda, as múltiplas funções da dança da cerveja: políticas, econômicas, afetivas, estéticas, expressivas e religiosas. Desvenda também o conflito e a disputa como dimensões relevantes da dança zande, que deve ser sempre situada no conjunto cerimonial religioso zande. No intuito de deixar uma contribuição para futuras pesquisas antropológicas sobre danças, Evans-Pritchard formulou questões de cunho mais geral que poderiam, de seu ponto de vista, abarcar todas as danças, em todas as comunidades, distinguindo-as das funções específicas das danças em diferentes comunidades e em distintas ocasiões: 1) Qual a função geral da dança? 2) Qual o valor da dança na sociedade primitiva? 3) Quais necessidades ela satisfaz? 4) Qual o papel desempenhado por ela na vida nativa? 5) Acima de tudo é necessário saber em quais ocasiões se dança, e se as danças são parte de um complexo cerimonial, qual o papel desempenhado pelos dançarinos na *performance* dos ritos. Mas suas conclusões acerca da dança da cerveja (*gbere buda*) dos Azande são, do ponto de vista etnográfico, bastante consistentes, considerando-se que não havia ainda, propriamente, uma tradição etnográfica em dança na Antropologia:

A dança da cerveja zande é um assunto bem disciplinado. O viajante [...] sempre comentará a disciplina dos Azande, comparando-os a outras tribos, e a dança é uma evidência para a comparação. (p. 29) // Para ambos os sexos, a dança é uma maneira de mostrar-se [e] que se intensifica na puberdade. A dança é um desses ambientes culturais em que a exibição sexual ocorre e em que a escolha é encorajada. [...] Meninas e meninos vêm dançar para flertar, e esses flertes levam com certa frequência a conexões sexuais, mas a sociedade insiste que nenhum dos dois deve entregar-se a isso de modo flagrante. (p. 33) // A dança pertence [...] àquele grupo de instituições sociais que permitem o jogo sexual até certo limite de discrição e comedimento, que tem por função canalizar as forças do sexo em canais socialmente inofensivos, e desse modo favorecer os processos de escolha e proteger as instituições do casamento e da família (p. 33-34).

5. A Ciência da Coreologia de Gertrude Kurath – nasce a Etnologia da Dança, hoje Antropologia da Dança (ou Etnocoreologia)

Na Introdução do artigo “A dança segundo a perspectiva antropológica”, a antropóloga Adrienne Kaeppler ([1978, 1997], 2013: 97) reconhece Gertrude Kurath – bailarina diplomada em História da Arte, Música e Teatro –, como fundadora da Etnologia da Dança. Em 1960, Gertrude Prokosh Kurath abriu caminho para os estudos etnológicos aplicados à dança, publicando ‘Panorama of Dance Ethnology’ no periódico *Current Anthropology*. Nesse artigo, Kurath expôs o assunto, o domínio e os métodos da Etnologia da Dança, concluindo que os estudos etnográficos em dança deveriam ser considerados “como uma abordagem, um método que atualiza o lugar da dança na vida dos homens”, ou seja, como um ramo da Antropologia.

Colaborando com os antropólogos mais influentes da época, Kurath analisa o conteúdo mesmo da dança e, na esteira de Boas, religa a dança ao seu contexto cultural. Escrevendo para antropólogos (era seu desejo), Kurath tenta conceber um modo de tornar os escritos em/sobre dança digeríveis para a Antropologia. Seu conselho segundo o qual a observação deve se orientar em direção ao agenciamento dos dançarinos no espaço, ao estilo (e variações) dos movimentos do corpo, à estrutura (elementos básicos, motivos e frases) da dança e à descrição do que poderia e deveria ser compreendido nessas três categorias, era (e é) um caminho a ser seguido. Em 1954, num simpósio sobre “as contribuições da música e da dança à teoria antropológica”, realizado pela *Central States Anthropological Society*, Kurath apresentou suas ideias acerca da Coreologia, definindo-a como “a ciência dos tipos de movimento”. Ainda que os procedimentos de Kurath sejam apenas uma variação das técnicas de pesquisa antropológicas e que sua teoria seja mais uma hipótese que leva em consideração a sensibilidade ao contexto, ao menos ela demonstra, como bem observou Kaeppler, que as técnicas antropológicas são pertinentes para o estudo da dança:

A técnica de Kurath, desenvolvida durante mais de 20 anos de pesquisa, principalmente em torno da dança ameríndia – mas também do jazz e do *rock and roll* – consiste em estudar o contexto da dança graças a esses procedimentos, a recolocar a dança num contexto cerimonial e a descrever o simbólico cultural que aparece através dos esquemas coreográficos. Sem dúvida, o mais bem sucedido estudo e apresentação de Kurath foi “Música e dança dos povos Tewa” (KAEPPLER, [1978, 1997], 2013: 105).

Kaeppler observara que esse estudo é uma “mina de informações sobre as similitudes e as diferenças de um conjunto cultural específico nos limites de uma zona definida”, e que se verificará, nos anos subsequentes, tão útil aos etnólogos da dança quanto os trabalhos de Speck o são para os etnomusicólogos. Segundo Kaeppler, a contribuição de Kurath ao estudo da Etnologia aplicada à dança ou, como alguns a nomeiam, à Etnocoreologia, se situa no conjunto empírico de toda classe de elementos, mas com uma ligeira influência do pensamento de Boas e de Kroeber: “A maioria dos elementos é tão bem apresentada que outros pesquisadores podem continuar a utilizar as informações de Kurath, desenvolver suas ideias, e prosseguir, mais adiante, suas pesquisas, em outros lugares” (KAEPLER, [1978, 1997], 2013: 105).

Para Kaeppler, o estudo da dança dos Pueblos Taos, de Donald N. Brown (1976: 181-272), realizou tal continuidade. Kaeppler enxerga uma grande familiaridade dos estudos de Brown, de 1958, com os trabalhos de Kurath, assim como a evidência da noção de agenciamento dos dançarinos no espaço, mas reconhece que Brown desenvolveu um aspecto da dança que Kurath não valorizou: a classificação da dança do ponto de vista dos próprios participantes, mais do que de um ponto de vista exterior.

As contribuições de Kurath foram também o ponto de partida para o trabalho da antropóloga Joann Kealiinohomoku, que utilizou e desenvolveu alguns dos aspectos importantes dos procedimentos de Kurath, em particular seu sistema de notação, seu trabalho sobre as definições e sua vasta abordagem de análise da dança a serviço dos estudos comparativos. O sistema de notação através de signos, de Kurath, pretendia ser um método rápido de levantamento dos movimentos de dança que pudessem ser analisados e apresentados em forma de gráficos nas publicações. Uma vez que esse sistema de notação é dominado, o que não é muito difícil, as publicações de Kurath nos permitem apreciar, por empatia, tanto o movimento quanto os aspectos musicais e as narrativas.

Kealiinohomoku desenvolveu e afirmou o sistema de notação de Kurath em seu estudo acerca dos comportamentos motores implicados nas danças dos negros da África e dos Estados Unidos da América. Utilizou-se de uma notação através de signos para demonstrar as similaridades entre a dança africana e a dança dos negros residentes nos Estados Unidos e para indicar as diferenças entre essas danças tradicionais e aquelas da Escócia e da Irlanda. Ainda que as danças não possam ser reconstruídas, esse sistema estabelece de maneira pertinente as similaridades e as diferenças, sob uma forma facilmente compreensível.

Kaeppler reconheceu que o sistema de Kurath é particularmente útil para aqueles que não lêem notação de dança, que é o caso da maioria dos antropólogos e mesmo dos bailarinos. No entanto, o sistema de Kurath gerou confusão entre os leitores de notação de dança porque Kurath tomou de empréstimo os símbolos e a terminologia da notação Laban, mas reorganizou as colunas de escritura, o que requer um constante reajuste. A notação Laban (conhecida na Europa sob o nome de Kinetografia Laban), sistema internacional de notação de dança, similar à notação musical, tornou-se disponível a partir de 1928. Mas diferentemente do estudo de notação fonética, muitos antropólogos não consideraram a notação cinética (ou kinética) importante o bastante para ser estudada. A notação Laban não é difícil de se aprender a ler (é mais difícil de se aprender a escrever) e a terminologia é tão proveitosa quanto uma terminologia específica o é para o estudo da organização social, porque ela pode ser aplicada a todo movimento humano.

Mas nem a notação por signos nem a notação Laban, evidencia Kaeppler, consideraram a questão do fluxo de energia – Kaeppler parece estar se referindo à notação “esforço-forma” –, que mesmo não sendo tão facilmente observável quanto o movimento, é importantíssima no trabalho técnico em dança, estética e no que concerne à estrutura profunda da sociedade: “Notar o conteúdo da dança se verifica necessário antes que as afirmações significativas sobre o contexto possam ser emitidas. Seria instrutivo analisar o quanto os primeiros ensaios de notação de Kurath e suas primeiras publicações de conteúdo da dança suscitaram reações contrárias entre os antropólogos” (KAEPPLER, [1978, 1997], 2013: 107).

Kaeppler conclui que a tentativa de Kurath de tratar dos problemas de definição teve por objetivo primeiro “suscitar nos antropólogos o interesse em estudar as danças e lhes dar as indicações coreológicas no intuito de orientar a observação e a descrição da dança” (KAEPPLER, [1978, 1997], 2013: 108). A utilização de Kurath, por exemplo, do termo “dança étnica” como categoria analítica (de investigação científica) no âmbito da Etnocoreologia foi, mais tarde, segundo Kaeppler, repensado; e Kurath (1960: 235) tenta confrontar todos esses termos problemáticos tais como “dança folclórica”, “dança étnica”, “dança etnológica”, “dança teatral”, “dança comercial”, “dança clássica”, “dança de corte” e “dança artística”.

Kealiinohomoku apresenta o desenvolvimento de seu pensamento em dois artigos: *Uma antropóloga olha o balé clássico como uma forma de dança étnica* ([1970, 1998], 2013) e *Dança Folclórica* (1972). Esses dois artigos concluem que dividir a dança em diferentes

partes e estabelecer categorias entrava nossa própria compreensão da natureza da dança e de suas diversas funções nas diversas sociedades. Seguindo as instruções preliminares de Kurath quanto ao conjunto das informações de dança, Kealiinohomoku dá os últimos retoques nos dados levantados, permitindo estabelecer comparações. Depois de vários ajustes, ela publica seu *Guia dos elementos de informação em dança* (1972), um inventário de 11 páginas de características tangíveis da dança e um “compêndio de questões sobre dança”. Esse guia pode servir de manual a todos aqueles que queiram assistir a um espetáculo de dança, seja ao ar livre, seja em espaço cênico – e será muito útil no campo das pesquisas transculturais, a quem quer que o utilize. Em 1972, quinze anos depois da sua primeira versão, Kealiinohomoku declara que esse guia foi um insucesso notável e, aparentemente, outros guias semelhantes encontraram a mesma sorte. Manifestamente, a elaboração dos guias e sua difusão suscitam-nos pouco desejo de observar, de analisar a dança. A aversão de Kealiinohomoku pela denominação “etnologia da dança” é proveniente, muito provavelmente, de seu acesso precoce à “ciência da Coreologia” de Kurath e ao seu trabalho sobre as posturas do corpo como comportamentos adquiridos, trabalho que não é, em geral, considerado do domínio dos etnógrafos.

A utilização do termo “Coreologia” – por Kurath (1960), Keliinohomoku (1970) e, mais tarde, Royce (1972) – para significar o “estudo da dança” parecia estar, no âmbito antropológico, mal encontrado porque o termo parecia colocar o acento sobre o conteúdo da dança em detrimento dos elementos contextuais das relações sociais e das conotações filosóficas, concernentes à estrutura cultural profunda e à sua estética. Ainda que concordemos com Kurath, Kealiinohomoku e Royce que o objeto da Coreologia é a dança, sugerimos (Kaeppeler sugere) que a contribuição possível da dança numa perspectiva antropológica resida naquilo que a dança nos revela sobre a sociedade e sobre o comportamento de homens e mulheres que engendraram os sistemas culturais diversos.

Referências

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. (4ª Ed.) As limitações do método (1896); Os métodos da etnologia (1920); Alguns problemas de metodologia nas ciências sociais (1930); Raça e progresso (1931); Os objetivos da pesquisa antropológica (1932) (Tradução: Celso Castro) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Coleção Antropologia. (Tradução: Fábio Ribeiro) Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014. [1955]

BOAS, Franz. Dance and music in the life of the northwest coast indians of North America. In: BOAS, Franz. **The function of dance in human society**. New York: Boas School, 1944.

BROWN, D. N. The dance of Taos Pueblo, Reflections and perspectives on two anthropological studies of dance. **CORD News**, Ann. 7, 1976, p. 181-272.

CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 15-29.

CASTRO, Celso. (Seleção, Apresentação e Revisão) **Evolucionismo cultural**. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. (Tradução: Maria Lúcia de Oliveira) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.) **Ritual e performance**. 4 estudos clássicos. (Tradutores: Maria Laura Cavalcanti *et al*) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. A dança. [1928] In: CAVALCANTI, Maria Laura. (Org.) **Ritual e performance**. 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 21-38.

FRAZER, James George. O escopo da Antropologia Social. [1908] In: CASTRO, Celso. (Seleção, Apresentação e Revisão) **Evolucionismo cultural**. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. (Tradução: Maria Lúcia de Oliveira) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FRAZER, Sir James George. **O ramo de ouro**. [1890] Edição: Mary Douglas. [1922] (Tradução: Waltensir Dutra) Apresentação: Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982. [Edição abreviada, a partir da edição de Mary Douglas]

KAEPLER, Adrienne. Dance in anthropological perspective. **Annual Review of Anthropology**, 7, 1978, p. 31-49.

KAEPLER, Adrienne. La danse selon une perspective anthropologique. **Nouvelles de Danse**, 34/35, Danse Nomade: regards d'anthropologues et d'artistes. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 24-46.

KAEPLER, Adrienne. A dança segundo a perspectiva antropológica. (Tradução: Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 97-121.



KEALIINOHOMOKU, J. W. Folk dance. In: DORSON, R. M. (Ed.) **Folklore and folk life: an introduction**. Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 381-404.

KEALIINOHOMOKU, J. W. Field guides. **New Direction on Dance Research**, 6, 1972, p. 245-260.

KEALIINOHOMOKU, Joan. A comparative study of dance as a constellation of motor behaviors among African and United States negroes. Reflections and perspectives on two anthropological studies of dance. **CORD News**, 7, 1976, p. 1-179.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique. **Danse Nomade: regards d'anthropologues et d'artistes**. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *Ballet* como uma forma de dança étnica. (Tradução: Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis, Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

KURATH, Gertrude Prokosch. Choreology and Anthropology. **American Anthropology**, 58, 1956, p. 177-179.

KURATH, Gertrude Prokosch. Panorama of Dance Ethnology. **Current Anthropology**, 1 (3), 1960, p. 233-254.

KURATH, G. P. **Music and dance of the Tewa pueblos**. Santa Fé: New Mexico Press, 1970.

MORGAN, Lewis Henry. A sociedade antiga. Ou investigações sobre as linhas do progresso humano desde a selvageria, através da barbárie, até a civilização. [1877] (Tradução: Maria Lúcia de Oliveira) In: CASTRO, Celso. (Seleção, Apresentação e Revisão) **Evolucionismo cultural**. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. **The Andaman Islanders**. [1922] A study in social anthropology (Anthony Wilkin studentship research, 1906) Cambridge: The University Press, 1922.

ROYCE, Anya. Peterson. Coreology today: a review of the field. **Dimensions in Dance Research**, 6, 1972, p. 47-84.

SACHS, Curt. **Storia della danza**. [1933, 1937] (Traduzione: Tullio de Mauro). Milano: Il Saggiatore, 2006.

TYLOR, Edward Burnett. A ciência da cultura. [1871] In: CASTRO, Celso. (Seleção, Apresentação e Revisão) **Evolucionismo cultural**. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. (Tradução: Maria Lúcia de Oliveira) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



TYLOR, Edward Burnett. A linguagem gestual [1865], **Ponto Urbe** – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. [On-line] Vol. 4, 2009, p. 1-15. (Tradução: Tarcísio de Arantes Leite *et al*) (A partir da 2ª ed., de 1870)

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs and his heritage: a critical review of “World History of the Dance” with a survey of recent studies that perpetuates his ideas. **CORD News**, 6, 2, 1974, p. 6-19.

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da *História Mundial da Dança* com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias. (Tradução: Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. Camargo. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 57-74.

WILLIAMS, Drid. (Non) anthropologists, the dance, and the human movement. In: **Theatrical movement: a bibliographical anthology**. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1986, p. 158-219.



Antropologias em Dança: dança em diálogo com abordagens antropológicas no campo acadêmico

Luciane Moreau Cocco
UFRJ – lu.cocco@gmail.com

Resumo: ‘Antropologias em Dança: métodos e abordagens’ foi o tema da Mesa 8, coordenada por mim no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança. O encontro propiciou um espaço de troca acerca de pesquisas empreendidas no diálogo não hierárquico entre Antropologia e Dança no âmbito acadêmico. A Antropologia é matéria científica enquanto a Dança pertence às Artes. As participantes Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Patricia Aschieri (UBA/UNTREF), Mônica Dantas (UFRGS) e Marta Simões Peres (UFRJ) levantaram questões epistemológicas relevantes que contribuíram para a reflexão sobre aproximações possíveis entre o campo antropológico e aquele das pesquisas em Dança. O método etnográfico e as abordagens autoetnográficas foram o foco do debate em torno de suas pesquisas artísticas/acadêmicas. Tema também de meu Projeto de ‘Pesquisa em Metodologia: dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas’, que coordeno na UFRJ, e sobre o qual apresentarei algumas impressões nesse texto.

Palavras-chave: Dança. Antropologia da Dança. Metodologias de Pesquisa em Dança. Etnografia. Autoetnografia. Escrita acadêmica em dança.

Anthropologies in Dance: dance in dialogue with anthropological approaches in the academic field

Abstract: ‘Anthropologies in Dance: methods and approaches’ was the theme of Table 8, coordinated by me in the I Latin American Colloquium on Anthropology of Dance. The meeting provided a space for exchanging researches undertaken in the non-hierarchical dialogue between Anthropology and Dance in the academic field. Anthropology is a scientific subject, while Dance belongs to the Arts. Participants Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Patricia Aschieri (UBA/UNTREF), Mônica Dantas (UFRGS) and Marta Simões Peres (UFRJ) raised relevant epistemological questions that contributed to the reflection on possible approximations between the anthropological field and that of Dance research. The ethnographic method and autoethnographic approaches were the focus of the debate surrounding their artistic/academic researches. Also the subject of my Research Project on ‘Methodology: dance, ethnographies, autoethnographies and other narratives’, which I coordinate at UFRJ, and about which I will present some impressions in this text.

Keywords: Dance. Anthropology of Dance. Dance Methodology. Ethnography. Autoethnography. Dance Academic Writing.



1. Breve relato sobre as comunicações da Mesa 8

Compartilho algumas questões apresentadas (e em diálogo) na Mesa que coordenei no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança¹. Patricia Aschieri – artista *butoh-ka*, antropóloga e docente no Departamento de Artes da UBA/UNTREF – iniciou sua fala apontando que na Argentina o campo de Antropologia da Dança vem se construindo há uns quatro anos dentro da Antropologia do Corpo. Atuando, desde 2001, no Mestrado em Antropologia do Corpo e da Saúde (PPGAS/UFRJ), identifiquei que no Brasil os aportes teórico-metodológicos da Antropologia do Corpo constituem um campo de pesquisa consolidado com base na Antropologia Médica. A Antropologia da Dança não vem se desenvolvendo na área de Antropologia do Corpo, mas é fruto do interesse de pesquisas de antropólogos(as) artistas (ou não) da dança. Na universidade, por lidarmos com dois campos distintos – da Dança e da Antropologia – realizamos, segundo Patricia Aschieri, como artistas-investigadoras e investigadoras-artistas, pesquisas liminares. Nessa relação, entre Arte e Ciência na academia, Patricia problematizou em termos não hierárquicos as práticas e as perspectivas teóricas nas relações entre o fazer artístico e o científico. A prática deve se converter em teoria. A tensão entre teoria e prática no encontro da dança com outras áreas de conhecimento, incluindo a Antropologia, foi o foco de minha Tese de Doutorado².

Giselle Guilhon, da UFPA, à época em Colaboração Técnica com a UFSC, idealizadora e coordenadora do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança e uma das principais precursoras dessa área de conhecimento no Brasil, em sua comunicação ‘A dança na Antropologia antes da Antropologia da Dança’ instigou-nos a pensar sobre como nascem os objetos de estudo de nosso interesse. A pesquisadora repertoriou, desde os primeiros antropólogos, o aparecimento do corpo e da dança nas áreas: Antropologia, História da Dança e Coreologia. A Antropologia da Dança busca identificar seus “pais fundadores”, assunto típico na área, como ressaltou Giselle ao nos dar uma aula e várias pistas sobre possibilidades de investigação no campo da Antropologia da [com/sobre/através/a partir da] Dança. Considerei fundamental Guilhon situar os participantes [do Colóquio] sobre as origens da relação entre

¹Em 27/05/2019 na UFSC/SC.

²Defendida em 01/06/2017 no PPGSA/UFSC/UFRJ.

dança e antropologia, uma vez que o evento contou também com a presença de pesquisadores e pesquisadoras do campo da Dança, sem formação antropológica.

As outras duas comunicações trouxeram exemplos de composição cênica de docentes de graduação e pós-graduação em Dança e Artes. As palestrantes instauraram seus locais de fala na qualidade de pesquisadoras-artistas, no empreendimento de refletir sobre autoetnografia e etnografia em contextos artísticos. Mônica Dantas (UFRGS) apresentou impressões autoetnográficas acerca de sua participação como intérprete-criadora em dois espetáculos – *BundaflorBundamor* e *Tempstepegoquedelícia* –, produzidos pela ‘Eduardo Severino Companhia de Dança’. A passagem da experiência como observadora participante (nos estudos etnográficos) para uma experiência de participante observadora (via estudos autoetnográficos) foi o foco de sua fala. Nesse rito de passagem Mônica Dantas afirma ser “[...] a escrita um dos principais modos de produção da informação, uma vez que o olhar da pesquisadora se confunde com o olhar da artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo”³.

Marta Simões Peres (UFRJ) apresentou a Trupe DiVersos, formada por integrantes do Projeto de Extensão ‘Paratodos’, composto por estudantes de graduação da UFRJ e pessoas do entorno do Campus Praia Vermelha (UFRJ), em tratamento nas unidades de saúde mental e reabilitação, com ou sem deficiência. Três trechos de espetáculos foram mostrados em vídeos e comentados: *Leonídia: ela é doida* (2014-2016), *DiVersos são Quixote* (2017) e *A Nau do Fucô* (2017). A luta antimanicomial é tema dessas três criações de teatro-dança construídas coletivamente.

Constati um espaço de troca acerca de pesquisas, em diálogo não hierárquico, entre Antropologia e Dança no âmbito acadêmico, também nas demais comunicações do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança. Oportunidade de reflexão sobre o que pode ser a antropologia da/com/sobre/através/a partir da dança.

O foco de minha comunicação na Mesa 8 foi apresentar o Projeto de Pesquisa em ‘Metodologia: dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas’, a partir do qual proponho o uso dos métodos etnográfico e autoetnográfico em pesquisas artísticas/acadêmicas de estudantes de Dança na UFRJ. Fomento nesse projeto uma interação, tanto entre abordagens

³Caderno de Resumos I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, 2019.

antropológicas e pesquisas em dança, quanto entre a prática de campo e a escrita dos trabalhos acadêmicos. Observações realizadas nas pesquisas de campo podem auxiliar em perspectivas teórico-práticas nos memoriais e monografias empreendidos pelos discentes dos cursos de Bacharelado, Licenciatura e Teoria em Dança da UFRJ. O Projeto de Pesquisa é um desdobramento de minha Tese de Doutorado, encaminhada na Sociologia – PPGSA/IFCS/UFRJ –, na qual identifiquei que o processo de academização da dança, via Ensino Superior, tem como base a articulação entre três áreas de conhecimento: as Ciências Humanas, as Ciências Biológicas e as Artes Cênicas. Busco investigar em que medida os usos das abordagens etnográfica e autoetnográfica, por meio de técnicas de entrevista semiestruturada, de observação participante e diário de campo podem contribuir para a pesquisa sobre modos de escrita acadêmica da dança, rumo à criação de perspectivas teórico-práticas ancoradas em abordagens antropológicas.

O Projeto surgiu de minhas inquietações sobre o campo acadêmico da Dança na universidade. O ensino de Dança nas universidades tem caráter interdisciplinar devido à apropriação de distintas áreas de saber, o que implica numa tensão entre a teoria e a prática. A distinção entre *os que pensam* e *os que fazem* a dança está expressa nos trabalhos acadêmicos de docentes e discentes, estes divididos entre os que *pensam a dança a partir de referenciais científicos* e aqueles que *pensam a dança a partir das práticas artísticas*. O estudo problematiza a temática da autonomia, ou da falta desta, na Dança, levantando a questão *por que a dança não pertenceria a ela mesma?* Ao abordarmos a falta de autonomia na Dança, enquanto área específica de conhecimento, estamos nos referindo às pesquisas que agregam teorias científicas às práticas de dança, porém com referenciais teóricos oriundos de outras áreas de conhecimento que se sobrepõem aos saberes da prática artística. Em Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) – monografias e memoriais – os conceitos científicos têm, em geral, pouca articulação com as práticas artísticas, contribuindo para dificultar a compreensão da Dança como área específica de conhecimento. Identificamos uma hierarquia epistemológica nos cursos de Dança que situa os ditos saberes científicos numa posição superior em relação aos saberes provenientes das práticas artísticas:

[...] [sentimos] cansaço ao ver a arte sendo tratada como um conhecimento sem voz própria, ao presenciar, em diferentes congressos e encontros, discussões em que muito se fala sobre arte, mas sem a presença da arte; em

que a arte é defendida como área autônoma, porém por meio de conceitos oriundos de outras áreas [...], seja da filosofia, da história, da psicologia, das ciências da educação, entre outras (STRAZZACAPPA, 2014: 108-109).

A citação acima exhibe o dilema “em que a arte é defendida como área autônoma”, mesmo se preteridos os aspectos artísticos que lhe são constitutivos, apesar da constatação de que as pesquisas em Dança são teorizadas por outras áreas de conhecimento. Esse dilema da arte *sem arte* contribuiu para a criação do Projeto de Pesquisa em metodologias oriundas da Antropologia, cujo intuito é instrumentalizar os estudantes em pesquisa de campo combinada às práticas artísticas. Estratégia de construção de categorias de análise referentes ao tema pesquisado, cujo foco é não submeter a prática aos conceitos já formulados em outras áreas, recurso para evitar que criações em dança sejam apenas ilustrações de teorias replicadas.

O interesse de investigação do Projeto é compartilhado com duas acadêmicas dos cursos de Licenciatura e Teoria da Dança da UFRJ. Thaísa Martins e Ana Carolina Navarro, em suas trajetórias na graduação, transitam como alunas e bolsistas por diferentes cursos dentro da UFRJ. Ambas me procuraram, no final do período 2017/2, para abrirmos um projeto em que pudéssemos pensar e discutir sobre suas percepções decorrentes de seus pertencimentos em distintas áreas de estudo. Desse encontro, sugeri a criação do Projeto com foco no diálogo entre dança e métodos de pesquisa antropológica, de forma a não enquadrar suas pesquisas em nenhuma outra área que não tivesse a dança como protagonista.

2. Inquietações sobre o encontro da Antropologia com a Dança em sala de aula

De 2004 a 2008, no Curso Tecnológico de Dança da instituição privada Ulbra/Canoas, tive minha primeira experiência como docente na Dança. No ensino de Dança na Ulbra havia uma divisão entre as matérias teóricas e as práticas. Durante esses 4 anos de docência em Dança deparei-me, inúmeras vezes, com a dificuldade de entender em que consistiam os estudos *teóricos* aplicados ao ensino da Dança numa IES. A formação em dança nos cursos livres, nos quais fui socializada desde criança, era distinta do aprendizado de dança na graduação. Fora da universidade não se falava em teoria, a gente aprendia dança dançando. Além de ministrar na Ulbra as disciplinas práticas ‘Dança Contemporânea’ e ‘Composição Coreográfica’, assumi a disciplina teórica ‘Corporeidade e Cultura’. O período como docente da Dança na Ulbra representou um laboratório de experimentações sobre como tornar conteúdos teóricos básicos

da Antropologia atrativos e inteligíveis aos estudantes da Dança. A noção de “técnicas corporais” de Marcel Mauss (2003 [1934]) foi o conceito mais fácil de relacionar com as técnicas de dança nas aulas teóricas. Essa facilidade demonstrou que eu era *nativa* do campo da Dança: era bailarina e pensava “técnica” como bailarina, assim como muitos de meus alunos. Minha visão acerca do conceito de técnica era naturalizada, estava associada às aulas práticas de dança, tais como *ballet*, *jazz*, contemporâneo etc. Na atividade docente – tanto nas aulas de Antropologia, quanto nas de *técnicas* da dança – eu fazia um esforço para desnaturalizar e problematizar as noções de técnicas da dança, por meio do conceito antropológico de técnicas corporais de Mauss. Fui percebendo que eu também tinha uma visão naturalizada sobre o currículo de Dança na universidade, que está dividido entre matérias práticas e teóricas, e não questionava essa separação. Nesse percurso que marcou o início de minha trajetória acadêmica como docente da/na Dança, eu passei por um trabalho de desfamiliarização para poder entender que teoria e prática eram conceitos *nativos* do campo da Dança. O exercício de desfamiliarização foi um desafio pessoal, no sentido de tentar conseguir definir o que era considerado teoria em relação à prática e por que elas (teoria e prática) tinham que estar separadas num curso de Dança. Eu queria entender a razão de meus estranhamentos quando pensava as questões da dança num viés teórico.

Em 2009, no texto ‘Antropologia longe de casa’⁴, relatei algumas percepções ao apresentar/ensinar a matéria Antropologia a estudantes de Dança na disciplina ‘Corporeidade e Cultura’ para alunos do curso de Graduação Tecnológica de Dança da Ulbra/Canoas. Retomo alguns pontos desse texto por reconhecer, enquanto docente, os mesmos estranhamentos ao ministrar ‘Dança e Antropologia’ na UFRJ desde 2010.

A própria constituição da Antropologia se deu num contexto longe de *casa*. Conhecidos e pitorescos são os relatos dos primeiros antropólogos rumo ao desconhecido. Narrativas de viagens priorizavam a imersão na *diferença*. O *outro*, sujeito da pesquisa, estava sempre num lugar distante. O estranhamento inicial, portanto, já estava dado através do comportamento e do estilo de vida diferente do conhecido pelo pesquisador.

Na trajetória de formação como antropólogos(as) somos treinados(as) na universidade para não julgar as diferenças. Parte do método e procedimentos da Antropologia Social se

⁴Na revista digital Informe C3. www.processoc3.com (2009, p. 32-36).

refere, justamente, a *estranhar*, distanciar para depois relativizar conhecimentos sobre o *outro*. Mas no trabalho diário em sala de aula, como professora, convivendo com distintas visões de corpo e de dança dos alunos, a diversidade *grita*, e é um aprendizado docente diário olhar e tentar entender o contexto da construção dessas diferenças.

Os estudantes das graduações em Dança apresentam perfis distintos, muitos são bailarinos/dançarinos enquanto outros não tem nenhuma trajetória artística. Uma separação se dá no nível do pertencimento a determinado gênero de dança, e essa inserção marca as distinções de visão de corpo e dança.

Quem tem formação em dança fora da universidade, em cursos livres e/ou companhias de dança, normalmente tem um conhecimento prático embasado em transmissão oral. O campo da dança foi e é um domínio de *mestres*, que foram passando oralmente suas *verdades*, entendidas como único modo de fazer. Por isso os alunos que *pertencem* a tradições específicas de dança, ao ingressarem na universidade, trazem consigo visões de corpo e dança absolutas e irredutíveis. Estas são postas em *xeque* no primeiro contato com a Antropologia.

Mas há ainda outro grupo de alunos *desterritorializados* – no encontro com a universidade buscam adquirir uma formação em Dança, e assim uma inserção no meio artístico. Aqui é onde observo a diversidade de forma mais nítida: essas pessoas têm várias profissões alheias à dança, logo suas noções de dança não vêm de vivências, mas do senso comum, através da mídia, dos *shows*, dos clipes de música, de programas de televisão.

Alguns contrastes aparecem no nível do entendimento sobre o que um curso de Dança oferece de fato. Teoria sobre dança, seguindo o modelo das universidades europeias de Dança? Não, no Brasil as universidades mesclam teoria e prática. De que forma estamos combinando teoria e prática em nossos cursos?

Atualmente, nas graduações em Dança da UFRJ, ministro a disciplina ‘Teoria da Dança B’ para acadêmicos do curso de Bacharelado em Teoria da Dança. Na ementa está prevista a aplicação do método etnográfico: “Conhecimentos do método etnográfico originário da Antropologia. A etnografia como uma maneira de escrita decorrente da pesquisa de campo”. Nas aulas de ‘Teoria da Dança B’ desenvolvo, com os alunos, exercícios etnográficos e treinamentos distribuídos em três técnicas de pesquisa: observação participante, entrevistas semiestruturadas e diário de campo. Durante o semestre os estudantes elegem seus temas de interesse e praticam a pesquisa de campo. Fui percebendo um caminho enriquecedor para os

discentes de Dança no que tange à formulação de temas e perspectivas teóricas para suas monografias e memoriais a partir dessas incursões práticas. E por este motivo, aposto nesse projeto em aprofundar e disseminar recursos metodológicos embasados na etnografia e na autoetnografia para acadêmicos das três graduações de Dança da UFRJ.

Na disciplina ‘Dança e Antropologia’ tenho ministrado as aulas aproximando os saberes da Antropologia aos da Dança. Em sua ementa está destacada a interação entre discursos e práticas: “Conhecimentos da Antropologia Social e de seus principais conceitos. Um olhar distanciado sobre os discursos e as práticas de dança. A abordagem antropológica promove uma reflexão sobre o papel da cultura na visão de corpo e de dança”. Os conteúdos divididos em três blocos: Antropologia do Corpo, Antropologia da Arte e Antropologia da Dança. Essa disciplina permite uma visão geral sobre os campos de pesquisa antropológica.

3. Aproximações entre Dança e Antropologia via Projeto de Pesquisa na UFRJ

Demonstrei em minha pesquisa de Doutorado que a formação em Dança nas Instituições de Ensino Superior (IES) rompe com o modo de conhecimento realizado na tradição, nos ofícios, por meio da transmissão oral de práticas de dança. A questão central dessa mudança de ofício para profissão teórico-prática está assentada nas naturezas distintas entre o modo de conhecimento implementado nos ofícios e aquele relativo às profissões, mudança na qual a universidade tem o papel de cientificizar os saberes da prática, imprimindo em cursos eminentemente práticos um viés acadêmico.

Entretanto, como realizar essa articulação entre teoria e prática na academia? As práticas artísticas e a concepção de pesquisa vêm sendo repensadas no âmbito das graduações em Dança sob a perspectiva teórica, definida em termos de reflexão e investigação sobre as práticas. A profissionalização da dança via IES introduziu a dimensão teórica para construir as bases do conhecimento acadêmico, que fora da universidade, nos cursos livres, é eminentemente prático.

Uma maneira de diminuir a distância entre teoria e prática na área dos estudos de dança, em nível superior, proposta a qual me enquadro, partiu das pesquisadoras Sylvie Fortin (2009) e Monica Dantas (2016). Ambas defendem a utilização de dados etnográficos e autoetnográficos por se constituírem como recursos metodológicos privilegiados no estudo

de práticas artísticas, ferramentas de pesquisa capazes de diminuir a tensão entre teoria e prática, fase de pesquisa e fase de escrita acadêmica. Dantas (2016) constatou que “nesse tipo de pesquisa os conceitos oriundos da reflexão teórica são constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações produzidas no trabalho de campo” (p. 177). Também Lepecki (1998) afirma que os coreógrafos experimentais da contemporaneidade se servem do método etnográfico para suas composições coreográficas.

O método etnográfico se caracteriza, por um lado, pelo estudo empírico em presença do *outro*, pesquisa de campo extensiva junto a uma cultura ou um grupo; e, por outro lado, designa a posterior escrita daquilo que foi observado e vivido junto ao grupo pesquisado. O método etnográfico leva em consideração “os comportamentos, isto é, os gestos cotidianos, o tom das conversas, as atitudes de corpo e expressões faciais [...] esses comportamentos *dizem* algo sobre a situação vivida” (ZALUAR, 1990: 13).

A etnografia, enquanto método, surgiu com o antropólogo Malinowski durante a I Guerra Mundial, quando ele ficou “exilado” nas Ilhas Trobriand do Pacífico Sul investigando a cultura trobriandesa. Este é o modelo clássico de fazer etnografia: implica na convivência direta com os *nativos* para pesquisar as diversas dimensões da vida social desse grupo. A pesquisa empírica é aquela que se faz *em presença*. Trata-se de pesquisa de campo na qual a coleta de dados é realizada via interações junto ao universo investigado (MEKSENAS, 2007).

A autoetnografia se aproxima da autobiografia e dos relatos sobre si, assim como se relaciona com a técnica de história de vida, mas nas pesquisas de/com/em/sobre/através/a partir da prática artística é utilizada como ferramenta autorreflexiva, abarcando as reações somáticas do pesquisador, incluídas por meio de notações no trabalho escrito sobre a experiência de campo. A combinação de etnografia e autoetnografia possibilita uma escrita etnográfica que utiliza procedimentos justapostos: “a manipulação e a colagem inabitual de objetos, de sons, de imagens e de movimentos para restabelecer os sentidos da experiência de campo” (DANTAS, 2016: 175).

O Projeto de Pesquisa em ‘Metodologia: dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas’ segue, por seu caráter interpretativo e analítico, para responder às questões num nível da realidade que não pode ser quantificado, o método qualitativo – é o caso de inúmeras pesquisas no campo das Artes e, sobretudo, da Dança. O foco é apreender um espaço mais profundo das relações sociais por intermédio da percepção de significados, crenças, motivações

e valores (MINAYO, 2000). Por esse motivo, o método qualitativo é utilizado por meio da implementação, junto aos discentes da Dança da UFRJ, de exercícios etnográficos, incursões a campo e autoetnografia, que consiste na autorreflexão dos pesquisadores acerca de suas experiências práticas. Proponho combinar três técnicas de pesquisa de coleta de dados: técnica de entrevista semiestruturada, observação participante e diário de campo.

4. O que pode a Antropologia da [com/sobre/através/a partir da] Dança

Para finalizar, reconheço que tem sido instigante e renovador trabalhar os princípios da visão antropológica com acadêmicos(as) de Dança. Por que ensinar antropologia para estudantes de graduação em Dança? A ênfase – tanto nas aulas de antropologia, quanto no Projeto de Pesquisa – está em reconhecer cada noção de corpo como representação, ou seja, um discurso e uma prática – construídos e legitimados pelos praticantes dos diversos gêneros de dança em relação aos quais possuem um sentimento de pertencimento.

Nesses dezessete anos de docência testemunhei estudantes “filiados” a gêneros e estilos de dança específicos, identificando-os como sendo os mais contaminados pelos condicionamentos de pensar e agir provenientes daquele contexto cultural. O *giro* no olhar proposto ao estudante vai na direção de considerar o corpo numa perspectiva antropológica, ou seja, em suas dimensões psíquica, social e histórica, e não somente por seus aspectos anatômicos e biológicos ou por seus atributos físicos. O caminho percorrido em direção a um pensamento relativizador sobre o corpo e a dança é suado e constitui uma meta a ser conquistada. Numa primeira etapa, viria a constatação de que as noções de corpo são construídas socialmente. Uma vez desconstruídas essas ideias, passamos à segunda etapa: desnaturalizar para relativizar, também, as noções de dança.

Observo haver certa dificuldade em se desapegarem das antigas noções. Na experiência em sala de aula arrisco dizer que esse apego é afetivo. Muitos alunos demonstram ter dificuldades de relativizar porque estão muito conectados aos seus *mestres* de dança. E é difícil romper com um aprendizado de dança repleto de *verdades absolutas*. Nesse quesito me vejo em muitos deles: também tive uma formação em *Ballet Clássico* desde pequena, também passei por meus choques ao perceber o quanto o *Ballet* trata o corpo como um instrumento – corpo em sua dimensão física, anatômica e fisiológica, apenas. E nesse momento lembro de



mim, enquanto estudante, sendo iniciada na Antropologia, lutando e *matando meus mestres*. Simbolicamente isso é muito forte e doloroso. É uma ruptura com o estabelecido, com o conhecido e uma saída de um lugar de conforto e segurança.

Referências

COCCARO, Luciane Moreau. Antropologia longe de casa. **Informe C3: Corpo Cultura Artes Moda**. Porto Alegre, Ano 1, Ed. 4, jun. 2009, p. 32-36.

COCCARO, Luciane Moreau. **Os que fazem e os que pensam a dança**: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em dança no Brasil. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. [224 f.]

DANTAS, Monica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v. 2, n. 27, dez. 2016, p. 168-183.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, n. 7, Porto Alegre: UFRGS, 2009, p. 77-87.

LEPECKI, André. Par le biais de la présence. **Nouvelles de Danse**, Bruxelas, n. 36/37, 1998, p. 183-193.

MAUSS, Marcel. As técnicas Corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEKSENAS, Paulo. Uma introdução ao estudo da escola no processo de transformação social. In: **Sociologia da Educação**. São Paulo: Loyola, 2007.

STRAZZACAPPA, Marcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. **Art Research Journal**. Brasil, v. 1/2, Jul/Dez, 2014, p. 96-111.

ZALUAR, Alba. **Desvendando máscaras sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.



Estudiar Sensibilidades en Movimiento: nuevas tendencias en investigación

Patricia Aschieri
UBA/UNTREF – paschi09@gmail.com

Resumen: La teoría y la praxis están indefectiblemente entrelazadas más allá de que las formas habituales de los resultados, sean presentados como producciones experienciales o discursivas. Me refiero a la práctica (obra, talleres, creaciones etc.) en el primer caso; y a los contenidos descriptivos y analítico-teóricos, en el segundo. En ambos os casos, la tendencia es visibilizar solo uno de los polos de un proceso dialéctico. Sin embargo, podemos reconocer que se trata de un juego de relevos desde un punto de perspectiva a otro, en la que las oscilaciones suponen un cambio de código que la mayoría de las veces resulta imperceptible. Más allá de reconozcamos o no estas oscilaciones intersticiales entre teorías y prácticas, éstas están siempre presentes. En el campo de la Antropología de la Danza este sería un espacio liminal y vital, sobre el que aún hemos reflexionado y sistematizado poco. Propongo entonces en este trabajo imaginar una “cultura académica” que suponga el énfasis en atender simultáneamente estas relaciones, cómo se dan estas dinámicas y cuáles serían las metodologías para abordarlas.

Palabras-clave: Danza. Sensocorporreflexión. Metodología en Estudios de Danza.

Study Sensitivities in Movement: new trends in research

Abstract: Theory and praxis are inevitably intertwined beyond the fact that the usual forms of results are presented as experiential or discursive productions. I am referring to practice (work, workshops, creations etc.) in the first case; and to descriptive and analytical-theoretical content in the second. In both cases, the tendency is to make visible only one of the poles of a dialectical process. However, we can recognize that it is a relay game from one perspective point to another, in which the oscillations suppose a code change that most of the time is imperceptible. Regardless of whether or not we recognize these interstitial oscillations between theories and practices, they are always present. In the field of Anthropology of Dance, this would be a liminal and vital space, on which we have still little reflected and systematized. I propose then in this work to imagine an “academic culture” that supposes the emphasis on simultaneously attending to these relationships, how these dynamics occur and what would be the methodologies to address them.

Keywords: Dance. Senso-body-reflection. Methodology in Dance Studies.

1. Introdução

La teoría y la práxis están indefectiblemente entrelazadas, más allá de que las formas habituales de los resultados sean presentados como producciones experienciales o discursivas. Me refiero a la práctica (obra, talleres, creaciones etc.) en el primer caso, y a los contenidos descriptivos y analítico-teóricos, en el segundo. En ambos se tiende a visibilizar solo uno de los polos de un proceso dialéctico. Sin embargo, podemos reconocer que se trata de un juego de relevos desde un punto de perspectiva a otro, en la que las oscilaciones suponen un cambio de código que, la mayoría de las veces, resulta imperceptible.

La falta de atención a estos aspectos y dinámicas se debe a diferenciales énfasis culturales en cuanto al uso y práctica de nuestras corporalidades en movimiento, así como de nuestras competencias reflexivas. Ya Northrop ([1946] en Chapman 1988) hizo una distinción epistemológica entre un tipo de conocimiento estético y un tipo de conocimiento especulativo. El primero refiere a la aprehensión directa de las cualidades experimentadas; mientras que el segundo señala la postulación de entidades o procesos que dan cuenta de ciertas regularidades en la experiencia, sin ser ellos mismos dados en la experiencia. Estas dos formas de conocimiento se relacionan íntimamente en el conocimiento cotidiano, pero son susceptibles de ser cultivadas y desarrolladas independientemente. Precisamente, siguiendo al autor, una de las diferencias entre las culturas tradicionales de Oriente y Occidente, sería que en cada caso, se ha tendido a cultivar una u otra forma de conocer. Las culturas de Oriente han concebido una vinculación estética con las capas más profundas de los fenómenos experienciales y, la civilización occidental desde los griegos, ha perseguido una comprensión teórica de la realidad que se supone subyace y explica “las meras apariencias”. Podríamos plantear que esta característica de Oriente, en cuanto a profundizar en la dimensión de la experiência, tendría alguna similitud con lo referido por Merleau-Ponty (1945), en cuanto a la existencia de una zona o *espacio vital*, o instancia *pre-reflexiva* en el que se produce um conocimiento que no es del orden del entendimiento¹.

¹ Tenemos en cuenta discusiones sobre el tema del “orientalismo”. Se destaca al respecto la obra de Edward Said (1979), quien definió el “orientalismo” como una disciplina académica a partir de la que Occidente convirtió a Oriente en objeto de conocimiento, articulando un discurso al servicio del poder colonial. Si bien recibió la crítica del campo de los estudios culturales, a partir de autores como Clifford, McFie, Bhabha, entre otros, la discusión



Más allá de reconozcamos o no estas oscilaciones intersticiales entre teorías y prácticas, éstas están siempre presentes. En el campo de la Antropología de la Danza este sería un espacio liminal y vital, sobre el que aun hemos reflexionado y sistematizado poco. Propongo entonces en este trabajo imaginar una “cultura académica”, que suponga el énfasis en atender simultáneamente a estas relaciones, cómo se dan estas dinámicas y cuáles serian las metodologías para abordarlas.

2. Un poco de teoría

El llamado “giro performativo” ha enfatizado en cómo la performatividad del lenguaje y de las gestualidades, más allá de representar ideas y sentimientos, producen efectos que se materializan en la instauración de realidades y en los sujetos. El pionero trabajo de Austin (1988), *Cómo hacer cosas con palabras*, fue retomado, entre otros, por Burke (Literatura), por Goffman (Sociología) y por Turner (Antropología). El foco se desplazó entonces desde la performatividad del lenguaje a la *performance* social, y colocó en primer plano el problema de la actuación en el sentido teatral del término, poniendo de manifiesto que el lenguaje, la comunicación, los códigos simbólicos, los estilos, no son simplemente verbales, sino también no verbales. También fue retomada desde una perspectiva crítica por Derrida (1995) y desde la teoría Queer por autoras como Butler (1999, 2002) y Sedgwick (2018). Butler destacó que como sujetos sociales nos atraviesan activas y eficaces matrices hegemónicas que definen nuestros posicionamientos identitarios, tanto sexo-genéricos como étnico-raciales. Estos, refiere, se constituyen a partir de nuestra capacidad para “citar” normas hegemónicas mediante actos precisos. La performatividad supone que “esas matrices son citadas y reiteradas, logrando su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo” (BUTLER, 1999: 15), confinando al campo de “lo abyecto” otras posibles identificaciones. No obstante, no solo estamos determinados a reproducir, pues en cada cita que se reitera, es posible producir deslizamientos y subversiones (BUTLER, 2002: 145). Asimismo, desde la propia teoría Queer, Sedgwick (2018) postula en contra del pensamiento binario instaurado por la perspectiva

que provocó su planteo obligó a una reelaboración de los estudios sobre Oriente y hoy no es posible realizar un análisis que no considere el impacto de su obra.



racionalista hegemónica (que ordena “la identidad del deseo, el análisis y las necesidades alineadas en torno a un centro”), la articulación de otras formas de pensamiento, que considere fecundos “los cabos sueltos” y “los cabos cruzados” de la identidad. Su proyecto es lo que denomina “un pensamiento y uma pedagogía no dualista” (2018: 7).

En la misma dirección, aunque desde marcos teóricos diferentes, desde el campo específico de la Antropología, Turner (1986) dirigió el centro de atención hacia las imperfecciones, las vacilaciones, los factores personales y los componentes elípticos, contextuales y situacionales de la *performance* (p. 111). Esto lo hace particularmente interesante, pues permite considerar “el factor de indeterminación potencial de las relaciones sociales dentro del orden cultural y social” (MOORE citado en TURNER, 1986: 112). En este sentido, a través de sus actuaciones o también de la participación u observación de *performances* generadas por otros, las personas pueden conocerse mejor a ellas mismas y a sus semejantes”. Éste antropólogo social, un fervoroso amante del teatro que convertía en dramaturgias teatrales sus etnografías, basó sus reflexiones en el concepto de “experiencia vivida” de Dilthey en tanto “sistema multifacético, coherente y dependiente de la interacción e interpenetración entre cognición, afecto y volición”. Esta perspectiva reconoce a la *performance* ya no sólo desde un enfoque representacional o funcional, sino que se la aprecia como “actos vitales”, en los que se manifestaría el carácter reflexivo de la agencia humana. En una perspectiva similar, y desde los Estudios de la *Performance*, Richard Schechner considera el potencial transformador de las *performances*, en tanto “modos de experimentar, actuar y ratificar el cambio” (SCHECHNER, 1994: 89). Señala que las “conductas restauradas” o “dos veces actuadas” – que nunca podrán desplegarse de manera idéntica –, pueden ser guardadas, transmitidas y transformadas (SCHECHNER, 2000: 107). También Diana Taylor (2011: 20) sostiene que las *performances* son “repertorios de memorias corporizadas”, expresadas en gestos corporales o sonoros que “operan como actos vitales de transferencia: transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad”.

Resultan especialmente de interés los planteos desde perspectivas socio-antropológicas como los de Csordas (1993, 1994) y Crossley (2001), quienes critican el paradigma textual o representacional y construyen enfoques teóricos alternativos basados en la noción de “ser-en-el-mundo” de la fenomenología de Merleau-Ponty (1945) y, en algunos trabajos, en los conceptos de “práctica” y “hábitus” de Bourdieu (1980). Así, Csordas, desde el

“paradigma del embodiment”, acuña el concepto de “modos somáticos de atención” (1993), destacando la relevancia de la corporalidad y los sentidos perceptivos en el conocimiento del entorno intercorporal que habitamos. Y Crossley, desde una “sociología carnal”, define a las “técnicas corporales reflexivas” como “aquellas técnicas corporales cuyo objetivo fundamental es realizar un trabajo sobre el cuerpo, para modificarlo, mantenerlo o tematizarlo en alguna forma” (2005: 9) y es importante destacar que pueden incluir a más de un agente.

Nuestra propuesta de tematización de dinámicas teórico-prácticas, nos lleva a considerar, además, el marco desarrollado por Pierre Bourdieu en torno al “habitus”, definido como un “sistema de estructuras cognitivas y motivacionales”, generadoras de representaciones y prácticas, que “tienden a aparecer como necesarias, naturales incluso, debido a que están en el origen de los principios de percepción y apreciación a través de los que son aprehendidas” (1980: 92-94).

Es precisamente a partir de estos desarrollos que en distintos trabajos vengo desarrollando el marco analítico de la “sensocorporreflexión” que abarca el análisis de las “trayectorias corporales” (ASCHIERI, 2015, 2018) para dar cuenta de los modos en que se constituyen los “habitus”, en particular en su dimensión corporal. Con este marco analítico pretendo situar una descripción que de cuenta de lo procesual y dinámico. La “trayectoria corporal”, involucra no solo la historia personal, sino que la considera en su intersección con experiencias que son de orden intersubjetivo, es decir, que han sido compartidas por el grupo social al que se pertenece (por ejemplo, formar parte de un colectivo de edad, de etnia, de clase, de género etc.). Con el concepto de “sensocorporreflexión” procuro identificar, para describir de modo sistemático, aquellos “momentos” que involucraron las específicas conexiones entre movimiento, reflexividad y subjetividad. Se trata de una experiencia específica, en la que se producen procesos vitales que establecen rupturas e inéditas relaciones lógico-racionales y/o lógico-poéticas con el pasado y/o con el presente y/o con el futuro. Vivencias que originan alteraciones, transformaciones que cambian y combinan enfoques y que proponen nuevas coordenadas entre pensamientos, afectos y experiencias del cuerpo en movimiento.

Sin embargo, es necesario reconocer que no estamos entrenados para reconocer estos momentos que, por lo general, resultan invisibles e incluso casi imperceptibles, en la medida en que la dimensión experiencial de procesos de producción de conocimiento en el ámbito

académico, suele estar desjerarquizada, considerada como un aspecto solo “anecdótico” del trabajo de campo.

3. ¿Anécdotas personales o procesos cognitivos colectivos?

Hace más de diez años ya, tuve la oportunidad de ver la *performance* instalación: “Mapa/Corpo 2. Ritos interactivos para el nuevo milenio” (2007), del Grupo La Pocha Nostra², en el Centro Cultural Recoleta, en ocasión del Encuentro de Instituto Hemisférico en Buenos Aires³. No estaba advertida del renombre y vigencia del grupo, y ninguno de los compañeros de la sesión de trabajo con los que había compartido esa tarde como parte del evento, podía quedarse para asistir a la *performance*. Así es que, al abrirse las puertas de un gran salón donde transcurrían simultáneamente varias escenas, me dispuse despreocupadamente a hacer el recorrido sola.

Elijo describir a continuación solo una de las acciones en las que me sentí involucrada, incluida, inevitablemente partícipe aunque no participara (y no creo necesario, dado el marco teórico que proponemos, tener que preocuparme si mi memoria se activa torciendo lo que allí sucedió).

El ambiente estaba estimulado de múltiples formas. Una voz en una lengua mitad inglés y mitad español, un *spanglish* que de modo fuerte y constante, interpelaba nuestras experiencias y pensamientos sobre las fronteras, los intercambios interculturales, el sometimiento colonizante del poder. Música y sonidos, cuerpos desnudos y/o vestidos de modos provocadores, cámaras que reproducían las acciones presentes de los *performers*, al mismo tiempo que veíamos a nuestras propias corporalidades expectantes y participantes, en pantallas gigantes. // En un rincón del espacio que me encontraba recorriendo, aparece una mujer joven que se saca una bata quedando totalmente desnuda. Se acuesta en una camilla. Una suerte de “terapeuta” la espera para “realizarle” una sesión de acupuntura. Comienza a hundirle una a una, muchas, muchísimas agujas que va clavando en su cuerpo entero. Cada una de ellas tiene en la punta superior banderas de distintos países. Un cuerpo siendo

²La Pocha Nostra es una organización artística trans-disciplinaria fundada en el 1993 en California, por Guillermo Gómez Peña, Roberto Sifuentes y Mariano Nola.

³ 13 de Junio 2007. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 6to Encuentro del Instituto Hemisférico de *Performance* y Política. Corpólicas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género. Mapa/Corpo 2. Reparto/interpretes: Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes, María Estrada, Amapola Prada, Andrés Vinciauskas. Producción Hemispheric Institute of Performance and Politics; Producción Centro Cultural Recoleta, Creación, La Pocha Nostra; Cámara, Gray Wetzler.

territorializado, re-territorializado, colonizado. // Veo las lágrimas de la *performer* correr en sus sienes. Siento su dolor. Tengo el impulso de gritar que pare(n), que la deje(n) tranquila, que no la haga(n) sufrir. Aparece el director de la *performace*, Guillermo Gomez-Peña con su traje de tecno-chaman, y le susurra palabras en su oído. Ella parece tranquilizarse y aceptar. La “sesión” continúa largos, larguísima minutos hasta dejar a su cuerpo cubierto (ló recuerdo completamente cubierto) de banderas. // El “terapeuta” nos invita a sacar las agujas clavadas en la carne de la mujer. Ella casi no se mueve, su pecho danza el ritmo de la respiración que a veces se agita. Siguen cayendo sus lágrimas y a veces parece susurrar un gemido. Pretendo liberarla, pero no quiero lastimarla. Me percibo paralizada, inmóvil. No puedo. Siento el sudor en mis manos. Se desata una lucha interna dentro de mi cuerpo. Impulsos contradictorios que me agitan. Siento enojo, empatía; busco alianzas con la mirada en otros participantes. Que hacer? No es correcto violar su intimidad, no es correcto que sufra. Alguien de los presentes ¡por fin! se decide a comenzar el rito de la liberación. Me revuelvo entre el terror y el alivio hasta que mi cuerpo responde decidido a ser también parte de la acción emancipatoria. Uno a uno, con las pausas que marcó el ritmo colectivo de los que allí estábamos, fuimos descolonizando, literalmente “descolonizando” su cuerpo, de las dolorosas banderas nacionalistas, extranjeras y sometedoras.

Aunque mis experiencias con el paso del tiempo se han ampliado, y yo ya no soy la misma, aun hoy al recordar siento ahora mi piel erizarse. Todavía me asalta un estremecimiento que recorre todo mi cuerpo. Como si la conmoción que sentí entonces se actualizara en el presente, aquella contradicción entre la parálisis y una irrefrenable pulsión a la acción. Precisamente, una de las potenciales capacidades de la *performance* es constituirse como espacio reflexivo y revelador, en el que las personas en forma individual, y las culturas como colectivo, logran verse expresadas y cobrar conciencia de sí mismas. Tomando lo señalado por Turner existe “una dialéctica entre la ‘fluidez’; es decir, movimiento espontáneo en el que la acción y la conciencia son una sola cosa⁴, y la ‘reflexividad’, en la que los principales significados, valores y finalidades de una cultura se perciben “en acción”, al dar forma y explicar el comportamiento (SCHECHNER, 2012: 46). Como puede apreciarse, la reconstrucción que acabo de realizar constituye lo que identifiqué como una “sensocorporreflexión” que perdura en sus alcances en el tiempo y que puede articularse cada vez en nuevas vinculaciones experienciales y juegos conceptuales.

⁴Siguiendo a Csikszentmihalyi, Turner refiere que “*flow*” o “flujo”, hace referencia a “la sensación holística presente cuando actuamos con total implicación” siendo “un estado en el que una acción sigue a otra acción de acuerdo a una lógica interna que parece necesitar de una intervención no consciente de nuestra parte” (en Turner, 1986: 30)



Me interesa destacar que es necesario tener presente que debemos prepararnos para percibir estos momentos y constituirlos en espacios legítimos de producción de conocimiento. Por eso, me detengo en identificarlos y conceptualizarlos. Se trata de crear y utilizar técnicas o sensibilidades específicas, del mismo modo que los investigadores en música deben conocer elementos de la práctica musical para poder estudiar acerca de ella. Incluso, si es necesario, debemos considerar que incluyan algún tipo de entrenamiento para mantener nuestras capacidades sensorperceptivas de investigadores atentos. Metodologías que favorezcan la apreciación de las dinámicas entre gestos y pensamientos, de las sensocorporreflexiones que quedan invisibilizadas pues nuestros hábitos de investigación – que suelen desestimar las experiencias corporales en pos de los saberes teóricos. Si bien podemos coincidir en que la experiencia es un concepto que puede resultar inestable, porque incluye a las trayectorias corporales individuales, existe, como intenta rescatar el marco conceptual que presenté en el apartado anterior, un componente que es colectivo y que puede constituirse en un núcleo poderoso para la elaboración de obras, *papers*, investigaciones etc.

En otros trabajos (ASCHIERI, 2013, 2015, 2018) he señalado lo difícil que me resultó reconocer y legitimar académicamente el hecho de que mi hipótesis doctoral de investigación fuera producto de una experiencia esceno-teórica corporal, en el marco de los movimientos de éstas danzas, más que de una especulación exclusivamente intelectual. La deconstrucción de las categorías que atraviesan el cuerpo construido culturalmente, que sentí en aquel momento, fue el inicio de un largo proceso de cuestionamientos y debates acerca del dualismo en la investigación que dio lugar a propuestas metodológicas para investigadores, como la “investigación encarnada” (ASCHIERI, 2013, 2019), así como a diversas propuestas escénicas para la presentación y comunicación de resultados⁵.

Estos mismos problemas relativos a las dinámicas teórico-prácticas, se pusieron en juego en mi práctica docente desde el año 2004, en el marco de una materia que se inscribe en una carrera que tiene un sesgo profundamente teórico, pero que estudia prácticas del orden del

⁵ Obra *Carnetinta, hipótesis en movimiento*. (2015) Presentada en el marco del las I Jornadas de *Performance-Investigación*. Centro Cultural Haroldo Conti. FFy L – UBA. Puede verse un fragmento en: <https://www.youtube.com/watch?v=kFTuCE2pusg&feature=youtu.be>
Bienal de *Performance* 2017. Ponencia *Performativa*. Puede verse um fragmento en: <https://www.youtube.com/watch?v=y9lv9mbp7G4&t=8s>

movimiento corporal en las artes⁶. Considero al ámbito del aula como un espacio que puede analizarse en términos de lo que Turner denomina como *liminal-liminoide*⁷. Este enfoque permite rescatar el carácter procesual que supone esta fase en la medida en que considera el espacio/tiempo de transformación entre una condición y otra. Refiere a un intervalo entre puntos de salida y de llegada. Un intermedio, una transición que separa umbrales, una distancia entre fronteras. En suma, se trata de una fase interestructural de carácter político y subversivo, en la que se experimenta y desarrolla un metalenguaje del lenguaje verbal y no verbal cotidiano, que involucra procesos cognitivos y de granreflexividad. En esta línea retomamos algunos de los tratamientos de Lauro Zavala (1993), quien siguiendo los desarrollos bajtinianos, propone una teoría dialógica de la liminalidad. Para este autor la liminalidad es: una condición paradójica y potencialmente productiva de manifestaciones culturales situadas entre dos o más esferas que ignoran separaciones y jerarquías. Pero nos preguntamos, de nuestra parte, cómo pensar los límites entre umbrales en ese espacio-tiempo liminal, cuando se trata de un siempre potencial movimiento de sentido que “pone al original en movimiento para descanonizarlo, dándole al movimiento de la fragmentación un deambular de errancia, una especie de exilio permanente” (DE MAN EM BHABHA, 2002). Pensar la frontera no remite a identificar bordes fijos y definidos. Como explicitara Bajtin (1982), conceptualizar la frontera supone un circuito dialógico formado por dislocaciones, preguntas y respuestas, fuerzas centrífugas y centrípetas en el marco de la cultura como sistema abierto. Y en ese sentido la gran temporalidad de la cultura, el “grantiempo”, al decir de Bajtin, es “el marco de diálogo infinito e inconcluso en el que no muere ni uno solo de los sentidos” (p. 392). No existen fronteras para el contexto dialógico ya que asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito. Los sentidos olvidados se reviven y recuerdan siempre en contextos renovados y desde su intersección revelan un aspecto inédito.

⁶ Teoría General del Movimiento, actual Antropología de la *Performance* y la Corporeidad del Plan 2019. Departamento de Artes. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

⁷ Cuando Turner analiza los rituales, plantea que las fases liminales son los momentos potencialmente fértiles para la aparición de las producciones socio estéticas y artísticas innovadoras. Precisamente, para ser aplicado a las sociedades complejas, equivalente a lo liminal, aunque no totalmente idéntico, propuso el término *liminoide*. La principal diferencia responde a que mientras que las situaciones liminales de los rituales son obligatorias y propias de los ámbitos religiosos, las producciones culturales *liminoides*, en tanto *performances* seculares, serían de participación voluntaria. Otra de las diferencias radica en que ya no se propone la condición de aislamiento del individuo respecto de su grupo social, sino que este se encuentra en comunidad (como en los carnavales, en los espectáculos de masas etc.). Es decir, lo *liminoide* contendría las capacidades simbólicas y lúdicas propias de lo liminal, transferidas hacia géneros no religiosos pero que receptarían cierto “tono sagrado”.



Es precisamente en esta dirección – mas allá de las resistencias que supuso incluir en un ámbito teórico la práctica vivencial a partir de ejercicios de movimiento, intervenciones con máscaras, uso de objetos etc. – que habilitó y se propició la sensocorporreflexión como metodología válida en el espacio áulico, para la comprensión y actualización de ciertos conceptos teóricos. Hoy estas metodologías pueden considerar dinámicas en múltiples sentidos, es decir, aquellas que van desde el concepto más teórico hasta la *performance*, como aquellas que van desde la *performance* o experiencia vivencial hacia los conceptos.

Conceptualización $\Leftrightarrow$ *Performance*

Y claro, todas las variantes que estos dos esquemas podrían plantear como um *continuum* de polos opuestos.

4. Consideraciones finales. Sistematizando algunas estrategias de los “artistas investigadores”

Los problemas respecto de estas dinámicas se encuentran muy presentes en el caso de los que son al mismo tiempo artistas e investigadores. Esta situación es sumamente frecuente en el ámbito de la Antropología de la Danza, en la medida en que el objeto de estudio se constituye como una pasión por la práctica, o como consecuencia de la comprensión de que al comenzar a investigar prácticas de movimiento es necesario considerar el material no verbalizado o verbalizable como una experiencia ineludible para examinar.

Defino a los *artistas investigadores* como aquellos que en su hacer unen su práctica artística (entrenamientos, procesos de creación, ensayos etc.) con el desarrollo de conceptos y construcción de teorías. Es decir, tanto aquellos artistas vinculados a las artes que se autoperciben como investigadores, como aquellos investigadores académicos que se autoidentifican como artistas. Sostengo que la emergencia de la figura de los *artistas investigadores* constituye un “locus” de lucha crítica que pone en evidencia la crisis epistemológica que subyace a la producción de conocimientos en Artes y en aquellas disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanas que se ocupan de las artes. Ello es así, debido a que existe una puja de legitimación de los conocimientos prácticos y teóricos que se encuentra invisibilizada, pero que participa en los procesos de reflexividad ligados a la producción de

conocimientos/obras, y en cuyos resultados (*paper*, artículos o creaciones) han sido forzados a omitirse o resaltarse de acuerdo al contexto en que los *artistas investigadores* desarrollan su práctica de investigación. Entiendo que existe una tendencia creciente a intentar trascender esta dicotomía a partir de la implementación de metodologías de investigación y de comunicación de resultados específicos, para visibilizar la participación dialéctica de los contenidos esceno-teóricos.

Provisionalmente, podemos dividir el abanico de las posibilidades en que los artistas investigadores despliegan las articulaciones entre teorías y prácticas en dos grandes grupos y en donde la experiencia-vivencia se torna fundamental. Por un lado, aquellas que ponen el eje en la transmisión de algún contenido específico. Por otro, las que ponen el eje en la investigación. Si bien es necesario reconocer, como ya hemos mencionado, que entre estos dos grandes grupos existen conexiones y vínculos posibles de ser considerados, de modo esquemático y para comenzar a pensar las dinámicas entre gestos y pensamientos, experiencias y conceptos, consideraremos al primer grupo como *Transmisión-Performance* y el segundo como *Investigación-Performance*.

La *investigación-Performance* utiliza la *performance* como método de investigación en sí. Me refiero a la producción de obras que producen sensocorporreflexiones en aquellos que participan de algún modo en la experiencia. La crónica de mi participación en Mapa/Corpo sería un ejemplo. En este grupo también se encuentran aquellas articulaciones que suponen experiencias sensocorporreflexivas, como el caso que explicité acerca de mi hipótesis doctoral, en las que una vivencia se transforma en una conceptualización.

El segundo grupo, la *Transmisión-Performance*, hace referencia a estrategias para la comunicación de resultados como volver una investigación académica en un guión teatral o dancístico, como el caso de Turner, o mi propio caso. También puede referir a la elaboración de obras que facilitan la comprensión de ciertas tesis. Tal es el caso del concurso *Dance your PhD*, por ejemplo, que impulsa la revista *Science* y en el que se propone que se realice una coreografía que explique los resultados del doctorado, incluso, mi propia experiencia de “ponencia *performance*” que, como ya expliqué, presenté en varios eventos académicos universitarios. También puede referir a la elaboración de estrategias áulicas en casos como los que conté, o en aquellos que suponen un saber práctico que se vuelve concepto, como es el caso de la formación profesional de los psicomotricistas, por ejemplo.



En síntesis, estamos en tiempo de abrir preguntas, más que de presentar respuestas unívocas. Este es un aporte posible para continuar pensando estos problemas.

Referências

ASCHIERI, Patricia. Del movimiento a las ideas. Reflexiones en torno al status epistemológico de la corporalidad en los estudios pertenecientes al campo de la antropología de la danza. In: GROSSI, Miriam (y otros). (Orgs.) **Conference Proceedings Anais**. 18th IUAES World Congress. Florianópolis, 2018, p. 4969-4980.

ASCHIERI, Patricia. Experiencias liminales en investigación. Devenires de una anfibia entre el arte y la academia. In: BRAGA, Bya; MUNDIM, Ana Carolina; TELLES, Narciso; VELOSO, Graça. (Orgs.) **Múltiplos Olhares sobre processos descoloniais nas Artes Cênicas**. Jundiaí, SP: Paco Editorial: 2018, p. 73-92.

ASCHIERI, Patricia. Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. **X Reunión de Antropología del MERCOSUR**: Situar, actuar, imaginar antropologías desde el Cono Sur. Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

ASCHIERI, Patricia. Maquillar los cuerpos / Transmutar en movimiento: reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras. **Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas de La Universidad Javeriana**. Volumen 10, Número 1, enero-junio. Bogotá, 2015, p. 97-115. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/9516/Maquillar%20los%20cuerpos>

ASCHIERI, Patricia. **Subjetividades en movimiento**: reelaboraciones de la danza *butoh* en Argentina. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras / UBA, 2019.

AUSTIN, John. **Como hacer cosas con palabras**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.

BAJTIN, Mikhail M. **Estética de la creación verbal**. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones, 1982.

BHABHA, Homi K. **El lugar de la cultura**. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **El sentido práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**: el feminismo y la subversión de la identidad. Buenos Aires: Paidós, 1999.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002.



CHAPMAN, Michael. Contextualidad y direccionalidad del desarrollo cognitivo. **Human Development**, núm. 31, 1988, p. 92-106.

CROSSLEY, Nick. The phenomenological habitus and its construction. **Theory and Society**. Nº 1, 2001, p. 81-120.

CSORDAS, Thomas. Modos somáticos de atención. In: CITRO, Silvia. (Comp.) **Cuerpos Plurales**. Antropología de y desde los cuerpos, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1993.

CSORDAS, Thomas. **The sacred self**: a cultural phenomenology of charismatic healing. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1994.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve. **Tocar la fibra**. Afecto, pedagogía, performatividad. Madrid: Editorial Alpuerto, [2003] 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Buenos Aires: Planeta, 1945.

SCHECHNER, Richard. El interculturalismo y la elección de la cultura. In: PAVIS, Patrice; ROSE, Guy. (Comps.) **Tendencias interculturales y práctica escénica**. México: Gaceta, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Estudios de la representación**. Una introducción. México: FCE, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance**. Teoría y práctica intercultural. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: Paj Publications, 1982.

TURNER, Victor y Edward M. BRUNER. (Eds). **The anthropology of experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**, 2001. Disponible en: http://hemi.ny.edu/courserio/perfconq04/materialis/text/Haciaunadefinic_DianaTaylor2003.htm

ZAVALA, Lauro. Hacia una teoría dialógica de la liminalidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural en Mexico. In: ALVARADO, Rincón; ZAVALA, Lauro. (Comps.) **Diálogos y fronteras**. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México. Universidad Autónoma Metropolitana, Nueva Imagen, 1993.



Seção 2

Etnografias, Autoetnografias, Metodologias

Das Guerras Dançadas às Danças de Guerra: os outros nomes da luta

Maria Acselrad
UFPE – maria.acselrad@gmail.com

Resumo: A dimensão agonística é um aspecto que se encontra presente em muitas danças populares e tradicionais brasileiras. Evocada em sua organização coreográfica, referências à guerra podem ser observadas na movimentação de dançarinos que, através de suas dinâmicas de ataque e defesa, fazem alusão a batalhas, de caráter físico ou espiritual. Se alguns aspectos nos permitem caracterizá-las como guerras dançadas, uma vez que dramatizam, por meio de suas coreografias, batalhas históricas vividas neste ou em outros continentes (MONTEIRO, 2011), possibilitam considerá-las como danças de guerra, uma vez que ao fortalecerem o corpo e enaltecerem o espírito, mobilizam forças e difundem formas de ataque e defesa que desafiam e estimulam as capacidades individuais e coletivas de enfrentar as dificuldades da vida cotidiana (MONTARDO, 2003). A partir de uma etnografia das *manobras* dos Caboclinhos de Pernambuco, categoria nativa que designa a movimentação de conjunto realizada pelos cordões que compõem os Caboclinhos, de seus dispositivos coreográficos e, também, descoreográficos, desenvolve-se aqui uma antropologia das forças, pois a fronteira entre o dançar e o fazer guerra revela batalhas visíveis e invisíveis. Por tudo isso, *dança* pode ser um outro nome para *luta*.

Palavras-chave: Dança de Guerra. *Manobras*. Antropologia das Forças. Descoreografia.

From Danced Wars to Dances of War: the Other Names of the Struggle

Abstract: The agonistic dimension is one aspect found in many Brazilian popular and traditional dances. Evoked in its choreographic organization, references to war can be observed on the movement of dancers that, through their attack and defense dynamics, make allusion to battles, of physical or spiritual character. If some aspects allow us to characterize them as danced wars, once that by means of the choreography they dramatize historical battles lived in this or other continents (MONTEIRO, 2011), other aspects allow us to consider them as dances of war, once that by strengthening the body and praising the spirit they mobilize forces and disseminate forms of attack and defense that challenge and stimulate individual or collective capacities to face daily life's difficulties (MONTARDO, 2003). Starting from an ethnography of the *maneuvers* of the Caboclinhos of Pernambuco – native category that designates the group movement performed by the lines that compose Caboclinhos – from its choreographic and dechoreographic devices, is developed here an anthropology of the forces, in which the boundary between dancing and making war reveals invisible and visible battles. Perhaps for all that, dancing can be considered another name for struggle.

Keywords: War Dance. *Manobras*. Anthropology of the Forces, Dechoreography.

1. Dança como outro nome para luta

A dimensão agonística é um aspecto que se encontra presente em muitas danças populares e tradicionais brasileiras. Evocada em sua organização coreográfica, referências à guerra podem ser observadas na movimentação de dançarinos que, através de suas dinâmicas de ataque e defesa, desenvolvem batalhas de caráter físico ou espiritual. Este é o caso dos Caboclinhos, dança a qual venho me dedicando a estudar. Mas também é o caso dos *Maracatus*, *Reisados*, *Guerreiros*, *Bois*, *Quilombos*, *Cheganças*, *Marujadas*, *Tribos de Índio*, *Congados*, *Caiapós*, *Tapuiadas*, *Lambe Sujos*, dentre tantas outras danças encontradas pelo país afora.

Impossível dissociar o violento processo de exploração instaurado com a colonização das Américas, do fato de que a maioria dessas danças se constituiu a partir de movimentos de resistência. Consideradas práticas heréticas e pagãs, muitas das danças que aqui eram praticadas ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado (MONTEIRO, 2011). É conhecido, no entanto, o fato de que a dança, enquanto fenômeno de natureza política, também serviu como estratégia disciplinar e instrumento de propaganda ao regime expansionista colonial através, por exemplo, dos autos catequéticos, empreendidos pelos jesuítas. Mas se esse legado deixou marcas profundas em nossas tradições coreográficas, o modo como o catolicismo foi incorporado fez com que muitas dessas danças assumissem formas *pseudocatólicas* ou próprias de um *catolicismo displicente*, nos termos de Marianna Monteiro (2011).

Os registros que mencionam enfrentamentos físicos em espaços públicos, dos Congos do passado aos Caboclinhos do presente, revelam igualmente o quanto o projeto de apagamento das identidades étnico-religiosas nunca chegou a ser completamente bem-sucedido. Ou seja, se a dança à serviço da guerra promovida pelo Estado movimentou o imaginário local, dançar contra o Estado, no sentido de ser contra uma hegemonia, também.

A centralidade da luta, a partir da compreensão do “mundo como combate”, já foi considerada categoria chave para compreensão do *ethos* da região Nordeste. “A luta, o confronto, a honra e o desafio fazem parte das histórias de vida e ajudam a construir os sujeitos cuja subjetividade é aumentada pelo confronto com o adversário e com as adversidades” (LAGROU & GONÇALVES, 2013: 6). Pela perspectiva da troca social, a rivalidade também foi compreendida como um aspecto “marcante em inúmeros circuitos da cultura popular

contemporânea, onde rivalizar – de modo explícito, assumido, por vezes institucionalizado na forma dos desfiles e concursos, ou mesmo em formas mais sutis e caladas – é parte fundamental da graça, e mesmo do risco ou do perigo, daquilo que se faz" (CAVALCANTI, 2018: 14).

Compreender a dimensão performativa envolvida nesse processo significa compreender a dança enquanto sistema de ação (GELL, 1998: 6). Dançar é fazer. E, neste caso, fazer guerra. A guerra do passado que se dança no presente pode introduzir lutas vindouras, engajando novos agentes, ampliando espectros, fazendo emergir confrontos.

Marco Tobón Ocampo, por exemplo, em seu trabalho sobre como os povos indígenas da Amazônia colombiana constroem posições políticas frente aos atores do conflito armado local, reflete sobre a atuação das danças rituais como ferramentas que, “através de atuações performáticas [...] não organiza(m) a raiva para brigar, mas controla(m) suas reações emocionais para viver autonomamente” (2016: 112).

A *Dança do Passinho*, por sua vez, fenômeno que surge nos morros das periferias cariocas, na década de 2000, possibilitou entre os seus dançarinos a conquista de uma popularidade e um poder de circulação, antes inimagináveis ou restritos a escolhas ilícitas. Um dos depoimentos, registrado no documentário *A Batalha do Passinho*, do cineasta Emílio Domingos (2013) diz que "quem tem poder hoje na favela ou é traficante ou é dançarino".

Mas a dança também pode ser espaço de denúncia. Dentre as inúmeras tragédias, decorrentes da violência urbana, no estado do Rio de Janeiro, está a do início de 2018, no distrito de Itaipuaçu/Maricá, quando cinco jovens dançarinos de *Hip Hop*, ligados a projetos sociais, foram brutalmente assassinados por milicianos. A discriminação de pobres, negros e mestiços parece agravar-se quando estes exercem o papel de artistas dentro de suas próprias comunidades, refletindo e expressando-se artisticamente sobre a realidade em que vivem.

James Frazer, em *O Ramo de Ouro*, já afirmava que "onde **não** se faz a guerra, se faz a dança de guerra" (*apud* CAMARGO, 2013: 24). Dançar a guerra teria função preventiva, daquilo que se pode, mas convém não fazer, tanto por mobilizar energias e exercitar padrões de movimento que se contidos poderiam causar desequilíbrio, como pelo poder de manter o inimigo afastado diante da ameaça de um possível ataque. A dança atuaria como forma de demonstração de força e habilidades guerreiras.

Curt Sachs, por sua vez, em *História Universal de la Danza* conta que “na Ásia Menor (onde hoje fica a Turquia), o deus Priapo ‘havia feito da instrução militar um ofício e quando

Hera lhe ordenou que desse aulas a seu filho Ares, [...] o deus lhe ensinou a pelejar com a espada e com a lança, mas só depois de ter feito dele um consumado bailarino”” (*apud* MONTEIRO, 2011: 114).

As tradições populares foram compreendidas, na maioria das vezes, pela chave da continuidade, de modo a se destacar uma capacidade incomum de resistência às adversidades, graças às relações de amizade, irmandade e solidariedade ali experimentadas. Porém, aos conflitos e disputas nem sempre se deu à merecida atenção. Diante do exposto, creio poder afirmar que dança pode ser um outro nome para luta.

2. Análise etncoreológica das *manobras* dos Caboclinhos

Agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, os Caboclinhos saem pelas ruas de Goiana, zona da mata norte de Pernambuco, fantasiados de índio, dançando e tocando, com arcos e flechas nas mãos. Goiana é considerada a terra dos Caboclinhos, pela concentração e antiguidade dos grupos ali em atuação, mas também porque em Goiana existe um modo de dançar caboclinho, a chamada *pisada*, que os singulariza. Em minha pesquisa procurei abordar a dança a partir da relação entre os grupos, buscando evitar a compreensão dessa tradição a partir, exclusivamente, das lógicas de organização interna e da descrição do que se move, no plano do visível.

Para isso, foi necessário compreender as relações de aliança e inimizade que os definem e estender o alcance da pesquisa até a Jurema, complexo religioso de matriz afroindígena, o que me permitiu acessar forças de uma dimensão invisível, que também dança e guerreia. Através de uma análise etncoreológica, isto é, a partir do entendimento de dispositivos coreográficos nativos e de um processo de trocas centradas na dança (BEAUDET, 2010), busquei desenvolver uma antropologia da dança – que dança, onde as forças de oposição que o dançar caboclinho envolve, contornou a experiência da pesquisa.

A categoria nativa chave aqui é a de *manobra*, movimentação de conjunto realizada pelos cordões ou fileiras que compõem os caboclinhos. As *manobras*, em sua dimensão performativa, compreendidas do ponto de vista de uma ação sobre o mundo, articulam uma estética a uma ética que constitui o ato de dançar caboclinho.

Toda oposição envolve um jogo de posições. Entre os caboclinhos dança-se para o Caboclo, entidade espiritual que protege o grupo, tanto quanto para o caboclinho rival, na intenção de superá-lo. Nessa guerra dançada, o inimigo não merece a destruição e a morte; pelo contrário, ali criam-se vínculos, mobilizam-se esforços. Mas a prestação de favores, a colaboração e a ajuda mútuas convivem com as mais provocadoras manifestações de crítica, demérito e rivalidade.

Entre os Caboclinhos, *guerra* também é um ritmo que abre e fecha os ensaios e apresentações. É quando são entoados os *gritos de guerra*, brados coletivos em forma de pergunta e resposta que enaltecem o caboclo e consultam os integrantes do cordão sobre se querem a paz ou a guerra. Ao que sempre respondem: “Guerra!” Após a guerra, seguem-se os demais ritmos que compõem o caboclinho: *perré*, *baião*, *macumba*, *pisada*, dançados nessa ordem e sempre na perspectiva do *avanço*.

Analisar etnocoreologicamente a dança dos caboclinhos implica compreender que não existe *avanço* sem *reco*. Nem *reco* sem *avanço*. Para avançar, os cordões estão sempre recuando. Ir para trás ajuda a ir para frente. Uma parte do cordão sempre faz a retaguarda para a outra lançar-se na dianteira. Os destaques, dançarinos situados em meio aos dois cordões, também respeitam essa dinâmica – nesse caso, atravessando-se mutuamente. As forças de oposição operam na lógica direcional.

O Caboclinho é uma dança eminentemente coletiva. Os ensaios costumam acontecer desde o final do mês de julho, estendendo-se até às vésperas do Carnaval. Cada grupo ensaia num dia diferente da semana. Observados por uma audiência composta por vizinhos, amigos e integrantes de outros caboclinhos – situados nas calçadas, janelas, portões das casas –, os grupos desenvolvem suas *manobras* de modo a manterem-se em forma, exibirem sua força e beleza diante da comunidade, arregimentarem novos componentes.

As fileiras, chamadas de *cordões*, são lideradas pelos *puxantes*, que são os dançarinos mais capacitados, tanto pelo tempo de experiência na dança quanto pelo papel de liderança exercido no grupo. O espaço entre um dançarino e outro, nos cordões, é mais ou menos equidistante, respeitando uma relação de paralelismo com a fileira ao lado. A boa execução das *manobras* depende dos *puxantes*, mas também de cada dançarino saber que sua posição no grupo influencia na posição dos demais. As posições nas fileiras são disputadas e conquistadas mediante o domínio da dança, o que envolve ter habilidades corporais e responsabilidades

perante o conjunto. Quanto mais à frente, melhor o dançarino ou a dançarina. A iniciação na dança se dá, no entanto, pelo final da fila.

A variação dos movimentos se concentra na unidade inferior do corpo, da cintura para baixo, com passos que indicam a direção e o ritmo a ser dançado. Cruzando e descruzando pernas, realizando pequenos saltos, agachamentos, giros, transferências de peso laterais e diagonais, chutes de pernas no ar, batidas firmes de pé no chão, os dançarinos performam ações de ataque e defesa com gestos fortes, rápidos, diretos e sempre precisos. Utilizam-se de diferentes apoios – como metatarso, calcanhar, borda externa e peito do pé – e têm no quadril um importante motor de ignição para as mudanças espaciais de direção. Por meio de um jogo de encaixe e desencaixe da articulação coxo-femural é produzida uma torção entre a unidade inferior e superior do corpo que contribui para a velocidade de seus movimentos. As pernas são importantes nesse jogo, de modo que elas são lançadas ao ar, às vezes, como verdadeiros chicotes, permitindo um deslocamento espacial maior do que o habitual.

Habilidades como impulso, precisão, resistência, agilidade, amplitude, coordenação, ritmo e consciência espacial são essenciais para a dança. Ao som da guerra, se dança a *tesoura*¹: *cruzada* de pernas, seguida de descruzamento, com transferência de peso e acento nas laterais. Dentre os passos do Caboclinho, a *tesoura* é o único que possui nome. Como me contou Laudiceia, cacica do Caboclinho Carijós,

essas danças já é pra cortar algumas coisas. Por isso, tem tanta *cruzada* de perna. Porque tem gente de outras tribos que vem olhar a gente, nos admira, aí olha as pernas, porque a gente tá dançando muito ou tá dançando pouco, aí naquilo já vai alguma maldade. (Entrevista concedida à autora, em 2016)

Esse poder da *cruzada* também pode ser acionado coletivamente através das *manobras*, com seus cordões de caboclos e caboclas que, desenhando linhas no espaço, criam campos de força que protegem o grupo do olhar mal-intencionado. A isso se soma o gesto de atirar, que além de marcar o ritmo da dança tem o poder de “atingir alvos invisíveis”, acionando uma ética de ataque e defesa, comum entre os Caboclinhos, em que a violência virtual é mais valorizada do que a violência real. O limite entre um tipo de violência e outro, no entanto,

¹ *Tesoura* é também o nome de um passo no frevo. A diferença é que, no frevo, o apoio do calcanhar é utilizado depois que as pernas se descruzam, diferente do caboclinho que privilegia uma ponta de pé rebaixada. O tronco, no caso do frevo, pode diagonalizar junto com a bacia, abrindo-se para as laterais, durante a execução da tesoura, enquanto no caboclinho, ele permanece, mais frequentemente, direcionado para frente.

encontra-se ligado a uma arte das distâncias e das proximidades, ativada de acordo com as relações de força que envolvem a aliança ou inimizade entre eles. Um mal-encontro nas ruas ou a ambivalência de um gesto, pode contribuir para que a manifestação da violência explícita se sobreponha à violência simbólica.

3. A ‘Caçada do Bode’: a descoreografia como força de contra-captura

A *caçada do bode* é um ritual tradicional entre os Caboclinhos, realizado na madrugada de sábado para domingo de Carnaval, uma vez por ano e apenas em Goiana, quando todos os grupos saem pelas ruas da cidade desenvolvendo percursos variados como forma de preparação para os desafios trazidos nesse período. Brigas, acidentes, doenças, encontros indesejados e outros infortúnios são alguns dos perigos que se quer evitar. O percurso envolve a saída da sede, a chegada na mata ou encruzilhada – onde, geralmente, se faz a entrega de uma oferenda – um passeio dançado pelo centro da cidade, a visita aos terreiros de Jurema e o retorno à sede. No caso de haver encontro nas ruas, a expectativa é de que um grupo abra caminho para o outro passar. Essa abertura, porém, nem sempre se expressa de forma amigável. Relatos de antigos dançadores descrevem passagens violentas envolvendo confrontos físicos entre os Caboclinhos. Há quem diga que, no passado, os instrumentos musicais do *baque* procuravam atender uma qualidade acústica, mas também bélica.

Durante o Carnaval, os grupos cumprem um roteiro de apresentações definido pelos órgãos públicos, onde o confronto se organiza, se estetiza, se institucionaliza. Já na *caçada*, ritual independente de qualquer tipo de apoio do Estado, eles percorrem trajetos por eles definidos, mas orientados pelos caboclos, forças invisíveis que informam se os caminhos estão livres ou não. Ora, se a *caçada* é um ritual de preparação para os infortúnios que o tempo de Carnaval lhes apresenta, talvez o confronto precise realmente acontecer. Enfrentar as desavenças e os desafetos que aparecem pelo caminho – o que inclui grupos rivais, entidades espirituais e políticas institucionalizantes de seus movimentos – faz desse período de festa um tempo de guerra, em potencial.

No Carnaval de 2017, após um período pré-carnavalesco de intensas trocas de provocação, os Caboclinhos Carijós e União Sete Flexas se enfrentaram numa esquina do centro de Goiana. Os ânimos se acirraram e esses dois grupos cuja disputa é histórica, chegaram às

vias de fato. Desse encontro nas ruas, em poucos segundos, o que era dança virou luta, o que era passo virou chute, o que era gesto dançado virou soco, envolvendo muita gritaria e ameaças de facada. Uma tensão se espalhou pelas ruas da cidade e pelas horas que se seguiram, até terminar a *caçada do bode*. O espaço entre os Caboclinhos se desfez. Um grupo passou por dentro do outro.

Passar por dentro um do outro já foi, no passado, uma prática comum entre os Caboclinhos de Goiana. Na época em que o *encruzamento de bandeiras* era permitido, o *puxante* de um grupo se dirigia até o outro grupo para acertar o nível da aproximação. Se fosse de comum acordo, os bandeiristas adentravam o grupo oposto, e os dançarinos que quisessem dançavam em confronto, sempre de dois em dois. Chamado de *avança caboclo*, esse embate coreográfico indicava uma relação de disputa relativamente controlada entre os grupos, que também envolvia o enfrentamento entre as mulheres. Tudo isso ao som da *pisada*. O fato de terem se desdobrado daí episódios violentos, fez com que a Associação de Índios e Caboclinhos de Goiana tenha recomendado que o hábito de *encruzar bandeira* fosse evitado.

Muito do que se passa nas ruas, costuma ser atribuído à relação que os grupos mantêm com as forças espirituais, os caboclos que protegem a manifestação. Os dirigentes das tribos acreditam que sair às ruas para dançar está relacionado a “cumprir uma tarefa” e para isso é preciso estar em boas relações com os espíritos (VICENTE, 2012). De acordo com o falecido mestre, Seu Nelson Ferreira, do União Sete Flexas de Goiana: “O Carnaval é uma batalha. [...] Na parte invisível, os caboclos não se dão. E eu tenho que trabalhar pra não deixar passar, pra não deixar eles ganhar, pra me livrar. E eu me livro com a dança”.

Vale lembrar a origem do termo coreografia, problematizada por André Lepecki (2010) a partir da leitura de *Orchésographie*, obra escrita pelo padre jesuíta Thoinot Arbeau (1589), cujo sentido está carregado de ideias ligadas à disciplina, estratégias de controle e dominação, aspectos que abasteceram por tanto tempo o entendimento de dança. Nesta obra, a dança é assunto de homens brancos e letrados – da elite europeia, portanto. Já em relação aos primeiros exercícios para o aprendizado da dança, cabe ressaltar que estes envolviam marchas militares, prática de disciplinamento de corpos e subjetividades.

Uma análise etnecoreológica precisa estar atenta a como dançar cultiva, nos termos de Jean-Michel Beaudet (2018), ou seja, superando um entendimento substantivo ou essencializante da experiência do dançar. Por isso, a nosso ver, é importante contemplar a

dimensão descoreográfica do movimento. Isto é, aquilo que escapa, e que nem sempre escapa da violência, articulando o visível ao invisível por meio do imprevisível. A isso chamo de *descoreografia*.

Entre os Caboclinhos, a *descoreografia* opera em oposição ao sentido disciplinar que carrega a ideia de coreografia. Dançar é estar junto nas ruas, para o que der e vier. O Carnaval é tempo de se pôr à prova, quando os movimentos que assumem a forma do descontrole, escondem forças de contra-captura daquilo que deseja constrangê-los.

Se o projeto capitalista, tal como discutido por Pignard e Stengers (2005), procurou manter seus braços armados não muito distantes da sociedade – através de perseguições, expropriações e políticas repressoras –, por que se atribui ao Estado a prerrogativa de ser o único detentor da violência? Mais de uma vez escutei de Dona Juracy, liderança do Caboclinho Canindé do Recife, o célebre episódio em que jurados do concurso de agremiação, organizado pela Prefeitura do Recife, tornaram-se alvo de violência por parte dos integrantes de seu Caboclinho, insatisfeitos com os resultados do concurso.

Se por um lado os Caboclinhos dançam com o Estado, na medida em que também são movidos por uma das representações de sua força – no caso, o dinheiro concedido através de cachês e subsídios –, é inegável que também o fazem contra ele, por meio de relações de alianças, trocas e ajuda mútua entre os próprios grupos. Resistir, aqui, envolve ativar novas e antigas conexões. Manter os circuitos de troca abertos, nos terreiros e nas ruas, é uma tática de cuidado e sobrevivência.

Em muitas tradições, cuidar é saber negociar com poderes invisíveis, é comerciar com eles. É aprender o que essas potências, tornadas inimigas, querem como reparação. Os curandeiros que sabem negociar com o invisível não são "pessoas de fé" ou crentes ingênuos. É necessário participar de uma "barganha", onde esta arte ainda é cultivada, para compreender como a mesma palavra pode se referir indissociavelmente à troca de bens, mas também de idéias (PIGNARD e STENGERS, 2005: 158-159).

4. A Troca e a Guerra: uma dança entre Pierre Clastres e Marcel Mauss

Há uma discussão na Antropologia sobre a troca e a guerra, que recupero aqui, sinteticamente, a título de conclusão. De acordo com Lévi-Strauss, as guerras deveriam ser

compreendidas como o desfecho de transações infelizes (1982: 107), pois onde houvesse troca, não haveria guerra. Essa premissa enraíza-se no pensamento de outro importante autor, Marcel Mauss, para quem a troca constituiria-se como fundamento da coesão social. Porém, segundo sua obra seminal, *Ensaio Sobre a Dádiva*, não são apenas gestos amáveis e generosos que se encontram em jogo no sistema da troca. Ali também se trocam injúrias, ameaças, hostilidades.

Pierre Clastres, por sua vez, argumentava que o motor da vida social era justamente a guerra, esta que deveria ser compreendida do ponto de vista ontológico, abastecendo de sentidos identidades que se constroem em contato e confronto com a alteridade. Desse modo, a guerra não deveria ser vista como desvio ou acidente, ou como fenômeno patológico. Com base na *guerra ameríndia*, Clastres observava que a indivisão interna, através da relação entre aliados, garantiria a oposição externa por meio da relação entre inimigos. Daí a célebre frase: “Se não houvesse inimigos, seria preciso inventá-los” (CLASTRES, 2014: 239-250).

Em decorrência disso, caberia compreender a dimensão da guerra, presente em tantas danças populares e tradicionais brasileiras, não apenas como consequência do processo de colonização que fez da América Latina um ambiente propício à deflagração de conflitos de dimensão trágica. A guerra não apenas já se constituía como uma realidade presente, do ponto de vista ritual, como também estético e mitológico, entre as populações nativas.

No caso dos Caboclinhos, é possível afirmar que a lógica do confronto atua como força motriz, seja através de disputas coreográficas, plásticas, musicais, espirituais entre os grupos, seja através da luta pelo reconhecimento e valorização junto ao poder público. Assim, o Estado não é exatamente um inimigo. Embora isso dependa de como ele se comporta.

Toda essa discussão contribui para problematizarmos a busca recorrente pela chave de uma suposta “homeostase social” (VILLELA, 2000) que caracteriza muitas teorias antropológicas, amparadas por princípios e categorias como as de equilíbrio, coesão e reciprocidade. Se “toda força está em relação com outras forças” (*apud* VILLELA, 2000: 201), podemos deduzir que a instabilidade é parte constitutiva do jogo social. E que se tantas danças possuem a capacidade de atravessar o tempo, isso não se dá sem a interposição de limites, rupturas e cortes. Ou, melhor dizendo, de relações de confrontos, de luta.

Este 1º Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, realizado em Florianópolis, Santa Catarina, em maio de 2019, aconteceu num período político extremamente delicado, quando se abriu as portas para um período de retrocesso e desmonte de políticas

públicas duramente conquistadas, “página infeliz da nossa história”, em que testemunhamos um Governo se apropriar do Estado como verdadeira máquina de guerra, utilizada contra qualquer forma de vida que se opusesse à sua política reacionária e entreguista, inspirada por ideologias obscurantistas. O pensamento crítico produzido nas universidades públicas encontrava-se na mira, assim como as forças artísticas e culturais que representavam qualquer tipo de resistência ou forma de enfrentamento, com potencial transformador. Nesse contexto, era impossível pensar ou dançar desvinculado das lutas em que ambas as práticas se encontravam implicadas. Por isso, talvez, mais do que nunca, fosse importante chamar atenção para as diferentes forças que movem a dança, assim como para as diferentes formas que assumem a luta. Acreditávamos que no ato de trocar e confrontar tais forças poderíamos encontrar o caminho para a transformação desse cenário.

Referências

ARBEAU, Thoinot. **Orchésographie**: metode et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser, Digibook, 2008.

BEAUDET, Jean-Michel. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018, p. 25-31.

BEAUDET, Jean-Michel (avec la participation de Jacky Pawe). **Nous danserons jusqu'à l'aube**: essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie, Paris: Éditions du CTHS, 2010.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: um ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle G. A. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 15-30.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no Bumbá de Parintins, Amazonas. In: **MANA** 24 (1), Rio de Janeiro: 2018, p. 09-38.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GELL, Alfred. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

LAGROU, Elsje & GONÇALVES, Marco Antonio. L'art populaire brésilien: un art de la relations. In: **Perspective**, la Revue de l'INHA, 2013, p. 355-363.

LEPECKI, André. Planos de Composição: dança, performance, política e movimento (2010: São Paulo, SP). In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p. 14-20. Disponível em:



<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544223/planos-de-composicao-danca-performance-politica-e-movimento-2010-sao-paulo-sp>. [Acesso em: 10 de Out. 2019]

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONTARDO, Deise Lucy. O fazer-se de um belo guerreiro – música e dança no jerokey guarani. In: **Revista Sexta-Feira – Guerra**, nº 7, São Paulo: Editora 34, 2003, p. A67-A73.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

OCAMPO, Marco Alejandro Tobón. **Humanizar o Feroz: uma antropologia do conflito armado na Amazônia Colombiana**, 249p. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2016.

PIGNARRE, Phillipe & STENGERS, Isabelle. **La Sorcellerie Capitaliste**. Paris: La Découverte, 2005.

VICENTE, Severino. **O sagrado nos caboclinhos de Goiânia**. In: Anais Simpósios da ABHR, Vol. 13, São Luís/MA, 2012.

VILLELA, Jorge Luiz Mattar. A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. In: **Revista de Antropologia de São Paulo**, USP, v. 44 nº 1, 2001, p. 185-220.

No *Miudinho* se Corre a Roda: trajetos a partir das noções de *passo*, etno[skènos]logia e criação em dança

Daniela Maria Amoroso

UFBA – daniela.maria.amoroso@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo central apresentar caminhos metodológicos e epistemológicos no campo da criação em dança, quando referenciada nas Danças Populares Brasileiras. Em seu desenvolvimento, apresenta conexões com o paradigma metodológico da 'Prática como Pesquisa', continuidades conceituais com a perspectiva da Etnocenologia e o compartilhamento do 'dispositivo' de pesquisa de campo voltada para a criação em dança: o *Casaskènos*. É nessa tensão inspirada nos procedimentos etnográficos que a noção de *passo* é trazida como pista de investigação prática em Dança. Distante da intenção de homogeneizar metodologias, este artigo parte dos resultados de proposições experimentais advindas da pesquisa de pós-doutoramento da autora (2015/2016), dedicada ao entendimento do *passo* das Danças Populares Brasileiras nos processos criativos de composição em Dança, desenvolvidos no âmbito da Pesquisa intitulada '*Do Miudinho à Umbigada*': estudos dos *passos* e *gestos* do Samba de Roda no Recôncavo Baiano, em processos de criação em Dança¹, realizada com alunas do curso de graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Palavras-chave: Danças Populares. Samba de Roda. *Passo*. *Casaskènos*. Etnocenologia.

Through the *Miudinho* We Run the Wheel: paths from the notions of *step*, ethno[skènos]logy and the creation in dance

Abstract: The central objective of this article is to present methodological and epistemological paths in the field of dance creation, when referenced in Brazilian Popular Dances. In its development, it presents connections with the methodological paradigm of 'Practice as Research', conceptual continuities with the perspective of Ethnoscenology and the sharing of the field research for the purpose of creation in dance: the *Casaskènos*. It is in this tension inspired by ethnographic procedures that the notion of *step* is brought as a clue for practical research in Dance. Far from the intention of homogenizing methodologies, this article is based on the results of experimental propositions arising from the author's post-doctoral research (2015-2016), dedicated to understanding the *step* of Brazilian Popular Dances in the creative processes of composition in Dance, developed in the context of the Research entitled '*From Miudinho to Umbigada*': studies of the *steps* and *gestures* of Samba de Roda in the Recôncavo Baiano, in processes of creation in Dance, conducted with students of the graduation course in Dance at the Univesidade Federal da Bahia – UFBA.

Keywords: Popular Dances. *Samba de Roda*. *Step*. *Casaskènos*. Ethnoscenology.

¹ Projeto de Iniciação Científica aprovado no EDITAL PROPCI/UFBA 01/2015 – PIBIC e PIBIC/AF, para o qual foram atribuídas duas bolsas de estudos. As bolsistas foram Luana Lordelo e Thaise Reis, que passaram pelas fases previstas no cronograma, escreveram relatórios parciais e finais, cada qual em consonância com seu plano individual de trabalho no Projeto. Tivemos, ainda, a colaboração da doutoranda Roberta Roldão (PPGAC/UFBA) que acompanhou todas as fases do Projeto. As reuniões, encontros e discussões aconteceram no âmbito do Grupo de Pesquisa *Umbigada*, sob minha responsabilidade e registrado na plataforma do CNPq.

1. No Jardim de *Hortênsia*² o solo da criação desestabiliza o *passo*

No *métier* da dança, o *passo* de dança é um modo de nomear o movimento dançado. Existem sistemas de dança já bastante desenvolvidos que são compostos por um vocabulário de *passos*; o domínio destes permite a elaboração de sequências e a composição de coreografias. Os métodos de dança clássica, por exemplo, se organizam pelos nomes de passos: *pas de chat*, *pas de bourré*, *plié*, *tendu* etc. Os passos de dança compõem sistematicamente o léxico da dança clássica. Essa lógica de organização em sistemas de passos pode ser encontrada em diversos contextos, inclusive em danças urbanas, como no caso do Hip Hop. Na cultura popular³, o termo “passo de dança” é bastante recorrente e assume outros nomes, tais como *pisadas*, *golpes*, *movimentos*, ou mesmo com o diminutivo *passinho*, como no Funk, por exemplo, ganhando inclusive complementos, como no *passinho do romano*. Na Capoeira Angola, uma frase poderia ser composta pela sequência: *negativa*, *rasteira*, *rabo de arraia* e *ginga*. No Samba, uma frase poderia ser composta pela sequência: *miudinho*, *corre a roda*, *roda a saia* e *umbigada*. E assim por diante. Trata-se de uma complexidade de termos e não se pretende definir o que é o *passo*, mas criar aproximações de entendimentos que esse termo popularizado na dança possa assumir. Por conseguinte, na cultura popular, onde as tradições garantem as transmissões dos saberes e fazeres, os *passos* adquirem sentidos simbólicos que conectam a pessoa a uma visão de mundo. É essa perspectiva de entendimento do *passo* que me interessa abordar neste artigo.

A preocupação com o *passo* das danças populares, iniciadas durante a pesquisa de doutoramento⁴, na qual, sob a perspectiva epistemológica da Etnocnologia⁵, investiguei o contexto local do Samba de Roda⁶, pude entender o *miudinho* como próprio daquela expressão

² Solo que trata esteticamente de questões conceituais nas Artes Cênicas, especialmente na Dança. Resultou de Projeto de Pesquisa financiado pela CAPES 2015/2016. *Hortênsia* foi apresentado 30 (trinta) vezes em diversos eventos, mostras, residências, congressos, festivais etc., nas cidades de Paris (FR), Salvador (BA), Petrolina (PE), Triunfo (PE), Caruaru (PE), Nice (FR), Barão Geraldo (SP), Jundiaí (SP), Araraquara (SP) e Maceió (AL).

³ O entendimento dialético da noção de “cultura popular”, neste trabalho, segue a proposição de Stuart Hall: “O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua [de relacionamento, influência e antagonismo] com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (2006: p. 241).

⁴ Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA, sob orientação da professora Dra. Suzana Martins. Disponível no repositório da UFBA.

⁵ Perspectiva disciplinar interessada no combate ao etnocentrismo nas Artes. Tem por objeto de estudo as práticas e comportamentos espetaculares humanos organizados. (Ver BIÃO, 1996, 1999, 2000, 2009; AMOROSO, 2017)

⁶ O Brasil, no ano de 2005, em parceria com a UNESCO, elevou o Samba de Roda do Recôncavo Baiano ao *status* de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. O Processo foi registrado em 17/08/2004 sob o número

cultural e, portanto, patrimônio cultural imaterial da humanidade:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. É levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2003: 3).

Nesse contexto, o entendimento do *passo* considera subjetividades, tais como o imaginário local, processos de aprendizagem próprios da cultura popular e atravessamentos de classe, gênero e/ou raça. Essa visão complexa nos parece fundamental para avançar nas indagações sobre como podemos entender uma dança contextualizada, culturalmente indexada, como o próprio Samba de Roda⁷. Desse modo, o *passo* de dança, quando localizado no seu próprio contexto cultural, é constituído de informações, heranças, e especialmente nos aponta uma condição de existência: a condição humana. Assim, chegamos ao entendimento de que o caráter imaterial do *passo* diz respeito ao corpo e às relações de poder. De acordo com Gilroy:

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu social fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona⁸ é a estrutura que abriga esses encontros essenciais (GILROY, 2001: 168).

Na relação com o outro, no jogo de pergunta e resposta, nos desafios, ou em outros

01450.010146/2004-60, e sua inscrição aprovada em 30/09/2004. Em 05/10/2004, o Samba de Roda passou a constar do Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN, inaugurando a representação do patrimônio cultural imaterial brasileiro, no que tange às formas de expressão, no contexto das políticas culturais internacionais.

⁷ Sobre o Samba de Roda, consultar o livro da autora deste artigo: *Levanta Mulher e Corre a Roda: dança, estética e diversidade no Samba de Roda de Cachoeira e São Félix*. Salvador: EDUFBA, 2017. [E-Book]

⁸ Do grego *antiphona*, “som em resposta”; termo que deu origem à palavra *anthem* (na Inglaterra do século XVI); versículo cantado antes e depois do *Salmo*, com repostas do coro, dividido em dois (GILROY, 2001).

modos de diálogo do corpo nas danças afro-diaspóricas⁹ é que as relações, inclusive de poder, podem ser reveladas e subvertidas. Assim, aprender a dançar o *passo* é tomar contato com a ancestralidade de uma dança, sendo o *passo* uma espécie de portal que revela a corporeidade que transpassa a relação de tempo/espço presente. Ou seja, o *passo* nas danças tradicionais e populares é poder criativo da memória e, ao mesmo tempo, atualizador de culturas que foram invisibilizadas em processos políticos diversos. O *miudinho* caracteriza o modo de dançar das sambadeiras do Recôncavo Baiano e foi registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão do IPHAN. Como explica Martins, “[...] é um deslizar dos pés para frente e para trás, sem que os calcanhares percam o contato com o chão” (2006: 53). É nesse deslizar dos pés para frente e para trás do *miudinho* que as sambadeiras percorrem a roda, acompanham o *repinicado* da viola e *umbigam* a próxima sambadeira para entrar na roda. É no *miudinho* que as mulheres, senhoras herdeiras de tradições ancestrais, compartilham experiências na roda, rodam as saias, arrastam os chagrins, quebram os quadris, reinventam cantando e dançando a realidade afro-diaspórica no Recôncavo Baiano. O *miudinho* desenha um trajeto do saber-fazer do corpo que permite o acesso a uma visão de mundo diaspórica, entendendo que a dança é um campo de relação com o mundo, é instrumento do saber, do pensamento e da expressão. O que acontece quando o *passo* sai do seu contexto local e se territorializa¹⁰ em outro contexto?

2. O *passo* no Corpo: a pesquisa de campo e a criação em Dança

Nos procedimentos metodológicos de inspiração etnográfica, a pesquisa de campo é o caminho de acesso às culturas locais, deslocando o/a pesquisador/a do escritório para a imersão no campo da pesquisa¹¹ (LAPLANTINE, 2003), valendo-se de métodos rigorosos de

⁹ A Diáspora Africana transforma os entendimentos eurocêntricos, dando um ponto de vista novo e perturbador ao mesmo tempo. Trata de questões como identidade e pertencimento. Gilroy utiliza o termo “desterritorialização” como fator fundamental nesse processo da diáspora. A saída do território não implica na perda de identidade, mas na criação e no poder criativo da memória (GILROY, 2001: p. 168).

¹⁰ O verbo “territorializar” foi escolhido sob duas inspirações teórico-filosóficas: a noção de “desterritorialização” de Paul Gilroy (2001) e a de “transculturalização”, de Ortiz (1983).

¹¹ Laplantine, ao tratar da virada etnográfica realizada por Malinowski e Franz Boas, no século XX, explica: “O pesquisador compreende, a partir desse momento, que ele deve deixar seu gabinete de trabalho para ir compartilhar a intimidade dos que devem ser considerados não mais como informantes a serem questionados, e sim como hóspedes que o recebem e mestres que o ensinam. Ele aprende então, como aluno atento, não apenas a viver entre eles, mas a viver como eles, a falar sua língua e a pensar nessa língua, a sentir suas próprias emoções dentro dele mesmo” (LAPLANTINE, 2003: p. 57).

observação, categorização, análise dos dados coletados e descrição etnográfica. Em geral, a descrição etnográfica pode ser entendida como a escrita das percepções do campo de pesquisa, um modo de interpretar uma cultura a partir da imersão direta e total da pesquisadora. Assim, o processo da escrita é a etapa final e sistematiza a complexidade da imersão e das percepções de cada pesquisador/a. Em dança, enfatizamos que as vivências no campo da pesquisa permitem afetações e percepções do corpo a partir de experiências vividas num contexto específico. Essas percepções e afetações do corpo podem ser descritas e interpretadas, na linguagem da criação em dança, no lugar da escrita etnográfica. É nesse ponto específico que o campo da Dança se diferencia do campo da Antropologia ou da Etnografia.

Isso não significa que a escrita etnográfica perde importância, mas que é o corpo quem configura as percepções vivenciadas no campo da pesquisa – eis a especificidade do campo da Dança. Nesse sentido, o *passo* não se resume a um dado etnográfico, já que existe a imersão de um ser humano em um grupo de pessoas que interagem, convivem e se relacionam. O *passo* abre caminho para os afetos e para a percepção de uma visão de mundo, como já dissemos. A noção de etnicidade, quando destaca a sensação de se sentir parte de um grupo e de se reconhecer como parte desse grupo, diz respeito ao pertencimento e à alteridade. O *miudinho* é um *passo* de entrada nesse sentido de dançar junto, de perceber o Samba e de se perceber. Isso dito, retornamos à indagação própria da criação em Dança: o que acontece quando o *passo* sai de seu contexto local e se territorializa em outro contexto, tal como o da criação em Dança?

A investigação por meio da criação – *InvestiCreación*¹², como Pablo Parga (2018) a nomeia – nos direciona para um caminho próprio das artes no contexto acadêmico:

A InvestCreación propõe um diálogo entre as formas de pesquisa acadêmica universitária e a criação artística; está direcionada principalmente aos artistas dispostos a reconhecerem-se como pesquisadores – também docentes – e, portanto, pertencentes a um espaço institucionalizado. A proposta metodológica que aqui se apresenta mostra-se coerente com a presença e convivência da arte nos contextos acadêmicos, sem submeter-se às lógicas da pesquisa científica, mas tampouco desdenhando delas, pois incorpora elementos e procedimentos que poderiam ser de utilidade ao artista-pesquisador. Para que esse diálogo resulte igualitário, respeitoso e enriquecedor, é importante enfatizar que a pesquisa científica e a pesquisa artística são entidades distintas e independentes: à pesquisa científica não se

¹² *InvestiCreación* – toda obra artística es una investigación invisible: metodología de investigación artística para el ámbito universitario y de la educación superior. Universidad Autonoma de Queretaro: México, 2018.

pede que seja artística, à pesquisa artística não se pede que seja científica (PARGA, 2018: 15).¹³ [Tradução livre: Daniela Amoroso]

O *passo* como matéria de pesquisa do corpo expande o tema da pesquisa em Dança para caminhos abertos pelo reconhecimento deste como vocabulário codificado de uma dança tradicional, e pela ideia de repertório das danças populares, como um modo próprio de letramento do corpo que nos permitiria refletir sobre um corpo brasileiro na Dança. Existem, assim, saberes somáticos, de propriocepção, de estudo do gesto em cada *passo* a serem considerados. Por exemplo, a estrutura da bacia ou cintura pélvica no fazer do *miudinho* revela o pêndulo do umbigo, que balança de um lado ao outro, enquanto os pés deslizam *pra frente e pra trás* e o corpo se desloca na espacialidade circular da roda. A multirreferencialidade do *miudinho* no corpo é extremamente complexa. O esgarçamento do *passo*, ou seja, a sua investigação em dança – com aportes diversos como o da anatomia, das práticas somáticas e da improvisação – nos oferece um caminho pedagógico de estudo do movimento. Para o solo-pesquisa *Hortênsia*¹⁴, o estudo do *miudinho* foi a base de treinamento do corpo para o processo de criação, tendo permanecido como trabalho de preparação do corpo antes de cada apresentação do solo. Democraticamente, dentre os elementos estéticos que compuseram a poética da criação, estava o *miudinho* em diversos planos de composição. Desse modo, o *miudinho* estava passando por um processo de transculturação: do campo de pesquisa (Recôncavo Baiano) para o campo da criação em Dança, o solo *Hortênsia*¹⁵. A insatisfação de reduzir o *miudinho* a um código de movimento inserido numa coreografia foi um desafio da investigação, resultando, por exemplo: no *miudinho* feito com os ísquios apoiados no chão, que configurou a movimentação inicial do solo realizado em cima de uma mesa, com contrações dos glúteos e do púbis, irradiando para as pernas e chegando aos pés; no *miudinho* feito com os

¹³ Original, em espanhol: “La *InvestiCreación* propone un diálogo entre las formas de investigación académica universitaria y la creación artística; está dirigida principalmente a los artistas dispuestos a reconocerse como investigadores – también docentes – y, por tanto, pertenecientes a un espacio institucionalizado. La propuesta metodológica que aquí se expone hace coherente la presencia y convivencia del arte en los contextos académicos, sin someterse a las lógicas de la investigación científica, pero tampoco desdeñándolas, pues incorpora elementos y procedimientos que podrían ser de utilidad al creador. Para que este diálogo resulte nivelado, respetuoso y enriquecedor, es importante enfatizar que la investigación científica y la investigación artística son entidades distintas e independientes: a la investigación científica no se le pide que sea artística, a la investigación artística no se le pide que sea científica” (PARGA, 2018: p. 15).

¹⁴ Para visualização do *miudinho* na composição *Hortênsia*, acessar o link: <https://www.facebook.com/jonathan.skinner.566/videos/10158360010211002/>

¹⁵ Université Paris 8 Saint Denis, Departement de Théâtre, sob a Tutela de Madame Katia Legeret, no período de outubro de 2015 a outubro de 2016.

ombros, que reverberou no peneirar dos ombros, cotovelos e mãos, e depois no tremor generalizado de *Hortênsia*; no *miudinho Café Müller*, que era provocado por um desequilíbrio inspirado na movimentação de Pina Bausch em *Café Müller*; o *miudinho* que virou Samba de escola de samba, no salto alto e dourado de *Hortênsia*; e o *miudinho* que foi ponto de ignição para o giro de *Hortênsia*.

Nesse processo de desestabilização do *passo*, novas emergências tomaram lugar, um imaginário menos apegado à materialidade e execução do *passo* e mais atento ao próprio corpo, a estímulos somáticos para além de um movimento codificado. *Hortênsia* teve atravessamentos das questões de gênero, relacionadas especialmente à violência doméstica, e essa encruzilhada com o Samba¹⁶ foi o fio condutor do processo. Assim, estados de corpo limítrofes foram investigados: o tremor, o giro, o desequilíbrio, por exemplo. Novas situações foram criadas, produzindo novos sentidos e novas motivações para o próprio *passo*. Essas ressignificações resultantes de uma experimentação de pesquisa corroboram com a noção de transculturação (ORTIZ, 1983) e de desterritorialização (GILROY, 2001). Ou seja, é no corpo que as subjetividades são produzidas, percebidas e engajadas a questionamentos identitários, políticos e estéticos. Assim, o *passo* do Samba de Roda, o *miudinho*, sendo uma herança diaspórica, é, por ele mesmo, uma sobrevivência na dança¹⁷.

Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido (GILROY, 2001: 18).

No processo de dar condições de adaptação e de criar caminhos de identificação no lugar estranho, o tensionamento entre a imposição codificante do *passo* e a possibilidade de, inclusive, escondê-lo, faz com que o próprio *passo* se transfigure e resista à transformação.

¹⁶ Nota-se que no meio do samba, nas rodas dos grupos Cupinzeiro (Campinas/SP), Botequim (Salvador/BA) e Samba das Cumades (Salvador/BA), as mulheres vêm assumindo um protagonismo cada vez maior como musicistas, compositoras e produtoras das rodas de samba. No entanto, ainda enfrentam situações que entendemos como machismo estrutural, no sentido de existirem ‘lugares’ pré-determinados para as mulheres no samba. Soma-se a esse contexto contemporâneo, o lugar sexualizado da mulher no samba e/ou do corpo feminino estigmatizado e passível de interferências como agressões, por exemplo, evidentes na letra do samba de roda: “Se essa mulher fosse minha eu tirava do samba pra já / dava uma surra nela que ela gritava / chega” (de domínio público).

¹⁷ De acordo com Kobena Mercer e Paul Gilroy (autor de *O Atlântico Negro*), é no corpo que a sobrevivência e ressignificação dos elementos estéticos africanos se deram no contexto da Diáspora Africana.

Nesse sentido, seria possível inclusive o desaparecimento do *passo* na materialidade coreográfica, permanecendo fantasmagoricamente, já que discontinuidades e ambivalências são parte do processo de sobrevivência. São intensas e numerosas as reflexões quando mergulhamos numa pesquisa de criação e não seria possível esgotá-las neste artigo. Por enquanto, tivemos a aproximação de dois campos do conhecimento: o da Dança e o dos Estudos Pós-Culturais, que são tensionados em questões de pesquisa elaboradas no corpo que dança. Pensar e/ou teorizar a criação em danças populares, de modo crítico, deve acontecer com aportes teóricos referenciados em experiências de subalternidade, especificamente afro-indígenas, na busca incessante por um pensamento não colonizado em Dança.

Tais problematizações urgentes no processo de criação do solo-pesquisa foram tensionadas no corpo e investigadas no vai- e-vem das leituras, memórias do campo de pesquisa, laboratórios de criação, tomadas de decisões no processo de configuração do solo. Nesse contexto, o solo-pesquisa abriu uma reflexão de cunho metodológico: foi na investigação pela criação que essas questões puderam se tornar emergências ou acontecimentos no corpo. Existem então, pistas relacionais entre a Etnocenologia enquanto perspectiva disciplinar que prevê a prática no campo de pesquisa, num combate ao etnocentrismo nas Artes da Cena e a investigação pela criação, como dois vetores próprios das Artes que se entrecruzam e proporcionam um agenciamento dos atos de criação como caminhos metodológicos.

Ao tratarmos da investigação pela criação estamos corroborando também com o fortalecimento de um novo paradigma de pesquisa denominado “prática como pesquisa”:

[...] nos últimos anos, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e sua ênfase em resultados escritos. Eles acreditam que aquela abordagem necessariamente distorce a comunicação da prática. Tem ocorrido um impulso radical para não somente colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2015: 43).

A prática entendida como pesquisa, de acordo com Brad Haseman (2006), vem inaugurando um terceiro paradigma de pesquisa, ou seja, um terceiro entendimento de como o conhecimento é criado, que se diferencia do paradigma positivista e do fenomenológico, do método quantitativo e do qualitativo. De fato, essas questões já vinham sendo colocadas em pauta no Brasil, especialmente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA,

desde os anos 1990. Nos estudos da Etnocenologia, Armindo Bião¹⁸ foi pioneiro em enfatizar a importância das práticas espetaculares brasileiras no corpus das pesquisas em Artes Cênicas no Brasil. Essa preocupação com a dimensão da prática na Etnocenologia foi um dos motes de longas conversas e discussões com o mestrando Filipe Dias¹⁹ no Programa de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA. Das conversas de orientação e da experiência de lecionar por dois semestres a disciplina de Etnocenologia advieram duas indicações: primeiro, a apetência de artistas do corpo e dançarinas/os para as pesquisas, ao entenderem que é no corpo que o conhecimento se elabora, um conhecimento que é corporificado; e segundo, a necessidade de entendermos o paradigma da “prática como pesquisa” em nossas investigações com as práticas populares brasileiras. Configuramos então um campo metodológico onde os métodos etnográficos estão interrelacionados com os métodos próprios das Artes. Sobre essa interrelação, coloca Haseman:

Para alguns, o perigo é que “as questões de métodos e de como aplicá-los estão fortemente empurradas para o fundo ou arquivadas como sendo desatualizadas” (FLICK, 1998: 206), enquanto outros se perguntam se dessa “vez a performance” (neste caso, aplicada à pesquisa qualitativa etnográfica) “vai nos levar para mais longe do campo da ação social e dos dramas reais da vida cotidiana e, assim, assinalar a sentença de morte da etnografia como um empreendimento empiricamente fundamentado” (HASEMAN, 2015: 226).

O que para Haseman se configura como uma tensão relacional, para as pesquisas em Etnocenologia o paradigma da prática como pesquisa favorece uma posição privilegiada. Exatamente na combinação entre a abordagem etnocenológica e a prática como pesquisa vemos a legitimação de um caminho de anos de pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Lembramos que no PPGAC o/a candidato/a, ao ingressar, opta por ter um resultado de criação ao final da sua pesquisa. De acordo com a professora Ciane Fernandes²⁰, do PPGAC, o paradigma da prática como pesquisa – por ela desenvolvido como Abordagem

¹⁸ Professor fundador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da ABRACE, referência mundial dos estudos da Etnocenologia no Brasil. Dedicou-se, nos últimos três anos de sua vida, a pesquisar a figura emblemática da Maria Padilha, inclusive com criação cênica de um musical de Teatro de Cordel chamado *A Gente Canta Padilha*, no ano de 2011.

¹⁹ Filipe Dias defendeu a Dissertação *Reza de Brejões* em março de 2015, sob minha orientação e atualmente é doutorando em Etnocenologia no PPGAC/UFBA, sob orientação da professora doutora Eliene Benício.

²⁰ Ciane Fernandes é doutora e docente dos Programas: PPGAC e PPGDança/UFBA. Para aprofundamentos sobre a Abordagem Somático-Performativa, consultar: *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. EDUFBA, Salvador: 2018.

Somático-Performativa – prevê a configuração da prática no processo da pesquisa. A prática no processo investigativo, e não necessariamente um espetáculo, coreografia ou *performance* como resultado final da pesquisa. Não daremos conta de todas as abordagens que fortalecem o paradigma metodológico das Artes, mas destacamos que a Prática como Pesquisa (PAR), a *InvestCreación*, a Abordagem Somático-Performativa e diversas derivações, inclusive afro-referenciadas, vêm sendo desenvolvidas em nossos programas de pós-graduação na Bahia.

3. Casaskênos: uma proposição metodológica experimental

No intuito de continuar processos de investigação, o projeto de Iniciação Científica PIBIC 2017, intitulado *Do Miudinho à Umbigada: estudos dos passos e gestos do Samba de Roda no Recôncavo Baiano em processos de criação em Dança* se ocupou em dar sentido a essas questões metodológicas ao colocar as estudantes de graduação²¹ numa experiência da prática como pesquisa sob a perspectiva da Etnocenologia. Foi a elas proposto: 1. Estudo teórico-prático dos passos/gestos do Samba de Roda do Recôncavo Baiano em seu lócus (grupos tradicionais das cidades da região do Recôncavo), especialmente o *miudinho* e a *umbigada*; 2. Criação em Dança a partir da pesquisa de campo realizada nas cidades de Santiago de Iguape e Cachoeira, Recôncavo Baiano; 3. Entendimento de *passo* como patrimônio imaterial, e do *gesto* como caminho de investigação em dança; 4. Escrita do processo de pesquisa em formato de artigo.

²¹ Luana Lordelo, estudante do último ano da Licenciatura em Dança; e Thaise Reis, estudante do terceiro ano da Licenciatura em Dança. O Projeto foi realizado no âmbito do Grupo de Pesquisa *Umbigada* (Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade/CNPq).



Figura 1: *Skênos*, de Luciana Costa Giarello²².
Imagem de referência para o dispositivo CasaSkênos.

Para o projeto de pesquisa de Iniciação Científica, no que tange à noção de *passo*, tomamos como motes de investigação o *miudinho*. Luana Lordelo (2018) descreve seu processo:

Ao mergulhar no rio Paraguaçu, inicia-se esta pesquisa de campo pelo Recôncavo da Bahia, passando pelas cidades de Cachoeira, São Félix e Santiago do Iguape. Cidades que carregam *gestos* e histórias de cantos de janela, de quintais, de muitas mulheres ou apenas da vizinha aqui do lado. A partir do reconhecer e do se afetar por esses *gestos* e essas histórias, encontramos mulheres que nos apresentaram o *samba de roda* em suas respectivas cidades; como Dona Dalva – de Cachoeira; Beatriz da Conceição, Bibi – de São Félix; e Dona Carolina – de Santiago do Iguape. Partindo desses encontros e desencontros, das idas e vindas ao Recôncavo, o processo de criação do solo vai encontrando sua nascente (LORDELO, L. Relatório Final de Pesquisa FAFESB/PIBIC/2018).

Nas palavras de Thaise Reis (2018):

A pesquisa se estabelece a partir do entendimento do *passo* como patrimônio imaterial, e do *gesto* como caminho de investigação em dança, tendo como

²² Reelaboração artística de Luciana Giarello, disponível em <http://www.costagianello.it/english/skenosEN.html>. A artista, a partir do termo grego *skênos* (casa da alma) reelaborou e interpretou esse local primitivo de vida humana, inspirado na "yurta" – tenda das populações nômades das culturas turca e mongólica, espalhadas no vasto território asiático, entre o mar Cáspio e a Sibéria. Em sua estrutura e, particularmente, em sua cobertura, sugeriu-me refletir sobre os significados ligados ao tema "habitar", vivendo em uma dimensão de estreita comunhão com os outros, num local protegido onde fosse possível estabelecer relações amistosas e tranquilizadoras.

base o *samba de roda* da cidade de Cachoeira. O diálogo entre contemporaneidade e tradição se estabelece a partir do corpo que observa, cria e dança e se fundamenta através do *passo*, do som e das escolhas cênicas que são organizadas [...]. Além do *miudinho*, que já está como base da pesquisa, o desequilíbrio é outro princípio que surge durante o processo de investigação corporal e criação coreográfica, seja ele direto como um movimento que já é proposto, ou indireto como a sensação de correr a roda, girar e parar deixando o desequilíbrio tomar conta do corpo ou resistir a ele buscando o equilíbrio. Já tendo o *miudinho* e o desequilíbrio, começa-se a pensar nas possíveis qualidades de movimento: “areia nas articulações” e “escorregando no dendê”. Estas surgem através do som e do cheiro no campo de pesquisa. O som das rodinhas da mala no chão de Cachoeira e o cheiro do caruru no aniversário de Dona Dalva. Quando levados para a cena são transformados em movimento. O solo começa a se estruturar a partir dessas referências do campo e das memórias que o próprio corpo já carrega (REIS, T. Relatório Final de Pesquisa, PIBIC/2018).

Desse modo, ainda em terreno de transformações, optamos por desenvolver um procedimento metodológico de vivência de campo e de criação: o *Casaskênos*. Sabendo que *skênos* é referência etimológica da palavra *etnocenologia*:

Na origem, *skêne* significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A *skêne* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, *skêne* significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu à palavra masculina *skénos*: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da *psyché*. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (Anatomia, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra *skenoma*, que significa também corpo humano. *Skenomata*: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das festas (XENOFONTE, *Helênicas*, VII, 4: 32 *apud* PRADIER, 1995: 21).

Quando propusemos o *Casaskênos*, a prioridade era a de sensibilização dos corpos para a imersão no ambiente da pesquisa de campo. Assim, os sentidos foram colocados em evidência no *Casaskênos*: a pele que sente a temperatura do ambiente, o calor da chuva, a água salgada e doce do rio Paraguaçu e da bacia do Iguaçu, que sente o toque e que toca outros corpos; o olfato que percebe novos odores e aromas de cozinhas das cidades do Recôncavo, dos carurus, do dendê, das marés; a audição que percebe os sotaques, atenta às histórias locais de moradores da região, aos sons que o Samba de Roda oferece de palmas de mão, de tabuinhas batendo, de

pandeiros e violas.

A tentativa de sensibilização do corpo que está no ambiente e que se afeta pela percepção do próprio ambiente nos permitiu um entendimento expandido de alteridade. Assim, de maneira simples e na tentativa de valorizar a percepção, desenhamos, conjuntamente, nesse projeto de pesquisa o *casaskênos* na forma de uma casinha com 5 vértices. Cada vértice sendo um elemento para o qual a atenção do corpo se mobilizou, pousou, investigou. Gostaria de destacar que as pistas para a elaboração desse dispositivo de criação em pesquisas dessa natureza foram sendo encontradas com aportes diversos e ao longo dos 10 anos de Ensino, Pesquisa e Extensão na Escola de Dança da UFBA.

As noções de *deriva* e *atenção*, desenvolvidas nas pesquisas cartográficas de Virginia Kastrup²³ e Sueli Rolnik foram sendo lidas e experimentadas em componentes curriculares da especialização em Dança, e da pós-graduação do PPGAC e do PPGDança durante as vivências de campo na Feira de São Joaquim, no mercado municipal de Itapuã, no bairro do Santo Antonio além do Carmo, na Festa de Iemanjá, na Festa de Nosso Senhor do Bonfim, nos festejos cívicos do 2 de Julho (Festa do Caboclo, em 2 de Julho), na cidade de Cachoeira e na Casa do Samba, de Santo Amaro.

Os estudantes, para organizar ou configurar suas percepções em textos e/ou *performances*, foram sendo guiados pela prática de dar atenção²⁴ à percepção. Antes de iniciarem a vivência eram encorajados a diferenciar o tipo de atenção durante o trajeto que não era pré-determinado. Caminhar rastreando, perceber com o corpo todo, pousar a atenção. Assim, as memórias mais relatadas nas experiências eram decorrentes de cheiros, cores, texturas, objetos que assumiam significados na história de vida de cada um, pessoas com as quais conversavam e aprendiam, gestos e modos de mover das pessoas, espacialidades, iluminação, temperatura. Aos poucos, fomos entendendo que a *deriva* permitia deixar o corpo à vontade, permitia que nossa casa-corpo se instaurasse num ambiente novo e que as pausas fossem feitas, que a atenção se acomodasse em pequenos acontecimentos durante essa *deriva*. Entendemos, assim, que o *casaskênos*, enquanto dispositivo de pesquisa, nos auxiliava como

²³ O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: KASTRUP, Virgínia. (Org.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

²⁴ A atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada (*op. cit.*, p. 48).

modo de estimular a percepção com fins de elaboração artística. Não se tratava de um dispositivo para captar a realidade, nem de um dispositivo para expormos nossas individualidades; tratava-se de um dispositivo relacional aos moldes do entendimento construtivista²⁵.

No projeto de pesquisa em pauta, no que tange ao procedimento metodológico CasaSkènos, combinamos uma preparação do corpo para a pesquisa de campo através da noção da “percepção háptica”²⁶ com a *imersão* como prática de pesquisa de campo, configurando modos de fertilização do solo da criação. O diálogo entre contemporaneidade e tradição foi entendido como modos do corpo vivenciar, criar, dançar e se apoiar nas escolhas que foram organizadas no dispositivo CasaSkènos, baseadas na atenção e percepção de cada corpo. Ela pode trazer enquanto memória criativa: um cheiro, um som, um passo, uma pessoa, uma história etc. De acordo com Lordelo (2018), existe relação entre o CasaSkènos e a poética da criação:

[...] foi construído um dispositivo de criação – o *Skènos*, estudado ao longo da pesquisa PIBIC, juntamente com o grupo de pesquisa GPDACCO – Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade, apelidado de *Umbigada*, orientado por Daniela Amoroso na escola de Dança da UFBA. Este dispositivo apresentava 5 elementos que foram disparadores durante o processo criativo, dentre eles: um movimento – das caranguejas; uma lembrança – do rio Paraguaçu; uma pessoa – Bibi Sambadeira; um som – do rio; e um cheiro – de gente e de café. Esses elementos foram modificados muitas vezes ao longo de um ano de pesquisa, que iniciou em julho de 2017 e ainda está em processo. Contudo, para este momento, estes foram os elementos escolhidos para compor atualmente o solo da *Mulê Carangueja* (LORDELO, L. Relatório de Pesquisa PIBIC/2018).

O projeto teve sua culminância com a apresentação dos solos das bolsistas Luana e Thaise na III Jornada de Estudos do Grupo de Pesquisa *Umbigada*: Dança, Etnocologia e Criação, com apresentação dos solos-pesquisa PIBIC e compartilhamento do processo de

²⁵ Através da descrição da dinâmica atencional, procuramos apontar que a cartografia constitui um método que assume uma perspectiva construtivista do conhecimento, evitando tanto o objetivismo quanto o subjetivismo. Objetivismo e o subjetivismo são duas faces de uma mesma política de pesquisa: o realismo cognitivo. Além de uma posição epistemológica, o realismo é uma política cognitiva corporificada em muitos pesquisadores, que por esse motivo parece uma “atitude natural”. A atitude de selecionar informações por critérios supostamente objetivos ou subjetivos situa-se nesse contexto. Por sua vez, adotando uma política construtivista, a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território – matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento – bem como fragmentos dispersos nos circuitos folheados da memória (*op. cit.*, p. 49).

²⁶ A percepção háptica abrange o tato e os outros sentidos de percepção para além da percepção ótica/objetiva. Para aprofundamentos ver KASTRUP (2010).

criação no mês de julho de 2018. A partir das trocas com os artistas Marilza Oliveira e Denny Neves – ambos professores da Escola de Dança da UFBA, e que trabalham com a poética das danças dos orixás e com as danças populares afro-indígenas –, as estudantes puderam exercitar a prática do *feedback* em artes, ou seja, quando os pares são convocados a colaborar com o trabalho, no sentido de uma apreciação focada e construtiva²⁷. Assim, podemos concordar com o que nos traz Haseman:

O resultado de um projeto de pesquisa, apresentado enquanto uma obra de dança, concorda com a luta de nós artistas validarmos nossos saberes e fazeres de um modo outro [que não] as escrituras tradicionais. Nesse caso, apresentados como formas simbólicas, diferentes de palavras de um texto discursivo. No lugar de relatórios de pesquisa, nesse paradigma acontecem ricas formas de apresentação. Para Suzanne Langer, tais formas de apresentação não estão balizadas pelas restrições lineares e limitações sequenciais da escrita discursiva ou aritmética. Ao contrário, seu “próprio funcionamento como símbolos se apoia no fato de que estão envolvidas em uma simultânea e integral apresentação” (LANGER, 1957: 97). E, assim, quando os resultados da pesquisa são organizados como formas de apresentação, eles implantam dados simbólicos nas formas materiais da prática; formas de imagens fixas e em movimento; formas de música e som; formas de ação ao vivo e código digital (HASEMAN, 2015: 46).

Para finalizar este artigo, entendo – como dançarina, criadora e professora – que as danças populares constituem um manancial infinito de possibilidades de pesquisa e estamos tendo essa certeza com seu desenvolvimento na área da Dança, no contexto da graduação e da pós-graduação. A abordagem processual e experimental tem sido nossa escolha para a produção de conhecimento nessa área. São muitas vozes, corpos e diversidades envolvidas numa produção de saberes que alcançam questões conceituais, metodológicas e epistemológicas. Procuramos, aqui, tocar ativamente nessas questões, a partir de experiências de pesquisa em Dança com a esperança de continuidade e vislumbres de democracia dos saberes nas Artes.

²⁷ Embora “uma auditoria artística” possa parecer à primeira vista ter sido retirada de práticas carrancudas de contabilidade, ela recebe esse nome a partir da utilização pelo educador musical Keith Swanwick (1979) da palavra “auditoria” para descrever o processo de prestar cuidadosa atenção à forma simbólica de uma obra de arte em *performance*. Para Swanwick, auditar algo demanda que o “auditor” possua uma certa empatia pelo *performer* e pelo contexto da *performance*, uma compreensão das tradições e convenções presentes na obra e, finalmente, uma vontade de “ir junto” com a *performance*: tomá-la pelo valor de face em primeira instância. Tal perspectiva sublinha o reconhecimento de Austin (1962), de que “as circunstâncias apropriadas” são muito importantes para o processo de performatividade (HASEMAN, 2015: 45).



Referências

AMOROSO, Daniela. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de Cachoeira e São Félix**. E-book. Salvador: EDUFBA, 2017.

BIÃO, Armindo. Matrizes estéticas: o espetáculo da modernidade. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. GIPE-CIT. São Paulo: Annablume, 2000.

BIÃO, Armindo. Estética performática e cotidiano. In: TEIXEIRA, J. (Org.) **Performance e sociedade**. Brasília: TRANSE, UNB, 1996.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, C. & BIAO, A. (Orgs) **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa**. Salvador: EDUFBA, 2018.

GILROY, Paul, 2001, **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. (Tradução: Cid Knipel) São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. 34/Eniv. Candido Mendes, 2001, p. 9-30.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Seminário de Pesquisas em andamento**. São Paulo: USP, 2015.

IPHAN. **Samba de Roda Patrimônio Imaterial da Humanidade**, DF: IPHAN, 2005. [CD]

IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Dossiê. Brasília, DF: IPHAN, 2006.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: KASTRUP, Virgínia. (Org.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. (Tradução: Marie Agnès Chauvel) São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

LEGERET, Katia. **Transdisciplinarité en question: le champs du spectacle vivant, programme d'excellence européenne erasmus mundus 'études en spectacle vivant'**. Bruxelles: Ed. AISS-IASPA, 2016.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Orfeu Negro. Lisboa, 2004.



MACEDO, Roberto. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. Salvador: EDUFBA, 2004.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: Graciela Ravetti e Márcia Arbex. (Org.) **Performance, exílio e fronteiras**. Departamento de Letras Românicas / Faculdade de Letras / UFMG Belo Horizonte: Poslit, 2002, p. 69-91.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunto cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana, Cuba. Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PARGA, Pablo Parga. **InvestiCreación toda obra artística es una investigación invisible: metodología de investigación artística para el ámbito universitario y de la educación superior**. Universidad Autonoma de Queretaro: México, 2018.

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

ROQUET, Christine. **Vu du geste: interpréter le mouvement dansé**. Pantin, Paris: CND. 2019.



Filosofia do Corpo na América Latina: estudos comparativos de processos de criação em *tango* (Argentina) e *reisado* (Brasil)

Natacha Muriel López Gallucci
UFAL – natacha.gallucci@ichca.ufal.br

Resumo: Neste artigo buscamos contribuir com os estudos culturais comparados. Interessamos analisar duas práxis criativas cujos corpos produzem diálogo com processos históricos de decolonização na América Latina. Atuando como pesquisadora argentina *insider* no Brasil, estudamos comparativamente improvisações de *tango* dança e luta de espadas do *reisado*, considerados instrumentos-chave para analisar as matrizes corporais referentes às culturas de ascendência africana nos dois países – Argentina e Brasil. Combinando a metodologia de análise filosófica com a autoetnografia, e a antropologia audiovisual com a análise coreológica, na perspectiva da Antropologia da Dança, produzimos, em cocriação com artistas do Cariri, o audiovisual *Tango e Reisado* (2019). Na edição das imagens abordamos o status da alteridade do corpo nesses dispositivos performáticos, e discutimos o problema epistemológico da produção de conhecimento nas artes latino-americanas. As *performances* do *tango* e do *reisado*, aparentemente longínquas, expressam correspondências latentes – pela via dos *candombes* –, semelhanças e contrastes que procuramos desvendar no trabalho de registro audiovisual de seus *workflows*. Assim, desde a perspectiva da filosofia em campo, indagamos o valor da transmissão poética de saberes populares a partir das suas dramaturgias.

Palavras-chave: *Tango*. *Reisado*. Dança e Dramaturgia. Filosofia do Corpo.

Body's Philosophy in Latin America: Comparative Studies of Creation Processes in Brazilian and Argentine

Abstract: In this paper we seek to contribute to the comparative cultural studies. We are interested in investigating two creative praxes, whose bodies produce dialogue with historical processes of decolonization in Latin America. Acting as an Argentinean researcher *insider* in Brazil, we studied comparatively improvisations of *tango* dancing and the sword fighting of the *reisado*, considered key-instruments to analyze the bodily matrices referring to cultures of African descent in both countries – Argentina and Brazil. Combining the methodology of philosophical analysis with autoethnography, and audiovisual anthropology with choreological analysis, under the perspective of Anthropology of Dance, we produced, in co-creation with artists from Cariri, the audiovisual *Tango and Reisado* (2019). In editing the images, we approached the status of the body's alterity in these performative devices, and we discussed the epistemological problem of knowledge production in Latin American arts. *Tango* and *reisado* performances, apparently distant, express latent correspondences – via *candombes* –, similarities and contrasts that we seek to unravel in the work of audiovisual recording of their *workflows*. Thus, from the perspective of Philosophy in the field, we question the value of the poetic transmission of popular knowledge from its dramaturgies.

Keywords: *Tango*. *Reisado*. Dance and Dramaturgy. Philosophy of the Body.

1. Introdução

O presente artigo tem por objetivo compartilhar o estado da arte da investigação pós-doutoral *FiloMove: filosofia, artes e estéticas do movimento*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza (Bolsa PNPd, CAPES). A pesquisa visa indagar o status filosófico do corpo em expressões performáticas tomadas das culturas populares do Brasil e da Argentina. As artes populares e suas formas de transmissão de saberes, através das práticas criativas corporais e vocais, são componentes fundamentais da herança cultural dos povos (ZEMP, 2013: 31). Neste recorte concentraremos nossos esforços no estudo do corpo em duas poéticas nunca comparadas: o *tango* dança e a luta de espadas do *reisado*, em sua versão caririense (do Cariri, Ceará), cujas *performances* expressam dramas sociais (TURNER, 1982; ZUMTHOR, 1997).

Nesse circuito de reconstrução de identidades sociais e culturais, as *performances* populares de *tango* e as lutas de espadas ativam processos específicos de improvisação em duplas, técnicas de movimento e filosofias do corpo, expressando dramaturgias contemporâneas pouco analisadas. A pesquisa se aprofundou nas histórias dessas danças e teve como referencial os recentes Estudos Afrolatinoamericanos (ANDREWS, 1989; BARROSO, 2013; CIRIO, 2015; DE LA FUENTE, 2018). Percebemos vasos comunicantes que ligam as histórias do *tango* e do *reisado* a aspectos culturais que constituem os povos originários, a imigração europeia e as tradições afrodescendentes, tanto no Brasil como na Argentina. Os estudos recentes de Roquinaldo Ferreira e Tatiana Seijas sobre as manifestações afrodescendentes no Rio de La Plata mostram como

[...] a população cativa de Buenos Aires e Montevideu foi capaz de criar identidades sociais de longa duração. Baseados em experiências e memórias comuns, seja na travessia forçada nos navios negreiros, seja no serviço militar nos batalhões negros da época da independência, ganhavam visibilidade em celebrações culturais de matriz africana, especialmente aquelas que reafirmavam as ligações com Angola. Dentre estas, destacam-se os tambos (um ritual funerário na Angola Portuguesa) e aquelas conhecidas mais tarde como candombes (em referência às celebrações negras, tanto no Rio de Janeiro quanto em Minas Gerais (DE LA FUENTE, 2018: 56).

Entre os rituais ancestrais, as festas religiosas e a resistência contra os discursos dominantes, as culturas populares nascentes se tornaram *locus* de sua luta contra os modos de

submissão infringidos aos grupos nomeados subalternos e estigmatizados pelas classes dominantes da América Latina. Nesse sentido, a escolha dessas práticas expressa um renovado interesse por deslindar filosofias do corpo manifestas e latentes, elencando estratégias de transmissão de identidades através de códigos culturais, valores sociais e memórias subjetivas. No decorrer deste artigo comentaremos o ensaio fílmico *Tango e Reisado* (2019), produzido em cocriação¹ a partir: de um lado, de registros de depoimentos e improvisos em *tango*², realizados com o coreógrafo Lucas de Camargo Magalhães, diretor da *Companhia Típica Tango*; e, de outro, das técnicas de luta de *reisado* realizadas por Valdir Vieira de Lima, Mestre do *Reisado Arcanjo Gabriel*, de Juazeiro do Norte (Ceará, Brasil), junto ao brincante Isaac Kauan Gomes de Lima (discípulo de Mestre Valdir).

2. Metodologia

Nesta investigação foram combinadas diversas ferramentas metodológicas. Associamos a reflexão filosófica à metodologia da Antropologia Social (GUBER, 2004), bem como aproximamos as técnicas de registro audiovisual, com estratégias de análise coreológica, da Antropologia da Dança – apropriadas para investigar o corpo em *performance*.

Desde o início do trabalho consideramos as perspectivas de Hilda Islas (1995) e Sylvie Fortin (2014), ao afirmarem que a pesquisa em dança – seja coreológica, audiovisual ou histórica –, quando realizada por dançarinos/coreógrafos, como é o nosso caso, interpela o próprio pesquisador no processo autoetnográfico. Ativa-se, segundo Fortin, uma espécie de empatia cinestésica: tensão específica que apaga os limites tradicionais entre o sujeito e o objeto da investigação, entre o *performer* e o público, entre o realizador audiovisual e os personagens.

Recordemos que desde a origem dos filmes etnográficos de Franz Boas, na década de 1920, houve a preocupação em não contaminar as práticas realizadas em campo com a fotografia e o cinema. Esse ideal de realidade objetiva, hoje perdido, nos confronta com um novo paradigma ético e estético: o cinema é, agora, uma forma de partilhar os frutos de uma

¹ Iniciamos o diálogo com artistas do Cariri em 2017. Realizamos estudos imagéticos (de fotos e vídeos) e análises acústicas (das canções, ritmos, bandas cabaçais etc.) desses folguedos, assim como coletamos dados históricos das comunidades e dos mestres, realizando improvisos e coreografias de forma colaborativa.

² As rodagens foram realizadas no Brasil (em Juazeiro do Norte, estado do Ceará) e no Reino Unido (em Brighton e East Sussex), em 2018.

pesquisa em campo, numa outra dimensão, com os próprios sujeitos. A tarefa do pesquisador audiovisual cria um território imagético diferenciado, a partir dos territórios investigados.

Nessa linha metodológica integramos o nosso próprio corpo em movimento à pesquisa comparada³. E a ideia de empatia cinestésica colaborou com nossa entrada em campo no Brasil, possibilitando acessar a cultura do sertão caririense, cujas manifestações artísticas ainda são pouco conhecidas e estudadas fora dos territórios locais.

Adaptando o método de trabalho da antropologia fílmica à metodologia de investigação estética⁴, temos nomeado esse processo como uma “filosofia em campo”. De acordo com o que Pierre Bourdieu (1992) define como “estratégias do duplo *insider*” – quando o pesquisador produz suas reflexões agindo, ao mesmo tempo, em dois territórios comparados – as células coreográficas dessas práticas são acessadas para realizar a análise coreológica e dramatúrgica, buscando gestar, desde o corpo, conhecimentos sobre suas filosofias, e focando no conceito de alteridade. Nas palavras de Michel Foucault, “talvez seja o momento de reencontrar cenas em que o corpo tem jogado diferentes papéis dentro da cultura, trazendo também à tona os âmbitos em que o corpo tem estado ausente” (2013: 17). Pois, como mostramos em trabalhos anteriores, até meados do século XX as artes populares do corpo têm estado ausentes das telas de cinema por terem sofrido uma seletividade profunda no âmbito das indústrias cinematográficas do Brasil e da Argentina (LÓPEZ GALLUCCI, 2014; 2016).

Quando entramos em campo nos terreiros e ruas do Cariri, em 2017, destacamos que nosso corpo e nosso olhar, que estavam associados às danças de improviso da cultura rio-platense, foram interpelados pela luta de espadas. Revelaram-se inúmeras relações e sistemas de movimento semelhantes que emergiam como formato de dança e luta, em sincronia com a música, fazendo lampear as técnicas de improvisação de *tango* dança. De todos os elementos que compõem o folguedo do *reisado* (cantos, danças, quilombos, *entremezes*⁵ e coroação da rainha), temos escolhido a luta de espadas como elemento de estudo privilegiado para compor o ensaio fílmico.

³ A escolha do *tango* dança e da luta de espadas do *reisado* se deve à existência de um traço comum entre as duas expressões coreográficas: ambas colocam em cena elementos reflexivos acerca dos processos de transformação e apagamento que as culturas afrodescendentes vêm sofrendo na Argentina e no Brasil.

⁴ Nossa dupla formação em Filosofia e em Dança tem confluído, na pesquisa fílmica, sem que uma disciplina se sobreponha à outra. Para aprofundar essas considerações, sugerimos a leitura da Introdução da Tese ‘Filosofia, Corpo e Cinema: contribuições para o estudo das *performances* no cinema argentino’ (LÓPEZ GALLUCCI, 2014).

⁵ Peça teatral de curta duração inserida entre duas cenas dançadas ou cantadas. Provém das danças ibéricas.

Um dos problemas recorrentes nos estudos audiovisuais contemporâneos acontece quando o investigador coloca o seu próprio corpo na cena fílmica⁶. O corpo do realizador audiovisual, em cena, não só expõe o dispositivo de produção, mas também suas concepções, ideias, reflexões e desejos. No registro audiovisual do *workflow*⁷ das improvisações de *tango* e de *reisado* nos confrontamos com diversos acasos na encenação⁸ para a câmera, que revelaram e aprofundaram as conexões que intuíamos, mas que só conseguimos conceituar após a práxis participante. No trabalho de pesquisa audiovisual reafirmamos a disposição especial da arte investigada por artistas. A abordagem da *performance* foi também ampliada, pois não se enclausurou apenas nos estudos dos comportamentos *in loco*. E se, em princípio, o investigador nada sabe sobre a cultura na qual está ingressando, como era o nosso caso enquanto coreógrafos, foi a própria linguagem da dança que desbravou o campo graças a um estado especial de atenção poética que ela nos fez experimentar enquanto *performers*. Essa concepção expressa parentesco com a ideia de uma razão prática teorizada por Pierre Bourdieu (1998) em sua crítica à filosofia da consciência. Esse caminho epistemológico é uma das formas para desvendar falsas dicotomias que foram tomadas como verdadeiras durante muito tempo nas Ciências Sociais, entre ação/estrutura, objetivismo/subjetivismo, repetição e criação.

A ampliação do campo nos estudos culturais comparados reafirma que a identificação de um sujeito a um grupo, mais ainda no caso da cultura popular, está profundamente vinculada à transmissão psíquica, intergeracional e transgeracional de diversos saberes que, segundo a psicologia freudiana (FREUD, 2004), envolvem a questão do sujeito com sua herança social, religiosa e cultural. As técnicas do corpo compreendem tecnologias de movimentos compartilhados, expressões vocais e dramatúrgicas ensinadas por mestres e repetidas pelo grupo, assim como toda uma linguagem expressiva latente. Isso permite aos sujeitos/*performers* a entrada no campo simbólico desses movimentos possibilitando ressignificar, graças a incompletude do sentido, seus traços ancestrais a cada nova criação. Como afirma Mestre Dodô,

⁶ Abordamos esse tema no artigo ‘Ética do encontro na pesquisa audiovisual’ (LÓPEZ GALLUCCI, 2019).

⁷ *Workflow* é um protocolo de criação. Corresponde ao andamento, em estúdios, do processo de criação.

⁸ Nos estudos históricos sobre cinema é importante resgatar a análise de Jacques Aumont sobre os diversos momentos que marcaram a concepção de *encenação* no decorrer do século XX. Se nos anos 1930 esta era uma disciplina de ferro que seguia o texto, nos anos 1950, graças às mudanças técnicas que transformaram totalmente a *encenação*, passa a reger a economia, encurtando os ensaios e apelando à improvisação. Atualmente, o autor ressalta que há uma mudança drástica nas rodagens, e que o diretor reage ao encontro entre atores, cenário e situações dramáticas, destacando esse processo em que o cinema tem aprendido a utilizar o acaso (AUMONT, 2008: 173), acercando o fazer cinematográfico da linguagem da *performance*.

de Juazeiro do Norte: “de mestre [...] sempre ando me arrastando”; e ao lembrar de seu mestre: “[...] eu acho que o Mestre Matias, com 97 anos, nunca parou de aprender, jamais um mestre vai acabar de aprender; [...] eu sou um pequeno discípulo”⁹ (LÓPEZ GALLUCCI, 2018).

Fica exposto aqui que nossa investigação propõe amplificar os estudos da *performance*, do campo dos comportamentos observáveis do corpo em movimento, da voz e da vocalidade, para os sujeitos da enunciação e da criação coreográfica. Esse salto conceitual se produz em colaboração, quando os próprios *performers* comentam suas práxis; dançam conosco, cantam, rimam para nossa câmera e apresentam situações de risco com a espada – antes, durante e após a *performance* –, âmbito em que o registro audiovisual opera preservando componentes inconscientes e gestuais (ZUMPTHOR, 1997) inexprimíveis que, por acaso, emergem do/no trabalho coletivo proposto.



Figura 1: Rodagem do ensaio fílmico *Tango e Reisado*. Natacha Muriel López Gallucci e Lucas de Camargo Magalhães. Brighton, Sussex, Inglaterra, 2018.

3. *Tango e Reisado*: a improvisação em artes populares como processo criativo

Antes de nos debruçarmos no ensaio fílmico *Tango e Reisado*, realizaremos considerações sobre as origens dessas práxis performáticas. A *performance* de *tango* dança, dentro da cultura popular Argentina, assim como outros ritmos e danças associados à cultura afrodescendente, pela via dos *candombes*, têm ocupado durante muito tempo historiadores, folcloristas, etnomusicólogos e investigadores da cultura popular interessados em desvendar

⁹ Mestre Dodô se iniciou no *reisado* de Mestre Matias em 1963. E fundou seu próprio grupo, Reisado São Francisco, no bairro Romeirão, Juazeiro do Norte, em 1998 (LÓPEZ GALLUCCI, 2018).

suas origens. Isso tem sido uma tarefa árdua na pesquisa sobre o legado cultural afro na América Latina; pois como expressa George Reid Andrews:

Embora pareça que os trabalhadores europeus tenham se beneficiado das preferências raciais, estas não foram suficientemente fortes para lhes proporcionar melhores condições de vida do que às famílias nativas. Em Havana, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires e cidades menores, famílias negras e brancas compartilharam favelas e cortiços [...]. Nos bairros pobres e da classe trabalhadora foram incubadas as formas musicais de influência africana do início do século XX (DE LA FUENTE, 2018: 88).

No caso da procura das origens do *tango*, Marta Savigliano (1991) mostra a diversidade de opiniões entre os investigadores. Dentre os mais citados, Vicente Rossi (1926) aponta o *tango* como produto da cultura afro; Carlos Veja (1936) realça o *tango* como produto da cultura hispânica no Rio de La Plata, sendo o único investigador a afirmar, à época, que o *tango* nasce como dança antes de ser música, embora não confirme a influência africana; e os irmãos Bates (1936) abordam o *tango* como produto da resistência contra a tradição colonialista que originou o *criollismo* – na poesia *gauchesca*, no teatro e no circo *criolo*; e nos *tangos-milongas* da *Guardia Vieja*.

Oscar Bozzarelli tenta, depois de infinitas polêmicas, organizar e reconstruir o quebra-cabeça musical. As raízes melódicas do *tango* são, para ele, latinas: vêm, predominantemente, da Península Ibérica (Espanha e Portugal) e de países como França e Itália. Essas raízes europeias, com suas múltiplas matrizes melódicas – não apenas latinas, mas também árabes, judaicas, ciganas, entre outras – tomaram dois caminhos distintos: um deles, proveniente da contradança espanhola pela rota ‘Europa-Montevidéu-Buenos Aires’, deu origem ao *tango* negro do Rio de La Plata; o outro veio pela via francesa-espanhola, na rota ‘Europa-Cuba-Montevidéu-Buenos Aires’, constituindo a origem remota da *milonga* e das melodias de *tango* (BOZZARELLI, 1989: 22). Entretanto, Bozzarelli não oferece claras evidências sobre a influência africana (através do contato com os mouros) na consolidação do *tango*.

Essas tentativas vinculadas à musicologia nascente na década de 1930 provêm das reflexões sobre as práticas populares de renomados pesquisadores argentinos que tentaram realizar uma narrativa organizada sobre a origem do *tango* e sua coreografia. Entretanto, em nenhum caso conseguem documentar sua verdadeira história e, menos ainda, as influências coreográficas afrodescendentes na passagem da dupla solta para o abraço. Savigliano situa esse

momento no encontro entre as *cuartereras* (mulheres que ficavam com soldados nos quartéis durante a Guerra da Tríplice Aliança), em que o abraço das danças de salão europeias é totalmente transformado pela corporalidade de diversos grupos (batalhões de *pardos e morenos*, *criollos* e *gaúchos*), unidos pela situação geopolítica da guerra (SAVIGLIANO, 1995). A coreografia do *tango*, longe de ser uma mimese das danças europeias, expressa um dispositivo em sentido forte; descrito na filosofia de Michel Foucault como a emergência ou resposta a uma necessidade histórica e sociocultural.

Como afirmou George Reid Andrews (1989), no capítulo ‘Do Candombe ao Tango’, apesar de ter representantes das nações africanas e de suas danças no Rio de La Plata, no decorrer do século XIX, e por suas inúmeras proibições, a coreografia do candombe tornou-se uma síntese entre elas e as danças dos povos locais, ficando impossível diferenciar a que nação da África representava cada grupo coreográfico.

Atualmente trabalhos como o de Lamas e Binda (2018), Pablo Círio (2015) e Lautaro Kaller (2016) oferecem novas perspectivas bem documentadas para pensar a multiplicidade de expressões que conviveram e se cristalizaram no *tango*. Algumas na via afrodescendente (durante muito tempo invisibilizadas) e outras mais voltadas para o componente *criollista* do teatro rio-platense; estas últimas, associadas às estéticas das classes médias emergentes na Argentina das primeiras décadas do século XX, como mostramos na nossa pesquisa de doutoramento (LÓPEZ GALLUCCI, 2014).

A manifestação cultural do *reisado* pode ser definida essencialmente como um folguedo popular brasileiro, um teatro nômade, peregrinal, processional e ambulante, que tem um sentido, mas não uma rota determinada (BARROSO, 2013). Segundo Câmara Cascudo “*reisado* é denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e Dia de Reis (6 de janeiro)” (CASCUDO, s/d: 774-776). Assim como os Pastoris, as Lapinhas e os Presépios, parentes das Folias de Reis e dos antigos ranchos de Reis Portugueses, os *reisados* têm sua origem na aglutinação das brincadeiras do Bumba-meu-Boi, das Rodas de São João, dos Guerreiros Alagoanos e do Cavalo Marinho pernambucano. Oswald Barroso, em busca de uma descrição ampla do *reisado*, o associa a uma grande narrativa popular desenvolvida por um grupo de brincantes, sem começo ou fim; na busca interminável da utopia. Entre suas várias traduções, essa utopia pode ser lida tanto como algo Divino (no caso de ser associada à chegada dos Reis Magos), quanto à utopia de uma “terra sem males”, segundo a cosmovisão dos

indígenas brasileiros (BARROSO, 2013: 14). O que expressa um sincretismo entre a cultura afro e a dos povos originários. No Cariri cearense encontramos um tipo específico nomeado *Reisado de Congo*, cuja estrutura apresenta um cortejo – pequena tropa de nobres guerreiros chefiados por um mestre – com dois Mateus e uma Catirina, que vão em cruzada até Belém saudar o Menino Deus.

A luta de espadas é apenas uma parte do *reisado* que remete às lutas ancestrais entre guerreiros congos e angolas, para conquistar terras e obter novos reinados. Os mestres do *reisado* e os brincantes mais destacados são, geralmente, atores-dançarinos que cantam e dominam a arte da espada.



Figura 2: Ensaio fotográfico. Valdir Vieira de Lima e Isaac Kauan Gomes de Lima (Reisado). Fotografia: Lucas de Camargo Magalhães, Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil, 2019.

O *reisado* acolhe em suas danças compostas de fileiras (lembrando o salão de uma corte real) uma série de movimentos preestabelecidos (células coreográficas), executados por corpos preparados que incorporam procedimentos artísticos e extracotidianos, característicos daquilo que a antropologia teatral chamou de “pré-expressividade” do ator/bailarino performático e do *performer* de rua.

As tradições do *tango* e do *reisado*, pouco estudadas no âmbito acadêmico das universidades latino-americanas, estão ancoradas em matrizes afrodescendentes e de povos originários, e têm chegado até a atualidade graças às profundas mutações e ao sincretismo, por exemplo, com a religião católica. Entretanto, no processo de investigação foram se revelando termos que chamaram nossa atenção, tais como *tango negro*, *reisado de congo*, *candombe*, *coroação de reis e rainhas*. Concebemos nosso interesse a partir do processo de improvisação que, por um lado, recai no estudo comparativo do *tango* dança e na interpretação musical que a dupla realiza e, por outro lado, foca na luta de espadas – momento de ápice na dramaturgia

em que dois mestres se separam do grupo coreográfico e lutam até que um deles vença, levando o outro para a encenação da morte. Tudo no ritmo da música. Para analisar essas duas *performances*, registramos cenas dentro da estrutura recorrente das improvisações, recriadas em prol da pesquisa e da montagem audiovisual.

Consideremos o método de análise desenvolvido para abordar a representação das duplas enquanto dispositivo de criação (LÓPEZ GALLUCCI, 2014). Através desse método, acessamos aspectos relevantes que marcam estágios específicos dentro do *workflow*, esclarecendo o sentido de cada momento em cada uma das danças, possibilitando a comparação. Nas análises coreológicas das *performances* foram investigados e detectados diversos protocolos e técnicas corporais: a) eixos corporais (+1, 0 e -1); b) alturas dos movimentos; c) marcas características do trabalho dissociativo em membros inferiores e superiores (espirais) e d) sistemas de movimento (H, L, V e suas inversões) (LÓPEZ GALLUCCI, 2014). Procuramos pistas que nos conduzissem da comparação técnica, coreográfica e dramatúrgica, rumo ao sentido filosófico, no resgate da subjetividade dos *performers* e no jogo da improvisação a dois.

No decorrer dos registros audiovisuais e conversas com Mestre Valdir, as técnicas corporais e as dramaturgias do *tango* e do *reisado*, aparentemente distantes, quanto à origem geográfica, apresentaram forte conexão coreográfica – isso que Walter Benjamin¹⁰ nomeia “semelhanças latentes” (BENJAMIN, 2012). Essas semelhanças aparecem mais claramente na pesquisa audiovisual, capaz de revelar que por trás do fascínio exercido pelo *tango* dança e pelos *reisados de congo* há também um modelo de produção que nos últimos anos vem sendo desconstruído¹¹. Acreditamos que desvendar esse modelo contribui para compreender, ainda mais, a sua condição de experiência estética dentro da cultura popular.

Desenvolvemos um método comparativo, tomando como referência cinco momentos estabilizados nos *workflows* de *tango* e da luta de espadas no *reisado*, que podem orientar o

¹⁰ Walter Benjamin [1933] (2012) considerava abusivo emparelhar as obras de arte modernas ao sistema serial e reprodutivo. O “popular”, para ele, não era a negação da cultura, como haviam pensado seus colegas frankfurtianos; para Benjamin a arte é um modo de produção, mas também uma experiência. O conceito de “experiência”, proposto por ele, apesar de ter sido gestado em sua juventude, acompanha as formulações sobre “arte” e “técnica” na maturidade. E nos aproxima de um problema crucial para a compreensão da arte enquanto processo, em seu aspecto medial ou de *medium* (forma-conteúdo-significante).

¹¹ A desconstrução dos papéis tradicionais que associavam a ação de “conduzir” aos homens e a de “seguir” às mulheres, no *tango* dança, assim como na luta de espadas do *reisado*, considerada exclusivamente masculina, tem mudado drasticamente nos últimos anos. No filme *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense* (2018) registramos grupos femininos de alto nível na luta de espadas. E muitos mestres têm ensinado essa arte, indistintamente, aos seus filhos e às suas filhas.

trabalho em duplas: a) Vestir / Trajar; b) La Conexión / O Encontro; c) Células Coreográficas / A Ocupação; d) La Improvisación / O Improviso; e) Variación y Final / Jogo da Morte:

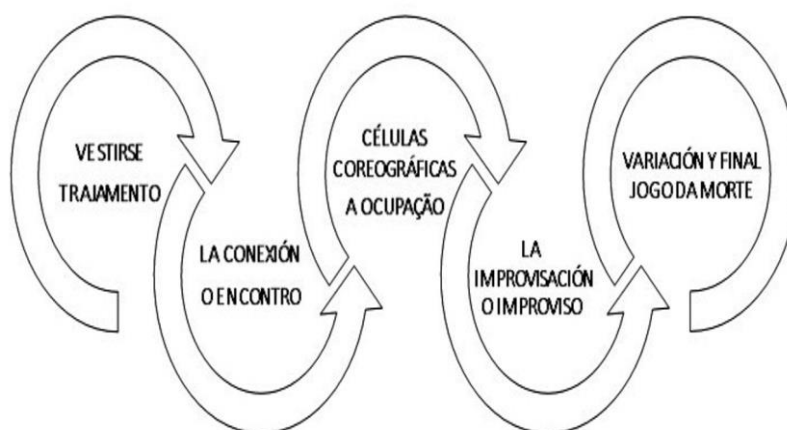


Figura 3: Workflow comparado de *tango* e luta no *reisado*: Vestir / Trajar; La Conexión / O encontro; Células Coreográficas / A ocupación; La Improvisación / O Improviso; Variación y Final / Jogo da Morte. Brasil, 2019.

Após termos realizado o registro fílmico de cada uma das instâncias do *workflow*, a equipe realizou um encontro para refletir, após a montagem, sobre cada um desses momentos. Mestre Valdir iniciou seus comentários destacando a importância de cada momento da *performace*, iniciando pelo trajamento:

O trajamento é a parte do *reisado* onde a gente passa a vestir as nossas roupas, que para a gente é sagrada. Também porque a gente não usa qualquer tipo de roupa. A gente usa uma roupa específica para nossa cultura, para a cultura do *reisado*, e a gente passa a se transformar a partir do momento que estamos vestindo o nosso traje; desde a saia até a camisa, o meião e o sapato. Você não pode levar o traje de qualquer maneira, até mesmo porque ele é único. Por mais que você tenha vários, ele continua sendo único. Porque naquele dia é o que você vai vestir e é o que vai estar te cobrindo. É como se fosse um Manto Sagrado, mas é um traje. Então, a atenção tem de ser extremamente redobrada; para não amassar, para ser sempre bem engomado. Quanto mais você engoma, mais o brilho do tecido aparece e, dependendo do lado que você engoma, ele brilha muito mais ainda (Mestre VALDIR apud LÓPEZ GALLUCCI, 2019).

Na cultura do *tango*, e ainda mais em sua época de ouro, nos anos 1940, era muito comum o termo *trajeado*. No vocabulário *criollo* argentino estar bem *trajeado* é imprescindível para dançar o *tango*; o termo forma parte do jargão do Lunfardo (linguagem do *tango*) e significa “aquele que vai arrumado na sua forma de vestir”. No *tango*, desde sua origem, por

volta de 1880 (cujas mudanças acompanharam a moda urbana nascente) até a atualidade, a roupa e o sapato utilizado pelos dançarinos sempre foram considerados um fetiche. Os sapatos de *tango* devem ter sola e estar sempre bem engraxados; a calça masculina deve ser larga ou possuir pregas para permitir movimentos amplos e os giros.

Durante muito tempo a saia feminina, com sua tradicional fenda, representou um elemento prostibular. Com o passar do tempo, a indumentária desligou-se deste estigma de *compadres e milonguitas*, inclusive por uma necessidade técnica decorrente da ampliação do repertório. Na atualidade o uso de calça é recorrente entre bailarinos e bailarinas, e os sapatos têm que ser específicos (devem possuir uma curvatura e salto que permita ao calcanhar descansar na posição paralela ao chão), uma vez que a entrada no ritual do *tango* dança depende da conexão e da pisada flexível e bem articulada. Durante a *prévia* da Milonga, que pode ser o momento da vestimenta, muitos dançarinos treinam a caminhada, os *pivôs* e os *enroques* sozinhos, numa espécie de transe. A dança se inicia muito antes de fazer o movimento, fundamentalmente na concepção simbólica do eixo, gesto fundamental do *tango* dança. Mestre Valdir e seu discípulo Isaac refletem sobre a segunda instância do *workflow*: o **encontro**.

O **encontro** é a parte do *reisado* onde a gente faz a entrega da nossa própria vida, as orações que a gente faz em pensamento nos entregando aos santos, anjos e arcanjos, que nos protejam para que uma brincadeira de espada comece bem e termine bem e que guiem as nossas mãos para que não venham ser capazes nem de nos ferir e nem de ferir o nosso oponente, caso não seja necessário (Mestre VALDIR apud LÓPEZ GALLUCCI, 2019).

No *tango* dança o **encontro** está associado ao momento técnico e coreográfico da conexão dos eixos corporais de ambos os dançarinos através do abraço entrelaçado. Tanto no *tango* quanto no *reisado* esse momento solene coloca os corpos em confronto, em paralelo (sistema H); agachados, os lutadores interceptam as pontas de suas espadas, elevando-as lentamente até a posição inicial. Os dançarinos de *tango* se conectam através de um suave contato entre os troncos – base de sustentação do abraço¹² – e liberam o quadril.

Após o ritual da conexão que envolve respiração, consciência do eixo corporal e consciência do outro, inicia-se um trabalho de deslocamento em duplas. Para ajustar o corpo do outro, no ritmo da música, desenvolvem-se movimentos básicos nomeados células

¹² O abraço do *tango* pode ser definido como uma estrutura axial assimétrica e elástica. Temos desenvolvido um estudo detalhado desse processo de conexão no ensaio-filme *In Corpo Tango* (2014).

coreográficas. No *reisado* esses movimentos de ajuste estão contemplados dentro de uma forte dramaturgia vinculada à guerra e à conquista:

A ocupação são movimentos que a gente realiza, sejam eles rotatórios ou contínuos; onde eu quero ocupar o espaço do meu oponente. Eu vou usar minhas artimanhas, meu jogo de pés, de pernas para ocupar o espaço. Para a gente [o espaço] é a representatividade de um reinado. Eu quero ocupar! Eu quero o que é seu! (LÓPEZ GALLUCCI, 2019).

As células coreográficas do *tango* também podem ser pensadas como lineares ou circulares; os dançarinos geralmente se deslocam considerando o ritmo da música (*entrar na música*) e se aproveitando de um jogo de alturas, eixos fundamentais para que se estabeleça uma comunhão de duas tecnologias de movimento: o levar e o seguir.

As células coreográficas apresentam o estado das tecnologias, não apenas perseguindo a mimese com a célula rítmica, uma vez que o componente melódico é ainda mais crucial na sua dramaturgia. O circuito de transferências de peso, caminhadas, pausas, aberturas, pivôs, cruces e *amaques* consolidam uma espécie de mantra cuja práxis (efetuada com muita cautela e atenção ao corpo do outro) revela o estágio prévio da improvisação. Nesse sentido, é importante destacar que o *tango* tradicional buscou no movimento da dupla uma imagem da unidade, de continuidade e de fluência; em palavras de Rodolfo Dinzel:

En el momento en que empezamos a observar a un bailarín, tanto se observe al hombre o a la mujer, es cuando la pareja comienza a perder concepto de unidad. Por el contrario, si el tango está bien bailado, es imposible observar al individuo. Por lo tanto, la búsqueda de la perfección en la técnica es llegar al concepto de unidad, llegar a la imagen de unidad. Perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada (DINZEL, 2011: 9).

No *tango* e no *reisado* os corpos das duplas compõem dispositivos em que o movimento é uma pergunta-resposta, ou seja, uma ilusão de sincronia. As células coreográficas, longe de serem repetições¹³ vazias de antigas tradições, produzem uma atualização subjetiva da técnica, que pode ser aproveitada por dançarinos e brincantes para a transmissão da cultura.

¹³ Considerando que a *repetição* é um dos conceitos mais abordados no século XX, tanto nas Artes e na Psicanálise quanto na Filosofia, destacamos nesta pesquisa a perspectiva trazida pelos Estudos da Performance. Nos anos 1960, Richard Schechner afirmava que a *repetição* era uma chave mestra para tematizar o que denominou “condutas reiteradas” [*twice-behaved behavior*] (SCHECHNER, 1985). Ligado às ideias dos teóricos das quais é

No *reisado* o improviso é um dos momentos mais destacados, não apenas dos lutadores e dos músicos, mas também do público que tenta seguir os trajetos das espadas, segundo comenta Mestre Valdir:

O improviso é a parte mais técnica que a gente tem dentro da brincadeira do Reisado, porque nesse improviso eu vou fazer algo que meu oponente não está esperando; porém ele tem de ser muito astuto, tem que existir um certo domínio visual e corporal, e até mesmo de punho, com o manejo da espada, para que ele não possa ser atingido, porque eu vou usar de tudo o que eu tiver e tudo o que ele não conhece. Então ele vai ter que ter uma boa perceptividade e uma boa visão, ele vai ter que ter muito jogo de corpo, muito jogo de punho e domínio da espada (Mestre VALDIR apud LÓPEZ GALLUCCI, 2019).

Abraçados, numa situação de interdependência, os dançarinos de *tango* produzem movimentos que emanam de um centro imaginário no interior do abraço e repercutem para as extremidades do corpo. Na improvisação, os bailarinos articulam movimentos de uma maneira específica, partilhando de um tônus que produz a imagem fluente e consegue construir essa ilusão de sincronia, definida pelo antropólogo francês Hess Remi como *moment tango*. A fluência provém da amortização da caminhada e da mudança de direção que um dos bailarinos realiza (*oitos*) quando recebe um impulso motor, efetuada pela dissociação e transmitida pelo abraço. Quando a energia não se transforma em deslocamento ou em pivô, o que acontece é a expulsão controlada dos membros inferiores (*boleos* e *ganchos*). O *tango* dinamiza a energia de maneira circular; direciona a atenção para locais específicos do corpo (pelve, ombro, pés, torso etc.), brincando com o espectador e introduzindo-o na improvisação.

tributário, principalmente ideias desenvolvidas em *Frame Analysis* por Erving Goffman (GOFFMAN, 1986) e na *Interpretação das Culturas* de Clifford Geertz, Schechner publica em 1966 *Aproximações a uma Teoria/Crítica*, onde propõe uma linha de pesquisa para atividades performativas (jogo, ritual, esportes, teatro) (SCHECHNER, 1966: 27-28). Suas reflexões teóricas progrediram e, em 1970, publicou o artigo *A Look into Performance Theory*, onde mergulhou na relação entre práticas xamânicas, rituais e a vanguarda teatral. Esse percurso teórico, destacado por ser uma tentativa de libertar os estudos teatrais e as práticas processuais das disciplinas linguísticas e literárias, apresenta grande interesse para o estudo atual das artes populares. Schechner reflete sobre o achado de um denominador comum na qualidade dessas ações definidas, nesse momento, como eventos ou *happenings*. Considera essas ações uma “maneira especial de lidar com a experiência do corpo e salvar as distâncias entre o passado e o presente, entre o individual e o grupal, o que representa estar dentro e estar fora”; outorgando à *repetição* uma função primordial que chamará de “atualização” (SCHECHNER, 1994: 40). A partir de 1970 ele fala, pela primeira vez, do que uma década mais tarde definiria como “comportamentos restaurados”. Para conceituar essa reatualização Schechner retoma as teorizações de Mircea Eliade. A *reatualização* envolve, segundo Eliade, [...] uma concepção fundamental das religiões arcaicas; a repetição de um ritual estabelecido por seres divinos implica a *reatualização* do tempo original em que foi realizada pela primeira vez. E por isso um rito é efetivo: porque participa, na plenitude do sagrado, do tempo primordial. Nesse sentido, ele infere que o rito manifesta o mito; e tudo o que o mito expressa pela primeira vez [...] é reatualizado no rito, e o mostra como um aqui e agora (ELIADE apud SCHECHNER, 1994: 44).

Apesar do ideal de unidade e de sincronia, o estudo coreológico mostra que o processo que compreende a improvisação é uma montagem: não se trata de unir mecanicamente movimentos pré-estudados, mas de trazer ideias, símbolos, gestos, para uma forma especial de colagem. A forma temporal da improvisação é a do *kairós*, tempo justo e não cronológico do pulso. No *tango* improvisado, o problema da criação gira ao redor de momentos e posições articuladas por cortes. O corte une, a pausa enlaça, mas ao olho humano, o maior destaque dessa ilusão são as invasões, as saídas, os truques e os saltos. No improvisado os bailarinos trabalham por enxertos, constroem um hiperplano (plano que se desloca na linha de baile), apelando a uma *collage* de movimentos que oscila entre a tradição e o achado, espécie de sistema assistemático de criação. Afirmamos que há uma busca estética no *tango* e na luta de *reisado*, uma forma de assumir a alteridade e brincar com a ilusão de unidade e com a fluência. Sendo a assunção da alteridade uma construção.

A divisão fundamental nos corpos dos *performers* de *tango* e de *reisado* propõe uma relação cruzada de espirais. Há uma divisão fundamental no corpo dos *performers*, produzida pela cisão do corpo na linha de corte que passa por baixo da cintura escapular. Assim, a função da invasão do espaço vital do outro, exercida, no *reisado*, pelas espadas, no *tango* é executada pelas pernas (nas sacadas, nos *arrastres*, nas castigadas etc.). Os corpos marcados pelas técnicas de *tango* e de *reisado* se confrontam com diversos momentos de risco na possível perda da estabilidade e nas possíveis feridas.

A variação e o final apresentam o último estágio do *workflow*. No caso do *tango* dança este momento se estrutura vinculado aos âmbitos espetaculares pelos quais transitou essa dança, desde sua origem: o circo crioulo, o teatro com cabaré e o cinema. As orquestras típicas de *tango* também consideram esse momento de aceleração da música como incremento dos *rubatos* e ampliação das camadas harmônicas, com o objetivo de acompanhar o desenlace do transe proposto pelos *performers*. No *reisado* também se acelera o ritmo musical na conquista e na definição da luta nomeada ‘O Jogo da Morte’.



Figura 4: Desenlace. Ensaio fotográfico. Lucas de Camargo Magalhães e Natacha Muriel López Gallucci (Tango) Valdir Vieira de Lima e Isaac Kauan Gomes de Lima (Reisado). Fotografia: Lucas de Camargo Magalhães, Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil, 2019.

O Jogo da Morte é a parte onde eu faço uma encenação de dissecação de membros; [...] a minha espada vai entrar em partes do corpo que realmente são letais; [...] vou dissecar braços e pernas. E se meu oponente no chão ainda mostrar sinais de vida, eu faço o último ponto que é o ponto fatal (LÓPEZ GALLUCCI, 2019).



Figura 5: O jogo da Morte. Ensaio fotográfico. Valdir Vieira de Lima e Natacha Muriel López Gallucci. Fotografia: Lucas de Camargo Magalhães, Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil, 2019.

4. Algumas conclusões

O trabalho em colaboração com os artistas do Cariri cumpriu um papel fundamental na preparação de nossa pesquisa pós-doutoral (2020-2021). Na edição do ensaio fílmico *Tango e Reisado* foram incorporadas reflexões, ideias e cantos chaves para uma compreensão mais abrangente dessa dramaturgia. A pesquisa audiovisual trouxe reflexões baseadas em memórias cinestésicas e simbólicas que permitiram materializar imagetivamente as correspondências, semelhanças e contrastes latentes que intuíamos.

A produção audiovisual em campo e a montagem funcionaram, no ensaio, como formas de argumentação por fragmentos (RASCAROLI, 2017: 47). O ensaio fílmico compara momentos específicos da improvisação dentro do *workflow* estabelecendo uma heterotopia (FOUCAULT, 2013) na tela. Isso significa que extraímos detalhes das práxis artísticas estudadas das suas paisagens etnográficas (*ethnolandscape*), entendidas como espaços “habituais” de cada cultura para outorgar-lhes um novo agenciamento imagético dentro do dispositivo fílmico. O trabalho das duplas pode ser comparado, não somente procurando semelhanças, mas também diferenças, rastros e especificidades; aportando informações pouco acessadas no contexto da antropologia visual de ambos os países. Essa combinação de estratégias abriu espaço para uma análise crítica que entende o trabalho de campo, na dimensão epistemológica, em termos de produção de conhecimentos em artes populares, desde o ponto de vista das sensibilidades dos seus próprios pesquisadores, produtores e artistas.

Referências

ANDREWS, George Reid. **Los afroargentinos de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

AUMONT, Jaques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Textografia, 2008.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**. Bois e Reisados de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BATES, Héctor & BATES, Luis. **La historia del tango**. Sus autores. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. [1933] In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. [8ª ed.] São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 165-196.

BOURDIEU, Pierre. **Practical Reason: On the Theory of Action**. Stanford: Stanford University Press, 1998.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **An Invitation to Reflexive Sociology**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BORTOLUCI, José H. Razão prática, performatividade e criatividade situada: tensão e complementaridade entre três paradigmas da ação. **Política & Trabalho**. Revista de Ciências Sociais, n. 40, Abril de 2014, University of Michigan, p. 63-85.

BOZZARELLI, Oscar. **El África, el tango y el jazz**. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1989.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 15-29.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário de folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro [s/d] In: CIRIO, Pablo. La música afro argentina: apuntes para una historia social del silencio. **Revista Identidades** Ano 2, n. 5. Buenos Aires: Instituto Carlos Vega, 2015.

DE LA FUENTE, Alejandro. **Estudios afro-latino-americanos: uma introdução**. (Coord. George Reid Andrews). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

DINZEL, Rodolfo. **El tango**. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad. Buenos Aires: Corregidor, 2011.



- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Natal, v. 1, n.1, 2014, p. 1-17.
- FREITAS, Dora; FURTADO, Silvia. **Livro dos Mestres** – O legado dos Mestres: cultura e tradição popular no Ceará. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017.
- FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. **Obras Completas**. O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. VOL. XII (1911-1913) Rio de Janeiro: IMAGO, 2004.
- FROSCH, Joan D. Dance Ethnography: Tracing the Wave of Dance. In: FRALEIGH, SONDRÁ, HANSTEIN, Penelope (Org.). **Researching Dancing: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 249-280.
- GELMAN, Leonardo C; AMARAL, Juliana dos Santos, GRADELA, Pedro de Andrea (Orgs.) **Territórios criativos**. Prospecção e Capacitação em Territórios criativos. Niterói: CEART/Mundo das ideias, 2017.
- GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano**. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- HESS, Remi. **Le tango**. Paris: PUF, 1996.
- ISLAS, Hilda. **Tecnologías corporales**: danza, cuerpo e historia. México, DF: Cenidi, Danza/INBA, 1995.
- KALLER, Lautaro. **Um árbol em llamas**. Biografia de Castillo. Rosario: UNR, 2016.
- LAMAS, H.; BINDA, E. **El tango en la sociedad porteña (1880 – 1920)**. Buenos Aires: Abrazos, 2018.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Ética do encontro na pesquisa audiovisual**. Ponta Grossa: Atenea, 2019.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Filosofia, corpo e cinema**: contribuições para o estudo das performances no cinema argentino (Tese de Doutorado) DECINE, IA, Campinas, Unicamp: 2014.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Entrevista com Valdir Vieira de Lima**. Registro em Áudio, Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil, 2018.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. **Tango uma filosofia do abraço**. La Habana: Casa de las américas, 2006.



]

RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks**. New York: Oxford University Press, 2017.

SAVIGLIANO, Marta. **Tango and the political economy of passion: From Exoticism to Decolonization** (Institutional Structures of Feeling). Colorado: Westview Press, 1995.

SCHECHNER, Richard. Approaches to Theory/Criticism. In: **Tulane Drama Review**. New York, v. 10, n. 4, 1966, p. 20-53.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theatre: an expanded new edition**. New York: Applause, 1994. [362 f.]

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**, an introduction. [3ª ed.] London: Routledge, 2002. [382 f.]

SONDRA; HANSTEIN, Penelope (Org.). **Researching Dancing: Evolving Modes of Inquiry**. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 249-280.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982. [127 f.]

WACQUANT, Loïc. Habitus. In: BECKERT, Jens & ZAFIROVSKI, Milan. (Eds.). **International Encyclopedia of Economic Sociology**. London: Routledge, 2005. p. 315-319.

ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 31-56.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997. [323 f.]

Filmografia

FILOSOFIAS DO CORPO NO CARIRI CEARENSE. Natacha Muriel López Gallucci. Ensaio Fílmico. Projeto FiloMove Filosofia Artes e estéticas do Movimento, Brasil, 2019. Registrado em Brighton, EastSussex, Reino Unido e Juazeiro do Norte, Ceará Brasil. Disponível em <<https://youtu.be/HCEcH-JYfxQ>> [Acessado em Maio de 2018. Dur: 7m 6s.]

IN CORPO TANGO. Natacha Muriel López Gallucci. Ensaio Fílmico. Doutorado em Multimeios IA Unicamp, Campinas, Brasil, 2014-19. Disponível em <<https://youtu.be/nBOrRkP9LZk>> [Acessado em Junho de 2018.]

TANGO E REISADO. Natacha Muriel López Gallucci. Ensaio Fílmico. Projeto FiloMove Filosofia Artes e estéticas do Movimento, Brasil, 2019. Registrado em Brighton, EastSussex, Reino Unido e Juazeiro do Norte, Ceará Brasil. Disponível em <<https://youtu.be/mk6XR2GPx34>> [Acessado em Maio de 2018. Dur: 7m 6s.]



RODA DE CONVERSA COM OS MESTRES DE JUAZEIRO DO NORTE. Natacha Muriel López Gallucci. Projeto FiloMove Filosofia Artes e estéticas do Movimento, Brasil, 2018. Registrado em Juazeiro do Norte, Ceará Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/93nMZ_IejMk> [Acessado em Junho de 2019.]

Autoetnografias em Desnudamentos Cênicos

Mônica Fagundes Dantas
UFRGS – monica.dantas@ufrgs.br

Resumo: A presente comunicação examina possíveis contribuições da autoetnografia para a pesquisa em dança, a partir de uma análise do meu próprio trabalho como bailarina em duas obras – *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia* – da Eduardo Severino Companhia de Dança. O trabalho situa a autoetnografia nas suas relações com o campo da dança contemporânea e propõe uma reflexão sobre a exposição do meu próprio corpo nu em cena e sobre a desestabilização de representações de gênero, favorecendo uma escrita de si que busca reconhecer e questionar as estruturas e políticas de identificação e desidentificação.

Palavras-chave: Autoetnografia. Pesquisa em Dança. Representações de Gênero. Nudez.

Autoethnographies in Scenic Undressing

Abstract: This paper aims to reflect on the contribution of autoethnography for research in dance, analyzing my own work as a dancer at *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia*, from Eduardo Severino Companhia de Dança. The work situates autoethnography in its relations with the field of contemporary dance and proposes a reflection on the exposure of my own naked body on stage and about the destabilization of gender representations, enabling a self-writing that seeks to recognize and question the structures and policies of identification and disidentification.

Keywords: Autoethnography. Dance Studies. Gender Representation. Naked Bodies.

A presente comunicação examina possíveis contribuições da autoetnografia para a pesquisa em dança, a partir de uma análise do meu próprio trabalho como bailarina em duas obras – *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia* – da Eduardo Severino Companhia de Dança.

Caracterizo minhas investigações dos últimos 15 anos como pesquisas de prática coreográfica, pois nelas proponho problemáticas artísticas e um trabalho de coleta e produção de dados e informações realizado em terrenos de prática coreográfica. Todas as etapas de realização dessas investigações foram e são influenciadas pela minha experiência como intérprete em dança contemporânea. Tratam-se, então, de pesquisas realizadas por uma bailarina, sobre modos de se fazer dança, englobando aspectos como a formação de bailarinos e a criação e interpretação de coreografias. São experiências que já compartilhei com outros

intérpretes, trabalhando em colaboração com outros coreógrafos, e essas experiências influenciam tanto na definição das questões de pesquisa quanto nas minhas escolhas teóricas e metodológicas.

Essas pesquisas dialogam com uma abordagem fenomenológica do corpo. Nos meus estudos de Mestrado (DANTAS, 1999), para compreender o corpo dançante como sensível e disponível, utilizei as noções de corpo vivido, corpo fenomenal e corpo próprio, elaboradas por Merleau-Ponty (1971). Na pesquisa realizada para a elaboração de minha Tese de Doutorado (DANTAS, 2008), onde aprofundo meus estudos sobre processos de criação coreográfica e formação de bailarinos no contexto da dança contemporânea no Brasil, continuei a utilizar o aporte da fenomenologia para tratar do corpo dançante. Mas ao invés de privilegiar uma abordagem eminentemente teórica desses temas, tive vontade de confrontar certos conceitos com a experiência de outros bailarinos e coreógrafos que vêm construindo a dança contemporânea no Brasil. Assim, buscando dados empíricos e respaldada pela trajetória de outros pesquisadores (DAVIDA, 2006; FORTIN, 2006; FORTIN & GOSSELIN, 2014; FROSCHE, 1999; SANTOS, 1999), utilizei a etnografia como a principal referência metodológica. Fui então instigada a refletir sobre as relações entre etnografia e fenomenologia. Um outro referencial importante para pensar o corpo dançante em construção de brasilidades foi a Antropofagia e o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade¹.

Nas minhas pesquisas (DANTAS 2005, 2007, 2008) recorro então à fenomenologia e à etnografia para continuar a refletir sobre o corpo dançante e o fazer coreográfico. Autores como Csordas (1994), Laplantine (2000) e Thomas (2003) sublinham as relações entre as duas disciplinas. Csordas elabora seu pensamento no cruzamento entre a fenomenologia e a antropologia, o que o conduz à noção de corporeidade (*embodiment*), definida como a condição existencial na qual a cultura e o *self* estão ancoradas. O autor, que se serve da etnografia como método de pesquisa, realiza seus estudos no campo dos rituais religiosos, buscando compreender a participação humana no mundo da cultura a partir da experiência do corpo.

Laplantine (2000) assinala que a fenomenologia influenciou e influencia, ainda, a etnografia. A abordagem fenomenológica, referenciada principalmente em Merleau-Ponty, permitiu aos etnógrafos compreenderem que “não existem fatos em estado puro aguardando

¹ Publicado pela primeira vez em 1928, no primeiro número da Revista Antropofagia. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>

que lhes sejam atribuídos significados [...] e que o sentido não é separado do sensível” (p. 101). Desse modo, Laplantine (2000) explica que a fenomenologia contribui para refinar o método etnográfico, pois a descrição fenomenológica fornece, sem dúvida, numa época de ceticismo crescente em relação às grandes explicações clássicas da objetividade, um certo número de instrumentos que auxiliam na observação dos eventos e fenômenos estudados. De modo semelhante, Thomas (2003) destaca que a fenomenologia contribui para que se entenda a etnografia como atividade que engaja a corporeidade do pesquisador e para que se compreenda o campo etnográfico como um espaço físico, social e imaginário que deve ser incorporado pelo pesquisador. Nesse sentido, a autora ressalta o potencial da fenomenologia e da etnografia para o desenvolvimento de estudos em dança.

Nos últimos anos, tenho também trabalhado com a autoetnografia para refletir sobre meu próprio trabalho como bailarina em duas obras – *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia* – criadas em colaboração com Eduardo Severino e Luciano Tavares na Eduardo Severino Companhia de Dança² (DANTAS 2010, 2014), criada em 2001 por Eduardo e Luciano, em Porto Alegre. Tem em seu repertório 15 obras e diversos prêmios, como o Açorianos de Dança e o Funarte Klauss Vianna de Dança. Tenho me dedicado a pensar em como essas coreografias fazem sentido para mim e para o público que as assiste.

De uma experiência como observadora participante, nos estudos etnográficos, passo para uma experiência de participante observadora, nos estudos autoetnográficos. Em outras palavras, as sensações, percepções, sentimentos e pensamentos decorrentes da minha presença como artista envolvida na criação das obras investigadas por mim mesma constituíram os principais dados a serem produzidos. Durante o período de ensaios, registrei muitas das minhas anotações em notas esparsas, juntamente com alguns diálogos informais ocorridos durante os ensaios. No entanto, muitas outras impressões, diálogos e situações foram ressurgindo durante a escrita dos artigos.

Numa etnografia, a observação é um dos principais modos de produção da informação. É uma atividade que mobiliza o olhar. Laplantine (2000) explica que a observação participante supõe um esforço para “fazer ver”: para além de ver, é necessário registrar a informação visual

² Consultar: <<https://eduardoseverinociadadanca.wordpress.com>>

e, em seguida, transformar o olhar em linguagem escrita. Assim, a observação é uma atividade mediada, instrumentalizada e retrabalhada pela escrita.

Minha experiência com a autoetnografia mostrou que o exercício da escrita torna-se um dos principais modos de produção da informação, uma vez que o olhar do pesquisador confunde-se com o olhar do artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo. No meu caso, a escrita foi efetivamente o que favoreceu um relativo distanciamento e uma certa compreensão das obras e de seus processos.

Do mesmo modo, a conjugação do olhar e da escrita, tanto na etnografia como na autoetnografia, permite a emergência de temas que nutrem a elaboração de perspectivas teóricas. Assim, pude constatar que nesse tipo de pesquisa os conceitos oriundos da reflexão teórica são constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações produzidas no trabalho de campo. Em consequência, os referenciais conceituais estão sendo sempre reavaliados. Como ressaltam Alvesson e Sköldberg (2001), as informações e dados empíricos são impregnados de teoria e as teorias se constituem através da observação de certos aspectos da realidade e da vida humanas.

Sendo assim, os estudos de *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia*, baseados na descrição das minhas sensações e impressões, levaram a uma reflexão sobre a exposição da intimidade do corpo nu em cena e a uma discussão sobre como essa exposição desestabiliza representações de gênero.

Bundaflor Bundamor inspira-se, como não poderia deixar de ser, na bunda de cada um, mas também na bunda que habita o imaginário de todos. Concepção e coreografia de Eduardo Severino e Luciano Tavares, estreiou em 2008. Na época, era dançado por Eduardo Severino, Luciano Tavares, eu, Dani Boff e Luciana Hoppe. Desde então, foi-se modificando, até chegar à sua versão mais conhecida, dançada por Eduardo Severino, Luciano Tavares e por mim. Já foi apresentado no Chile e no México, e em 2013 fez parte do Projeto Circulação em Dois Atos – Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2012, circulando por cidades como Salvador, Recife, Rio Branco, Florianópolis, Pelotas e Caxias do Sul.

No estudo sobre *Bundaflor Bundamor* (DANTAS, 2010, 2014), refleti sobre as dificuldades e deleites de exibição da intimidade corporal, oferecendo ao olhar do público o corpo nu ou seminu de uma mulher em meio a dois homens nas mesmas condições. Investi no mapeamento do meu próprio corpo, descobrindo e redescobrando a potência de partes pouco

valorizadas na dança cênica ocidental – como a parte posterior do corpo e, em particular, as nádegas ou bunda, mas de certo modo hipervalorizada na construção do modelo feminino no Brasil.

Nesse estudo, a descrição dos meus sentimentos em relação ao fato de expor as nádegas – ou melhor, a bunda – foi preponderante, conforme exposto abaixo:

Em uma dessas cenas, parados de frente para o público, abaixamos a parte posterior do maiô (eu) ou da sunga (Eduardo e Luciano). Cruzamos os braços e viramos de costas para o público. Ao som de *Não me diga adeus*, de Aracy de Almeida, ficamos parados; não nos mexemos durante toda a música. [...] Este era um dos momentos mais íntimos do trabalho, embora houvesse outras cenas em que dançássemos com as bundas à mostra. No entanto, [em] nenhuma outra situação [houve] essa sensação de exposição e intimidade, pois desvestir a bunda e virar de costas para o público é oferecer uma parte vulnerável do corpo, compartilhando algo que me é íntimo. Recordo que algumas vezes, em cena, pensava no que poderiam pensar os espectadores instantes antes de eu virar de costas; havia, pois, entre a ação de abaixar o maiô e de virar de costas, uma certa hesitação. Hesitação semelhante a que sinto ao escrever sobre minha experiência em dançar com a bunda à mostra, o que não deixa de ser uma outra maneira de me expor (DANTAS, 2010: 10).

Inspirada pelo Manifesto Antropófago (Andrade, 1928), identifiquei tais ações como ações antropofágicas, nas quais se compartilha o desejo do corpo, o desejo da carne e uma forte relação com a libido. A libido, não apenas necessariamente como prazer sexual, mas também como prazer de estar viva e, ao mesmo tempo de poder resistir, um impulso vital de resistência (RIBEIRO, 2003; RODRIGUES, 1997). Tais relações me remeteram à noção de promiscuidade do corpo dançante – um corpo que vive e desfruta da dança e da vida – e à lógica carnavalesca, presente no Manifesto Antropófago, que prega o prazer na fusão (DANTAS, 2014). Nesse sentido, considere importante evocar Rolnik (1998), para quem uma das características do modo antropofágico é “[...] a errância do desejo que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente pelo ponto de vista da vibratilidade do corpo e sua vontade de potência” (p. 136). O corpo vibrátil – corpo antropofágico – reconfigura o mundo tal como ele se apresenta ao corpo. Trata-se então de um conhecimento por vibração e contaminação, diferente de um conhecimento por representação e imitação.

Tempostepegoquedelícia é um duo criado em 2011 por Eduardo Severino, em colaboração comigo e com Luciano Tavares, que interpretamos a obra. Vestes hieráticas, homem e mulher portando falos feitos de enfeites natalinos, homem em tubinho e decote sexy,

mulher vestida como um pivete, coletes de pele, cueca e calcinha vermelhas e corpos nus interrogam, com humor, a falocracia que marca as relações interpessoais na cultura brasileira, e que acaba encontrando reflexo nas criações artísticas. Já foi apresentado no Chile e no México e fez parte, em 2013, do Projeto Circulação em Dois Atos – Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2012.

No estudo sobre *Tempostepegoquedelícia* (DANTAS, 2014) busquei examinar se e como essa coreografia pode desestabilizar concepções binárias de gênero e desafiar noções de feminino. O estudo acabou por ressaltar a interação com referenciais teóricos, principalmente com as noções de identidades performativas (BUTLER, 1993) e desidentificação (MUÑOZ, 2011), conduzindo a algumas reflexões como a destacada abaixo:

Tempostepegoquedelícia parece dissolver uma representação de gênero na outra: quem é mais feminino? A mulher de calção, camiseta larga e touca de lã? O homem de vestido justo e decote nas costas? Como explica Butler, “o corpo é um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de limite, fixidez e superfície que chamamos de matéria”. A autora argumenta que as partes sexuadas do corpo são investidas de significado, pois a descrição do corpo é um enunciado performativo e a linguagem que parece simplesmente descrever o corpo, na verdade o constitui. Na cena final, em que os dois intérpretes rolam abraçados pelo chão, a nudez reenvia a uma possibilidade de igualdade ou contribui para marcar o feminino e o masculino? Essa ação é capaz de produzir um enunciado performativo que pode desestabilizar hierarquias – do feminino e do masculino, das partes do corpo que podem ou não ser mostradas – e ressignificar o corpo e suas partes? (DANTAS, 2014: 211).

Tempostepegoquedelícia desloca noções de identidade de gênero hegemônicas e promove estratégias de desidentificação. E o faz apelando a diferentes procedimentos criativos, dos quais destaco as inversões de certos padrões de vestuário e de gestualidade, bem como a ação de desnudar o outro. A desidentificação é uma estratégia que resiste a uma concepção do poder como discurso fixo; ela negocia estratégias de resistência dentro do fluxo do discurso do poder. A nudez, nessa coreografia, pode ser entendida como uma manobra de desidentificação, pois a nudez não remete mais a corpos naturais, mas expõe corpos que foram atravessados por situações ambíguas, incorporaram essas ambiguidades e, transformando-se, transfiguraram significados codificados.

A partir da análise de *Bundaflor*, *Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia*, é possível dizer que a criação coreográfica pode contribuir para a constituição e para a desconstrução de

identidades somáticas e culturais. O trabalho de dançarinas e dançarinos, que constantemente elaboram e reelaboram seus corpos em função dos projetos coreográficos dos quais participam, gera formas de reconhecimento e de representações sobre seu corpo, para si e para os outros. Essas representações surgem como traços de identidade, traços incorporados que formam identidades somáticas e projetam identidades culturais. A experiência incorporada registra, cria e subverte, simultaneamente, convenções culturais. Agindo sobre o imaginário somático ela é, necessariamente, complexa e turbulenta (ALBRIGHT, 1997).

No que tange aos meus próprios processos, acredito que, pela exposição do meu corpo, ofereço e promovo intimidade, vulnerabilidade, coragem, erotismo e constrangimento. Nesse caso, concordo com Lopes (2004) para quem “os espaços da intimidade do corpo, deixam de ser apenas lugares de opressão e “[...] a intimidade emerge como possibilidade de resistência”. Nesse processo, a autoetnografia favoreceu uma escrita íntima, que buscou reconhecer e questionar as estruturas e as políticas de autoidentificação e desidentificação. Por meio de uma perspectiva crítica, essas coreografias e essas reflexões, investem em humor, sensualidade, alegria, afeto, empatia e fraternidade como antídotos ao rancor e ao ressentimento.

Referências

ALBRIGHT, A. C. **Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance**. New England: Wesleyan University Press, 1997.

ALVESSON, Mats; SKÖLDBERG, Kaj. **Reflexive methodology: new vistas for qualitative research**. London: Sage, 2001.

BUTLER, J. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. New York: Routledge, 1993.

CSORDAS, Thomas J. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. In: CSORDAS, T. (Org.) **Embodiment and experience**. The existential ground of culture and self. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 1-24.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, Montenegro n. 13/14, p. 13-18, 2007.

DANTAS, Mônica. **Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants**



chez deux chorégraphes brésiliennes. (Tese de Doutorado) Université du Québec, Montréal, 2008. [434 f.]

DANTAS, Mônica. *Corpos nus e seminus na coreografia contemporânea: intimidade e exposição em Aquilo de que somos feitos e Bundaflor Bundamor*. **O perceiver on-line**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2010, p. 1-14. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1453>> [Acesso em: 20 de set. 2016.]

DANTAS, Mônica. **Dança, o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, 2005, p. 31-57.

DANTAS, Mônica. Fenômenos identitários e a produção coreográfica atual. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia. (Orgs.). **Mapas e percursos, estudos de cena**. Belo Horizonte: Abrace, 2014, p. 203-215.

DAVIDA, Dena. **Luna révélee**: une étude ethnographique sur la signification d’un événement de “Nouvelle Danse” montréalaise. (Tese de Doutorado) Université du Québec, Montréal, 2003.

FORTIN, Sylvie. Apports possibles de l’ethnographie et de l’autoethnographie pur la recherche en pratique artistique. In: GOSSELIN, Pierre; LE COGUEIC, Eric. (Orgs.) **La recherche en création**: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec: Presses de l’Université du Québec, 2006. p. 97-109.

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

FROSCH, Joan D. Dance Ethnography: tracing the wave of dance. In: FRALEIGH, Sondra; HANSTEIN, Penelope. (Orgs.) **Researching dancing**: evolving modes of inquiry. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 249-280.

LAPLANTINE, François. **La description ethnographique**. Paris: Nathan Université, 2000.

LOPES, Denílson. Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros. **Comunicação, Mídia e Consumo**, vol. 1, n. 1, 2004. Disponível em:

<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/issue/view/350/showToc> [Acesso em 11 de junho de 2014.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.



MUÑOZ, José Esteban. Introducción a la teoría de la desidentificación. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (Eds.) **Estudios avanzados de performance**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2011.

RIBEIRO, Sheila. **Marché aux puces: nous sommes usagés et pas chers**. La mégapole et sa chorégraphie contemporaine. (Dissertação de Mestrado) Université du Québec, Montréal, 2003.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROLNIK, Suely. 1998. Subjetividade antropogágica. In: Herkenhoff, P. & Pedrosa, A. (Eds.) **Arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/textos/Anthropophagic.doc>> [Acesso em 5 de outubro de 2016.]

SANTOS, Eluza Maria. **The dancing voice of culture: an ethnography of contemporary dance**. Vitória, Brazil. 1999. (Tese de Doutorado) Texas Woman's University, Denton, 1999. [234 f.]

THOMAS, Helen. **The body, dance and cultural theory**. Hampshire: Plagrove Macmillan, 2003.



Etnografias da Economia das Artes: reflexões para políticas e estudo do ponto de vista dos agentes artísticos

Marcio Pizarro Noronha
UFRGS – pizarronoronha@gmail.com

Resumo: Este ensaio enfoca o procedimento etnográfico e sua presença nos estudos de economia das Artes. A ideia é a construção de elementos para uma agenda de investigação com os agentes artísticos. Na última parte da investigação, o pensamento etnográfico opera na construção de elementos para refletir sobre o balanço entre uma agenda fortemente centrada em políticas de Estado ou a agenda centrada no mercado das Artes.

Palavras-chave: Etnografia. Econometria. Mercado de Dança. Economia Simbólica.

Ethnographies of the Economy of Arts: reflections for policies and study from the point of view of artistic agents

Abstract: This essay focuses on the ethnographic procedure and its presence in the studies of economics of the Arts. The idea is to build elements for a research agenda with artistic agents. In the last part of the investigation, ethnographic thinking operates in the construction of elements to reflect on the balance between an agenda strongly centered on State policies or an agenda centered on the Arts market.

Keywords: Ethnography. Econometry. Dance Market. Symbolic Economy.

1. Relevância do pensamento e da prática etnográfica nos estudos de Economia das Artes. Etnografia, Econometria e as lógicas simbólicas nas relações entre agentes de Arte e Cultura

Este trabalho tem como intuito a proposição de um conjunto de questões para a realização de etnografias da gestão e produção da dança na cultura urbana e do tempo presente. Parte da perspectiva antropológica (antropologia econômica) de que o *homo economicus* (homem econômico) não se constitui exclusivamente como sujeito da economia de mercado (e no mercado) e que uma parte do que se entende por “relação com os mercados” está a ser substituída por uma cultura do empreendimento, traçando um importante aspecto que circula entre produtores e receptores dos bens e serviços artísticos – os nossos comportamentos compartilhados de consumo.

Nessa ênfase, a dimensão simbólica é observável na esfera designada como “microeconômica”, das firmas, mas agora sob um ponto de vista que incorpora momentos posteriores ao da produção, numa ampla valoração do que costuma se chamar de “pós-produtivo”, envolvendo aí estruturas reflexivas compartilhadas com públicos: sejam eles receptores economicamente passivos, alvo da distribuição plena das obras artísticas; sejam eles receptores economicamente ativos, integrantes da cadeia de circulação dos bens e serviços culturais, além de consumidores (compradores de bens de cultura e arte), interagindo na eleição dos bens e serviços de cultura (especialmente nas formas digitais da cultura).

Essa tensão encontra-se revelada nas relações traçadas pelo modelo econômico capitalista de polarizações entre uma produção mais fortemente vinculada a programas estatais e uma produção mais independente do Estado, mas dependente de agenciamentos no mercado. Em nenhum desses dois polos temos estados exclusivos e puros. Nas economias mercadológicas da arte sempre há – e muito – espaço para a presença do poder público. Nas economias estatistas, mesmo quando falamos de modos totais de subvenção, sempre há um momento público, no qual ocorre um teste do investimento de Estado.

Essas duas polaridades apenas nos servem para operar no campo da investigação e configurar algumas rotas de observação e questionamento, com ênfase no papel exercido pelos agentes de Arte e Cultura, junto ao mercado e junto ao Estado.

Como os agentes agem e reagem diante do Estado e de suas políticas públicas, e de suas políticas de governo para a Arte e a Cultura?

Como os agentes agem e reagem diante dos mercados?

O Estado, em suas diferentes dimensões e instituições, é agente, agência e agenciador das Artes, além de funcionar em várias instâncias como legitimador da produção artística (pela via macro das políticas públicas e de governo e na determinação por processos de seleção e eleição de mecanismos para a produção artística, para a distribuição e para a circulação e as formas estatizadas e burocratizadas de investimento dos capitais que irão fornecer as condições para a recepção e para o consumo).

Os mercados também são os agentes e agenciadores das Artes, mas poucas vezes podem funcionar como mecanismos ortodoxos e burocráticos de legitimação.

O Estado permanece com uma reserva de poder no mercado e construindo efeitos e afetação indireta nas cadeias econômicas. O papel reduzido das mediações estatais nessa

economia mercadológica não promove condições de sustentabilidade prévia para a recepção e para o consumo. O produto, a mercadoria e o serviço cultural necessitam manter relações fortes com o mercado e a sociedade para promover e manter o consumo e a recepção.

Isso nos leva a uma ampliação da rede de questões destinadas aos agentes da Cultura e das Artes, observando a importância de abordar as questões de fundo econômico e cultural das necessidades e dos desejos.

O que querem os agentes culturais e artísticos?

Como os agentes constroem e instituem publicamente as suas demandas?

Como modelam seus comportamentos para o mercado e para as políticas governamentais voltadas para a Arte e a Cultura, gerando trânsitos entre os papéis exercidos como artistas (das posições de unidades de produção) e como agentes institucionais?

Como observar o posicionamento dos atores sociais artistas, em sua formato (e funcionamento) de unidades produtivas com determinados comportamentos econômicos?

Quando eles são agentes mais ou menos institucionalizados?

A etnografia dos agentes da Cultura é de suma importância para a construção de um *design* da ambiência, da comunicação, da circulação das ideias, das negociações na esfera cotidiana de macro condições. Assim, a simples pergunta: “o que querem os agentes da Cultura e da Arte?” é de fundamental importância.

Dito isto, resalto – em alinhamento com a perspectiva da etnografia – a importância atribuída à investigação dos agentes, no que diz respeito aos seus desejos e, também, à abordagem dos graus de compreensão das distinções e singularidades existentes entre as malhas do Estado e do Mercado para os artistas.

Esses agenciamentos devem construir encadeamentos comunicativos entre as diferentes agências – atores sociais artistas, Estado e políticas públicas e de governo (governanças), mercado das Artes. E após construir essas cadeias de comunicação, descrever os graus de relacionamento dos artistas com esses sistemas – Estado e Mercado – com as garantias de governabilidade ou na exterioridade radical desses sistemas, produzindo figuras a serem observadas no campo *outsider*.

Essas etnografias organizacionais e relacionais entre agentes individuais e institucionais e as próprias instituições não têm sido uma preocupação muito evidente nos estudos antropológicos das Artes e da arte da dança. As etnografias da dança se ocupam

prioritariamente em compreender a linguagem da dança do ponto de vista simbólico e raramente analisam as dimensões simbólicas que, nas sociedades modernas realizaram a separação e especialização da produção artística, traçando esta tensa divisão entre arte patrocinada pelo Estado e arte disponibilizada pelo Mercado e as gradações entre uma forma de organização e outra. Há uma carência de estudos dessa perspectiva simbólica e organizacional.

Um outro elemento que devemos considerar em nossos estudos antropológicos das artes e da dança é a presença e o modo como o instrumento etnográfico e seu enfoque podem integrar o próprio campo teórico da ciência econômica, promovendo outro instrumento técnico para a investigação da realidade empírica (*o small data*).

A etnografia nos permite observar a construção das redes e dos agenciamentos do ponto de vista inicial dos agentes da Arte e da Cultura. Permite observar e analisar o modo como os agentes se relacionam com as diferentes agências e instituições e seus funcionamentos, tanto na esfera estatizada quanto na esfera mercadológica.

O outro componente para esse tipo de pesquisa de antropologia do objeto artístico, do ponto de vista de uma antropologia econômica e da economia, é o uso da ferramenta da Econometria para confrontar as experiências de processos de produção artístico-culturais com a experiência da medição da economia das artes – medição da produção e do desempenho dessa produção numa temporalidade (o que pode ser entendido como a linha de vida de um bem, produto, serviço), observando as transformações e transposições entre as lógicas econômica, cultural e artística. Nesses termos, queremos observar que a combinação entre a Etnografia e a Econometria permitirá o desenvolvimento de investigações científicas que vão além do modelo econômico marcante para os vieses da Antropologia; serão investigações voltadas para a leitura simbólica e a leitura marxiana (com ênfase na categoria de produção).

A Econometria aplicada à História Econômica do Brasil, na perspectiva de Jorge Caldeira, desenvolve uma extensa revisão sobre o tema da baixa presença do empresariado e do empreendedorismo e da iniciativa privada na economia brasileira. As versões macrosociológicas da economia de fundo marxista e keynesiana abordam os sistemas e raras vezes analisam os comportamentos e oscilações das ações individuais no interior dos sistemas econômicos. Esse trabalho historiográfico revisa os picos de desenvolvimento econômico e das trocas positivas entre os agentes sociais e econômicos, detalhando a riqueza das trocas.

Assim, a combinação entre Estatística Econométrica e Etnografia dos agentes culturais e artísticos permite uma análise renovada do comportamento dos agentes frente às instituições, frente aos mercados e nas interações entre os agentes globais e os agentes setoriais (nesse caso, em particular, os agentes setoriais de dança).

A perspectiva de Caldeira revisa determinadas mitologias construídas na interpretação historiográfica da economia brasileira em termos gerais, pois o instrumento estatístico permite detalhar picos de desenvolvimento.

A partir dos anos 1970, com os projetos de criação de bancos de dados e história computacional, temos a perspectiva de uma possível transformação na metodologia da pesquisa etnográfica e historiográfica. Essas revisões crescentes dos modos de produção vigentes e hegemônicos no Brasil acabam por determinar que, diversamente do que entende a lógica econômica que privilegia uma abordagem mais centrada no papel das políticas econômicas de Estado, há um forte crescimento e desenvolvimento de economias locais que ganham potencialmente com sua crescente internacionalização. O que se observa, em diversos momentos da história econômica brasileira, é o modo como as políticas de Estado e de governo acabam bloqueando a dinâmica social da economia e transferindo boa parte da força dos agentes econômicos para a esfera do Estado, através de impostos, tributos, regulamentações, legislação.

Ao revisar a história econômica das riquezas no Brasil, Caldeira relata que temos uma mitologia em torno da linha evolutiva da economia brasileira. O colonialismo não é um sistema improdutivo e voltado exclusivamente para a exportação; há, por exemplo, forte desenvolvimento do mercado interno no Brasil, dinamizando as relações entre as classes sociais. Estudos demonstram a mudança de posição social dos agentes internos no país, incluindo aí as diversas transformações que ocorrem com a população escrava no alcance das agências econômicas e na acumulação de capital. Muitas vezes as políticas públicas surgem como efeitos de transformações microsociológicas que ocorrem no tecido social, com a forte ação dos agentes e de seus interesses e desejos, e com as articulações decorrentes daí.

Uma etnografia dos agentes das Artes, do ponto de vista de suas relações econômicas, pode vir a demonstrar e fornecer dados referentes à produtividade e mobilização dessas ações e de seu potencial para a geração de relações sociais e de mercado (envolvendo monetização e precificação dos serviços e dos bens de Arte e Cultura).

O forte preconceito que temos no que tange à combinação entre metodologias qualitativas e quantitativas ressalta a exigência de uma relativização interna dos procedimentos metodológicos da nossa própria cultura humanística e antropológica.

Essa combinação permite estudar, analisar e compreender relações qualitativas e de agenciamento, e também as formas como estas se transformam em dados quantificáveis a médio e longo prazo. Grupos artísticos e artistas independentes, agentes públicos de cultura e integrantes dos setores de *marketing* das corporações integram um mercado de relações e de produção de grande extensão e variabilidade de interesses, desejos e entendimentos.

Como um artista e/ou produtor de cultura pode(m) prover de valor simbólico esse agenciador econômico de *marketing*? Como estabelecer comunicações entre valor simbólico, valor econômico e valor monetizado (precificação do trabalho, do produto, do bem, do serviço)? E disto fazer resultar programas de parcerias interinstitucionais e entre diferentes agentes. Essa concepção de competências comunicativas configura um capital cognitivo altamente valorável nas economias pós-industriais.

Como comunicar o potencial de inovação e impacto provocado pela presença das formas de pensamento e organização artísticas nas empresas e nas instituições públicas? Pois se as empresas pressionam por soluções mercadológicas e monetizáveis para seus investimentos em Artes, os organismos públicos ainda possuem baixa integração da atividade artística como atividade produtiva reconhecida, caracterizando sempre uma baixa valoração deste trabalho diante de outros agentes estatais. Artistas e grupos sofrem pressões e preconceções tanto nos mercados quanto nas instituições públicas. Como demonstrar a especialidade e a singularidade da presença artística para o mundo do trabalho?

Essa combinação entre estudos micro e macro, pesquisa e metodologia *quali* e *quant*i, etnografias e econometrias, pode representar uma alternativa para o estudo, tanto da percepção diferenciada entre os agentes e as tensões daí decorrentes (e os desejos desencontrados que disso resultam), como revelar as diferentes estratégias que estão sendo inventadas e construídas para a promoção e a circulação de valor simbólico, econômico e monetário.

2. Uma agenda de questões e redes de pensamento daí decorrentes: o tabu da precificação do trabalho artístico

Em suas análises referentes à monetização da economia da dança, Guarato aponta para um forte preconceito de área (artística) e para o tabu do dinheiro (tabu da precificação das obras). Há um baixo nível de objetificação do bem e do serviço artístico entre os integrantes das comunidades artísticas, o que interfere na construção de uma rede dialógica de negociações de significados entre os diferentes agentes. As dificuldades da cultura dos artistas em precificar o que fazem, determinam uma maior facilidade para receber abonos e fomentos pré-estabelecidos pela lógica do poder público. É mais simples aceitar e reclamar dos agentes públicos, dos valores determinados pelos fomentos e seus mecanismos de editais.

Até os anos 1950/1960, no Brasil, as Artes Cênicas eram consideradas cultura e entretenimento voltadas para o mundo do mercado, de modo que construíram diferentes estratégias de monetização pela via das bilheterias. As várias formulações de agências advindas do regime militar e que seguiram suas linhas de atuação até os tempos recentes criaram diferentes mecanismos de financiamento das Artes, retirando, pouco a pouco, a autonomia econômica dos agentes, que foram transformando o valor monetário num valor exclusivamente subjetivo e internalizado aos diferentes agentes de Arte e Cultura. Conhecedores, agentes públicos, fazedores de Arte e Cultura, constituem redes de aliança, apadrinhamento, filiação, casamentos etc., formas as mais diversas de parentescos entre não-parentes. Isto implica num entendimento compartilhado na interioridade dos grupos e num baixo nível de reconhecimento do valor dos bens e serviços das Artes nas amplas esferas de troca social, na sociedade civil, entre receptores e consumidores de Cultura e de Arte.

As etnografias do parentesco nos permitem refletir sobre as alianças presentes nos agenciamentos.

Ao final, quero retomar a questão: o que querem os agentes da Arte e da Cultura?

Finalizo o texto com estes quadros que apontam para uma agenda de questões que podem estar na mira do investigador etnográfico das Artes.

Se a via for a estatista, temos o seguinte quadro:

Novamente, a pergunta: O que querem os agentes da Arte e da Cultura?	Versão 1. ► Um estado que promova e proteja a produção local-regional-nacional dentro de um programa de políticas públicas setoriais, em todas as esferas da administração pública. E, ao mesmo tempo, um estado que afete a concepção da produção, pois a política não visa apenas dar condições para o agenciamento econômico, mas também determinar, nos meandros da “burocracia”, o que deve ser produzido, auferindo valor e conteúdo. A centralização no Estado permite transformá-lo em agência e em agenciador de produção e de distribuição (política de fomentos), mascarando ou evitando, por vezes, a avaliação do consumo, e transformando esse momento numa forma de avaliação da recepção da própria política pública.
A cadeia produtiva fomentada pelo Estado em sua versão totalizante.	► O Estado remunera os bens acabados. Financia e dá garantias para a existência de uma recepção sem consumo.
As relações com as instituições culturais setoriais de ensino (formação, capacitação, qualificação).	► Observação: O Estado formaliza relações, incluindo aí o Ensino – a transmissão, a formação, a capacitação e a qualificação –, numa amplitude da esfera cultural como parte integrante de uma esfera pedagógica.

Se a via for mercadológica, temos o seguinte quadro:

O que querem os agentes da Arte e da Cultura?	► Versão dois. Um estado que libere mais espaço para a presença do setor privado, numa forma de economia de mercado, e que funcione como selo e instituição de legitimação. O fundamental é que sua presença na cadeia produtiva seja reduzida em relação ao fator consumo e não seja, portanto, seu papel preponderante avaliar a recepção dos produtos, bens e serviços culturais. Essa

	recepção depende da capacidade dos agentes em promover o consumo como instrumento para a recepção.
Qual o papel do Estado?	▶ O Estado pode ser uma agência / banco de projetos. ▶ O Estado pode ser um agente de distribuição / equipamentos culturais. ▶ O Estado pode ser uma agência de internacionalização / capacitação e fortalecimento das relações com o sistema internacional das Artes e da Cultura; e afinada com as Políticas de internacionalização e valorização de identidades “glocais”.
Como fica a cadeia produtiva com um reposicionamento do papel do Estado?	▶ O Estado não garante a função de consumo e recepção dos produtos, das mercadorias e dos serviços de Arte e Cultura. Ou seja, o Estado não financia o pagamento das apresentações, não remunera o bem acabado.

No horizonte das minhas próprias investigações, que tentam combinar e compor a perspectiva da ação artística como ação produtiva e econômica, num viés antropológico e historiográfico, tenho ficado com uma “nuvem” de perguntas. Essa nuvem tem como alvo o questionamento de uma história recente – de mais de 50 anos, iniciada com a formação de uma estrutura organizacional, administrativa e burocrática, na esfera do Estado, que não apenas compôs uma estrutura de equipamentos para a ação cultural e artística, mas acabou por promover um agenciamento e um “aprisionamento” da Arte e da Cultura no âmbito do Estado. Isso tem promovido uma concepção do que seja uma política pública voltada para a Cultura e uma cultura dessa concepção de política que circula entre os agentes culturais.

Como toda relação, também pressupõe momentos de aliança e momentos de tensão e até de separação. Assim, as relações entre artistas e agentes de Arte e Cultura, Mercado e Estado são tramas complexas que demandam uma vasta compreensão organizacional.



Entre várias questões, deixo registradas aqui, como preocupações resultantes da minha investigação etnográfica de longa duração:

Como promover uma política pública geradora de três dimensões de agência, agente e rede de agenciamentos:

- ▶ Na forma de uma agência capaz de formar um banco de dados – de memória / arquivo & projetos / ações.
- ▶ Na presença de agentes responsáveis por “equipamentos de cultura” – investimento em tecnologias e em manutenção – e a cessão temporária de posse e de direitos para seus usos artísticos e culturais.
- ▶ Dentro de uma rede de agenciamentos envolvendo comunicação e internacionalização, propiciando relações transversais entre mercados locais, regionais, nacionais e internacionais.

Referências

CALDEIRA, Jorge. **A Estatística aplicada e o Desenvolvimento do Brasil**. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/revistaexpressao/article/view/3795> [Acesso em 30 de outubro de 2019]

ECONOMETRIA. Disponível em: <https://www.dicionariofinanceiro.com/econometria/> [Acesso em 30 de outubro de 2019]

ECONOMETRIA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Econometria> [Acesso em 30 de outubro de 2019]

FIORAVANTI-MOLINIÉ, Antoinette. Debate. In: VALENSI, L.; RANGLES, W.; CHRÉTINE, J-P.; MARGARIDO, A.; WATCHEL, N. In: **Para uma história antropológica**. A noção de reciprocidade. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 101-107.

FRAGA, José Roberto. **Arte e Cultura: parceiros são fundamentais?** Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/revistaexpressao/article/view/3794/3116> [Acesso em 30 de outubro de 2019]

GUARATO, Rafael. (Org.) **Historiografia da dança**. Teorias e Métodos. São Paulo: Annablume, 2018.

VALENSI, L.; RANGLES, W.; CHRÉTINE, J-P.; MARGARIDO, A.; WATCHEL, N. **Para uma história antropológica**. A noção de reciprocidade. Lisboa: Edições 70, 1978.

VARCHETTA, Giuseppe. **A ambiguidade organizacional**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2010.



Seção 3

Dança, Memória, Dramaturgias

**Sentir, Pensar e se Emocionar
no Aprendizado Corporificado de Bailarinos Profissionais:
etnografia em aulas e ensaios de *ballet* no Brasil¹**

Dóris Dornelles de Almeida
UFV/UFRGS – doris.dornelles@ufrgs.br

Resumo: Neste artigo a aula de *ballet* profissional e o ensaio em uma instituição profissional de *ballet* brasileira (companhia/estúdio privado em Porto Alegre) foram investigados como práticas complexas onde a aprendizagem corporificada é social, política e culturalmente vivenciada. A aula diária da técnica do *ballet* é uma prática cotidiana que melhora a proficiência física e artística do bailarino profissional, objetivando prepará-lo para ensaios e espetáculos. Os bailarinos se envolvem por meio de seus sentidos e sensações na aula de *ballet*: ouvem as tarefas explicitadas pelo professor e também a música, se veem no espelho, veem o espaço onde se movem, suam, sentem a temperatura corporal, sentem a sua respiração e o batimento cardíaco, sentem a pressão do peso corporal contra a gravidade, sentem a textura do piso através dos pés, e sentem a presença de outros bailarinos no estúdio. As experiências sensoriais do bailarino e a forma como o conhecimento é corporificado estão interligadas aos modos de pensar com seus corpos, através de: atenção focada, memórias, imagens, projeções/representações mentais, conversas internas (em suas mentes) e imitação. A metodologia desta pesquisa incluiu descrições etnográficas, minha participação ativa em aulas de *ballet* e ensaios, entrevistas com bailarinos, arquivos (vídeos e fotos) e análise dessas práticas como *performance*. Nesse contexto, eu argumento que os sentidos do bailarino estão conectados à aquisição de saberes corporificados que envolvem sentir, pensar e se emocionar nas práticas cotidianas de aulas e ensaios.

Palavras-chave: *Ballet*. Sensações. Conhecimento corporificado. Experiência sensorial.

Sensing, Thinking and Feeling of Professional Ballet Dancers while Embodying Learning: ethnography of ballet classes and rehearsals in Brazil

Abstract: In this article, the professional *ballet* classes and the rehearsals at a professional Brazilian *ballet* institution (private company/studio in Porto Alegre) were investigated as complex practices where embodied learning is socially, politically and culturally experienced. The *ballet* technique class is a daily practice that improves the physical and artistic proficiency of professional dancers, aiming to prepare them for rehearsals and *performances*. The dancers get involved through their senses and sensations in the *ballet* classes: they hear the tasks explained by the teacher and also the music, see themselves in the mirror, see the space where

¹ Apresentado originalmente no Open Panel 140, Panorama of the Anthropology of Dance, no **18th IUAES World Congress** (2018), sob o título ‘Multisensorial experiences and embodied knowledge of professional dancers in *ballet* practices’, e publicado posteriormente nos Anais do *18th IUAES World Congress: World (of) Encounters: The Past, Present and Future of Anthropological Knowledge* July 16-20, 2018, pela Editora Tribo da Ilha, de Florianópolis. O artigo foi revisitado e sofreu algumas alterações para fins de publicação nos Anais deste Colóquio.

they move, sweat, feel the body temperature, feel their breathing and heartbeat, feel the pressure of their body weight against gravity, feel the texture of the floor through their feet, and feel the presence of other dancers in the studio. The dancer's sensorial experiences and the way in which knowledge is embodied are interconnected with the ways of thinking with their bodies, through focused attention, memories, images, mental projections/representations, internal conversations (in their minds) and imitation. The methodology of this research included ethnographic descriptions, my active participation in *ballet* classes and rehearsals, interviews with dancers, archives (videos and photos) and analysis of these practices as performance. In this context, I argue that the dancer's senses are connected to the acquisition of embodied knowledge involving sensing, thinking and feeling in the daily practices of classes and rehearsals.

Keywords: *Ballet*. Senses. Embodied Knowledge. Sensorial Experience.

1. Introdução

Este texto explora como os sentidos e sensações são experienciados por bailarinos profissionais na aquisição do conhecimento corporificado no cotidiano das aulas e ensaios de *ballet*. A aula de *ballet* profissional consiste em sequências de movimentos corporais ensinados por um professor de *ballet* a um grupo de bailarinos em um estúdio ou no palco (quando no teatro). O objetivo da aula é melhorar a coordenação, força, flexibilidade, agilidade, bem como trabalhar aspectos artísticos dos bailarinos. A aula é normalmente dividida em duas partes de aproximadamente cinquenta minutos cada: primeiro ‘a barra’ e depois ‘o centro’. No ensaio, os bailarinos aprendem obras coreográficas após a aula diária.

A capacidade de compreender e dançar uma sequência de movimentos vem do conhecimento físico prévio de execução de sequências técnicas [*enchaînements*] e do vocabulário do *ballet* [categorias e expressões *nativas*], adquirido em uma escola de *ballet*. Cada instituição promove ambientes onde a corporificação [*embodiment*] ocorre de modos diversos, influenciando a forma como o conhecimento é, literalmente, corporificado – explica a estudiosa organizacional Karen Dale (2001).

Considero necessário fazer uma breve pausa aqui para explicar a noção de “corporificação” [*embodiment*]. Os termos *embodiment*, *embodied*, *embody* compreendem as corporalidades e os processos de corporificação imbricados na relação entre pessoa, corpo e mundo sócio-histórico-cultural, tal como propôs Merleau-Ponty (2005). Segundo as pesquisadoras (em Dança) Dóris Dornelles de Almeida e (em estudos organizacionais) Maria Tereza Flores-Pereira (2013), para compreendermos a categoria “corporificação” sob uma

perspectiva sociocultural temos que partir de um núcleo ontológico no qual a pessoa não é apenas uma mente, uma razão, uma subjetividade, mas o próprio corpo – um corpopessoa (FLORES-PEREIRA, 2010) que vive primeiramente em um mundo da prática e não da abstração (CSORDAS, 1990). Ou seja, se prioriza uma compreensão integrada da relação pessoa (pessoacorpo) com o mundo da prática, contrária às dicotomias entre sujeito e objeto, corpo e mente, natureza e cultura. Essa relação é anterior aos processos de racionalização e organização da vida social, e promove uma forma de conhecimento diferente dos processos de racionalização, abstração e simbolização das pessoas em relação à vida em sociedade.

No contexto da companhia de *ballet*, a combinação de elementos, valores, objetivos e metas definidos pela cultura geral da companhia são internalizados pelos bailarinos por meio da estrutura da jornada de trabalho, da influência da coreografia ou das hierarquias – é o que aponta a pesquisadora em dança Tamara Tomic-Vajagic (2012).

O corpo bailarino é local de negociação entre múltiplas influências de professores, coreógrafos, público, diretores de companhia e colegas de dança. É importante, portanto, considerar como o ambiente em uma instituição/companhia de dança forma uma configuração cultural particular que promove a sensação de sentidos interconectados pelo bailarino.

Sentidos são faculdades que percebem estímulos provenientes de fora ou de dentro do corpo. As sensações são uma função dos sentidos: tem a ver com a percepção ou consciência ou acumulação de memória corporal a partir de experiências relacionadas aos estímulos percebidos pelos sentidos, explicam os sociólogos Phillip Vannini, Dennis Waskul, e Simon Gottschalk (2010). Para o antropólogo David Howes e a historiadora cultural Constance Classen (1991), a capacidade de sentir e atribuir sentido às sensações varia de pessoa para pessoa e de acordo com a cultura, apresentando-se de diferentes formas no que se refere ao uso do aparato sensorial e do entendimento de seus significados simbólicos dentro de sua cultura.

A maioria das teorias que orientam nossas percepções sensoriais é baseada em conceitos europeus e na visão de mundo cultural americana, que privilegia os cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar. Dependendo da cultura em que a pessoa vive, o mesmo sentido pode ser usado de forma diferente (HOWES; CLASSEN, 1991; ECCLESTON, 2016).

A corporificação, nesta pesquisa, significa a percepção do senso de identidade referente à existência durante o envolvimento da pessoa com o mundo através de seu corpo

sensorial e percepção espaço-temporal ligada a um contexto social e cultural específico, conforme definido pelo médico e antropólogo Thomas Csordas (1993).

A experiência viva ocorre em múltiplas camadas, através do domínio individual, carnal e intersubjetivo, localizado e conectado a um rico arcabouço de memórias de experiências anteriores, e semelhantes entre si, como sugere o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1945).

Com foco na dança moderna contemporânea, e não no *ballet*, o cientista cognitivo David Kirsh definiu “cognição corporificada” como “os mecanismos pelos quais sujeitos criativos pensam não propositalmente, usando partes de seus próprios sistemas sensoriais como sistemas de simulação, e no caso de bailarinos, usando seus próprios (e outros) corpos como ferramentas ativas para esboços físicos” (2011: 1). Esse embasamento teórico me orientou nas análises desta pesquisa etnográfica.

2. Método

Os dados etnográficos, no presente estudo, foram coletados através de: aulas diárias de *ballet*, aulas de *pas de deux* [*partnering*] e ensaios numa companhia/estúdio privada/o de *ballet* em Porto Alegre, Brasil. Durante o período de julho, agosto e setembro de 2017, 21 bailarinos profissionais² participaram desta pesquisa. As escolhas metodológicas envolveram experiência-participante (POTTER, 2007; KRINGELBRACH; SKINNER, 2014), observação direta (SPRADLEY, 1979, 1980), anotações em diário de campo; descrição etnográfica densa (GEERTZ, 1988); entrevistas semiestruturadas com três bailarinas e cinco bailarinos, baseadas em estudos prévios (SKINNER, 2012; SALOSAARI, 2001; PICKARD, 2015; POTTER, 2007; ROSES-THEMA, 2007; DORNELLES DE ALMEIDA; FLORES-PEREIRA, 2013; RAVN; HANSEN, 2013); e registros documentais por meio de gravações de vídeos e fotos.

O método etnográfico me permitiu, como pesquisadora, experimentar sensações e vivências para além de uma apreensão cognitiva, comportamental e representacional do campo de pesquisa (GRAU, 2011). A fim de investigar como um grupo de pessoas dá sentido ao mundo

² A faixa etária dos participantes variou entre dezoito e quarenta e quatro anos, com exceção de uma bailarina sênior, convidada, de setenta anos. As práticas diárias consistiam em aulas com exercícios alternados para os bailarinos e trabalho com sapatilhas de ponta para as bailarinas, seguidas por aulas de *pas de deux* e ensaios.

(INGOLD, 2011), fiz uma etnografia focada nos sentidos e sensações (VAN EDE, 2009) por meio da análise das aulas e ensaios, tratados como *performance* (PAVIS, 1996).

Embora minha experiência pessoal como bailarina profissional³ nos últimos trinta anos – no Brasil, Alemanha, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra – possa ser semelhante à experiência dos bailarinos desta pesquisa, revela-se, sob muitos aspectos, diferente. As ideias da psicóloga Sonya Dwyer (2009) me ajudaram a unir perspectivas, tanto como conhecedora do campo (bailarina – *insider*) quanto como observadora externa ao campo (pesquisadora – *outsider*). Ou seja, convivi em um espaço complexo entre essas posições.

3. As perspectivas dos bailarinos de sentir e pensar com o corpo

A aula de *ballet* e o ensaio – ambientes de experimentação (tentativa e erro) onde ocorrem interações espaço-temporais complexas – são locais voltados para o aprendizado. Os bailarinos se envolvem em práticas de *ballet* com múltiplas experiências sensoriais – visuais, auditivas, táteis, cinestésicas e respiratórias. As experiências sensoriais dos bailarinos estão interligadas a modos de pensar com seus corpos: atenção concentrada, memória, imagens, projeção/representação mental, conversação interna (em suas mentes) e imitação.

Quando os bailarinos entram no estúdio para assistir às aulas, eles escolhem sua posição na barra e no centro em relação ao espelho, ao professor ou aos demais bailarinos. Esse espaço afeta a percepção dos bailarinos sobre seus próprios corpos, permitindo a sensação de constrangimento ou liberdade para se mover. Bailarinos com alto grau de especialização e autocrítica elevam o “nível” do grupo, ajudando-os a aprender com mais eficiência. Para Dale (2001 [1994]) o indivíduo impacta o comportamento dos membros de uma organização e os leva a adquirir e compartilhar conhecimento da experiência direta do outro.

³ Comecei as aulas de *ballet* aos três anos, depois aprendi *jazz* e contemporâneo. Iniciei minha carreira profissional de dança no Brasil, aos quinze anos, em companhias de *ballet* e dança contemporânea, simultaneamente. Fiz uma formação em dança na Folkwang Hochschule Essen – Pina Baush, na Alemanha, dançando internacionalmente em companhias na Alemanha, Canadá, EUA e Brasil, ao longo de vinte e cinco anos. Aos trinta e seis anos ingressei como docente do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, MG, onde leciono as disciplinas: *Ballet* I, II, III e IV, Música e Movimento I e II, TCC I e II, Atividades Complementares, Tópicos Especiais II e Metodologia da Pesquisa. Em 2012 defendi minha pesquisa de Mestrado, focada na identidade do trabalho bailarino; e em 2021 concluí o Doutorado em Dança na University of Roehampton – Londres, com pesquisa sobre multisensorialidades dos bailarinos no *ballet* clássico.

Os bailarinos usam o espaço durante os exercícios de aula para explorar uma série de direções tendo o corpo como ponto central. A gama de direções de movimento segue princípios espaciais próprios da técnica de *ballet*, conectados a uma hierarquia intrínseca ao movimento do bailarino em um sistema sócio-organizacional (STANGER, 2014). A interação dos bailarinos no *ballet* cotidiano – comportamentos e práticas corporais no ambiente das aulas e ensaios – define como se movem e aprendem, no espaço e no tempo, por meio de uma estrutura social especializada, generificada e hierarquizada. As explicações do sociólogo Pierre Bourdieu (1988 [1979]) acerca da retenção de experiência motora corporal vivida podem ajudar a entender como as práticas profissionais de interação na esfera social moldam a identidade do bailarino. Estudos anteriores, das antropólogas Caroline Potter (2007) e Helena Wulff (2008), e de Dornelles de Almeida e Flores-Pereira (2013) já exploraram esse tópico.

Na aula, a professora explica as sequências contando o tempo da música e ‘marcando’ para que os bailarinos memorizem antes de realizarem a versão “completa”, que será solicitada no momento de executarem o movimento. O termo ‘marcar’ significa usar pequenos movimentos (com as mãos, os braços ou o corpo inteiro) para memorizar a sequência, a musicalidade e a dinâmica, bem como revisar mentalmente as sequências observando visualmente os gestos do professor e ouvindo suas explicações orais. Para o neurocientista David Kirsh (2011) a *marcação* é usada por bailarinos como um modo de pensamento corporal sobre como memorizar uma frase de dança de forma simplificada, esquemática ou abstrata, sem sua dinâmica e velocidade reais, e sem emoção. “*Marcar* por si mesmo é um mecanismo de pensamento que levanta questões fundamentais sobre o papel do movimento corporal na economia cognitiva da maneira de pensar do bailarino” (KIRSH, 2011: 180). Kirsh defende que *marcar* é útil para a memória, e auxilia na execução do movimento. Durante o trabalho de campo na companhia brasileira *Ballet Concerto*, marcar era uma ação para ajudar o bailarino a memorizar e sentir o movimento do corpo, mesmo que fosse uma versão reduzida dele.

A capacidade do bailarino de sentir os movimentos do corpo no tempo e no espaço é chamada cinestesia. A técnica de *ballet* está ligada ao alinhamento de linhas retas (à energia dinamicamente enviada para fora e para dentro do corpo) e às formas geométricas (dos braços, pernas, cabeça, olhos, quadris e parte superior do tronco), criadas pelo corpo do bailarino em movimento. Dependendo do ritmo do movimento (rápido/lento), os bailarinos não têm tempo suficiente para pensar em uma projeção mental detalhada de resposta do corpo ao movimento

a nível profissional. O professor orienta os bailarinos sobre as sensações a serem sentidas por meio de explicação oral e repetição de movimentos; caminha entre os bailarinos durante a contagem dos exercícios, batendo palmas para enfatizar a dinâmica dos movimentos na música; e usa recursos visuais externos, a exemplo do espelho.

Esses estímulos ajudam os bailarinos a pensar e ter consciência do corpo e de sua posição em relação a eles mesmos, ao espaço, à dinâmica necessária, ao caminho do movimento e ao alinhamento. O professor usa o sentido do tato (toque) para moldar o corpo do bailarino ao criar consciência tátil-cinestésica dos movimentos. As correções dos professores são, muitas vezes, retidas no corpo do bailarino como uma espécie de memória. Ao tentar relembrar uma sensação corporal retida, os bailarinos podem iniciar uma conversa interna (espécie de auto verificação) – uma conversa silenciosa em suas mentes, permitindo a busca por aquela sensação de movimento e, assim, estimular a sua repetição. Bailarinos experientes experimentam o vocabulário de sensações retidas em seus corpos por meio da prática e da repetição.

A interação feminino-masculino no *pas de deux* (dança de casal) envolve toque, pele, sentimento e visão. Essa prática requer altos níveis de foco de atenção, alternados simultaneamente entre o corpo do bailarino e o corpo do parceiro, com o objetivo de sincronizar o movimento por meio de sensações corporais (tato, visão, respiração, audição e cinestesia). O sentido do tato serve para ajustar e sentir o peso de um corpo junto ao outro. A qualidade da conexão com o parceiro, ao se mover, influencia na confiança do bailarino, permitindo o prazer na dança – semelhante ao conceito de “fluxo” do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1990). Uma boa parceria permite que os bailarinos se desafiem tecnicamente e artisticamente. Homens e mulheres têm uma gama diferente, de acordo com seu gênero, relacionada às partes dos corpos um do outro onde eles se tocam quando dançam *pas de deux*, criando intimidade e conhecimento. A forma como um bailarino toca o outro pode ser afetada pela quantidade de pressão, esforço e respiração usada por eles.

Embora na técnica de *ballet* a respiração não seja explicitamente ensinada, às vezes os professores guiam os bailarinos a inspirar e expirar durante movimentos específicos. O gerenciamento da respiração pode ser usado para ajudar os bailarinos a executar o movimento de forma mais suave, dar impulso e descansar durante os movimentos, bem como para liberar a tensão dos músculos e articulações.

Sendo a visão um dos sentidos mais utilizados no *ballet*, os bailarinos fecham, por vezes, estrategicamente os olhos para testar um movimento e aumentar a consciência de uma sensação, apenas focalizando em sentidos isolados, como cinestesia. Um dos bailarinos relatou que ao se mover com olhos fechados pôde desvincular-se da imagem que produziu e “focar no movimento em si” (Thomaz /entrevista realizada em 09/10/2016). As pesquisadoras (de dança) Kimberley Hutt e (de ciência esportiva) Emma Redding, em estudo sobre bailarinos de *ballet*, explicam que “fechar os olhos durante o treinamento de dança é uma forma eficaz de estimular uma mudança de dependência visual para proprioceptiva, visando o controle sobre o equilíbrio, melhorando assim o equilíbrio, independentemente das condições visuais no ambiente circundante” (2014: 8).

A visão na técnica de *ballet* também pode ter a função de “dar intenção” a um passo de dança ou movimento. Reforçada pela professora nas aulas de *ballet* em que participei nesta pesquisa, usar a visão significa “não apenas olhar”, mas colocar intenção, tentar alcançar algo longe com o olhar, com o queixo erguido, dançando com a parte superior do corpo – a cabeça acompanhando os movimentos dos braços.

A técnica da aula de *ballet* exige que os bailarinos sintam, contem e executem cada passo seguindo o ritmo musical exato dado pelo professor. A habilidade de dançar na música requer coordenação simultânea de diferentes partes do corpo. Homens e mulheres precisam de habilidades corporais diferentes para se adequar à técnica do *ballet*. O uso da musicalidade por homens no *ballet* pode ser conectado a movimentos mais lentos e pesados do corpo, tais como fortalecer as pernas em *pliés* (flexão dos joelhos) profundos, enquanto entre as mulheres pode ser associado à agilidade no trabalho com sapatilhas de pontas.

A relação professor-bailarino-outros-bailarinos pode estimulá-los a aprender com o processo de tentativa e erro de movimentos. Em relação à fundação e desenvolvimento da aprendizagem cinestésica corporal na vida adulta, a filósofa Maxine Sheets-Johnstone (2000) argumenta que esses processos são baseados no desenvolvimento social infantil, quando ocorre a aprendizagem. Contudo, a aprendizagem corporal-cinestésica ocorre através de ações de articulação, atenção mútua, imitação, padrões alternados de reciprocidade, interesse, apreciação e significados afetivos compartilhados.

Durante o trabalho de campo, os bailarinos conectaram a vantagem do tempo de experiência no *ballet* com um melhor conhecimento do corpo – aprender consigo mesmo,

tornar-se mais sábio ao aprender com os outros e parar de se preocupar com o julgamento de outros bailarinos e do professor.

Os exemplos nesta seção mostram a existência de um condicionamento social da intimidade que se constrói durante as práticas, onde os sentidos entram ou saem do corpo do bailarino. O corpo do bailarino é, portanto, um local onde ocorre um conjunto de processos fisiológicos e emocionais que existem relacionados a uma questão subjetiva e objetiva do corpo.

4. Discussão: “Os bailarinos pensam com o corpo todo!”

Durante a corporificação do conhecimento da técnica do *ballet*, os bailarinos experimentam uma gama de vivências multissensoriais por meio da atenção focada, memória, repetição, diálogo interno (em suas mentes), projeção/imagem mental e imitação. Nesta pesquisa, os bailarinos enfatizaram o foco de atenção como a necessidade de estar presente e constantemente cientes do momento através de seus corpos, como disse um dos bailarinos, uma “meditação ativa” (Thomaz / entrevista realizada em 09/10/2016). A consciência dos bailarinos profissionais é constantemente direcionada para a musicalidade, a dinâmica, o equilíbrio, a agilidade e a força do movimento. Contudo, nos momentos de interocepção da bailarina (percepções das sensações internas, tais como câibras ou bolhas nos dedos dos pés, causadas pelas sapatilhas de ponta) ou de exterocepção (percepções das sensações externas ao corpo, a exemplo do medo de cair em um piso escorregadio), podem afetar sua confiança ao dançar.

Cada abordagem do professor ajuda a bailarina a internalizar maneiras específicas de se mover conforme a técnica e expressão artística requerida no *ballet*. Quando os bailarinos fazem movimentos não condizentes com a técnica desejada, tentam corrigir isso. O processo de tentativa e erro do bailarino é reforçado pelo professor e outros bailarinos nas práticas de *ballet*.

Esse processo de sentir, emocionar-se, tentar e pensar sobre o movimento pode acontecer silenciosamente através, por exemplo, de uma conversa interna, na mente do próprio bailarino. O conceito de fala interior foi criado pela primeira vez pelo psicólogo Jean Piaget em um estudo de linguagem com estudantes pré-escolares, e posteriormente pesquisado experimentalmente pelo psicólogo Lev Vygotsky. Para Piaget o conhecimento surge das ações e das reflexões do agente sobre elas. Além disso, Vygotsky propôs que 'discurso egocêntrico' foi o início do discurso interior que mais tarde seria usado como uma ferramenta de pensamento

(FOSNOT, 2005: 13). Esses achados se assemelham à conversa silenciosa que os bailarinos realizam em suas mentes para pensar os movimentos e ações de seus corpos.

A repetição e o ritmo do movimento permitem que o bailarino retenha os movimentos. Espera-se que o bailarino profissional seja um especialista e possa fazer o movimento na contagem da música, de acordo com a técnica e estilo requeridos, bem como, ao mesmo tempo, seja capaz de expressar seu talento artístico. Em relação ao processo de pensar em como executar um movimento, os bailarinos geralmente fazem uma representação e uma projeção mental dos movimentos. Trabalhos de Kirsh (2011) e da pesquisadora em dança Paula Salosaari (2001) explicam a maneira como a projeção mental do bailarino pode ajudar em uma execução completa do movimento.

Relacionado a este assunto, a cientista esportiva Bettina Bläsing e seus colegas (2012) acrescenta que o treinamento em dança aumentou a quantidade de sensações cinestésicas e o uso do imaginário tornando as imagens mais vívidas nas mentes dos bailarinos. A imaginação foi outra dimensão usada pelos bailarinos no meu campo de pesquisa para exercitar o pensamento e aumentar a precisão da técnica e a musicalidade da/na execução do movimento.

Outra atividade importante do processo de aprendizagem do bailarino nas aulas diárias e nos ensaios é a observação de outros bailarinos, o que os permite pensar sobre a execução de seus próprios movimentos. A autocrítica dos bailarinos está ligada à busca pela perfeição do movimento. As dimensões descritas resumidamente nesta seção sugerem modos sobre como o bailarino aprende com o corpo todo na aula de *ballet* e no ensaio. Esse aprendizado ocorre num contexto cultural e histórico específico, e no ambiente social de uma instituição – escola de *ballet* e companhia – por meio de experiências multissensoriais dos bailarinos com os outros membros no espaço e no tempo das práticas de *ballet*, onde ocorre a corporificação do conhecimento.

5. Considerações Finais

Os processos de aprendizagem de cada bailarino resultam de uma interação dinâmica entre seus sentidos corporais, emoções e pensamentos, dependendo do contexto social, de sua trajetória e experiências pessoais. Para discutir mais como os bailarinos sentem, pensam e se emocionam com o corpo todo, eu gostaria de mencionar os conceitos de “sentimentos” e “emoções” do neurocientista António Damásio. Para Damásio (2001: 781) “sentimentos são representações mentais de mudanças fisiológicas que caracterizam as emoções”. Ocorrem de modo privado e subjetivo, sendo, portanto, difíceis de analisar. As “emoções”, por outro lado, são descritas como “uma coleção padronizada de respostas químicas e neurais que são produzidas pelo cérebro ao detectar a presença de estímulos emocionais, que podem ser conscientes ou não” – por exemplo, alegria ou tristeza são expressas de modo público. Ou seja, as emoções proporcionam uma resposta imediata aos desafios e oportunidades enfrentados por um organismo e a experiência [do “sentir”] essas emoções provoca um alerta mental. Os sentimentos revelam o impacto de determinada situação, melhoram o aprendizado e aumentam a probabilidade de comparar situações que podem ser antecipadas. Para Damásio e Carvalho (2013), os sentimentos envolvem – além do sistema cérebro-corpo – o sistema corpo como um todo, incluindo o “esquema” das células.

A teoria de que as experiências dos movimentos e das habilidades corporais e intelectuais ocorrem como uma unidade é apoiada por acadêmicos interdisciplinares. O biólogo Francisco Varela (2005[2000]) diz que a experiência presente é um ato cognitivo, onde afeto-emoções têm uma função central e são inextricáveis de todo ato mental. O corpo é uma experiência da pessoa como uma unidade, com experiências sensoriais sobrepostas; explica a filósofa em dança Anna Pakes (2006). A experiência de uma modalidade sensorial por uma pessoa pode ser influenciada por outra modalidade sensorial constituindo uma experiência multissensorial, afirmam a fisiologista Emma Calvert, o psicólogo Charles Spence e o neurobiólogo Barry Stein (2004). Assumo, neste artigo, que o processo de conhecimento corporificado de bailarinos profissionais ocorre por meio de experiências multissensoriais.

É uma esperança que os bailarinos profissionais possam se beneficiar dessas percepções sobre os modos de atenção, retenção e elaboração dos sentidos, pensamentos e

emoções corporais nas práticas de *ballet*, possibilitando um aprimoramento das metodologias de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, aprofundi uma investigação nessa temática comum à variação de configurações institucionais em minha pesquisa de doutorado, realizada em três instituições de *ballet* sediadas em Londres (DORNELLES DE ALMEIDA, 2021). Sugiro que pesquisas futuras possam explorar essas variáveis em outros contextos culturais com perspectivas múltiplas sobre a utilização dos sentidos, emoções e pensamento dos bailarinos no aprendizado corporificado nas práticas de *ballet*.

Referências

BLÄSING, Bettina; CALVO-MERINO, Beatriz; CROSS, Emily; JOLA, Corinne; HONICSH, Juliane; STEVENS, Catherine. Neurocognitive control in dance perception and performance. **Acta Psychologica**, Elsevier, Amsterdam, v. 139, n. 2, p. 1-18, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **La distincion-criterio y bases sociales del gusto**. [1979] Traducción Madel Carmen Ruiz de Elvira. Espanha: Ed. Taurus, 1988.

CALVERT, Gemma; SPENCE, Charles; STEIN, Barry E. **The handbook of multisensory processes**. London: MIT Press, 2004.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow: The psychology of optimal experience**. New York: HarperCollins Publishers, 1990.

CSORDAS, Thomas. Somatic modes of attention. **Cultural Anthropology**, v. 8, n. 2, p. 135-156, 1993.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.

DALE, Karen. **Anatomizing embodiment and organization theory**. [1994] Basingstoke: Palgrave, 2001.

DAMÁSIO, António. Fundamental feelings. Concepts. **Nature**. Macmillan Magazines Ltd., v. 413, 25 October, p. 781, 2001.

DAMÁSIO, António; CARVALHO, G B. The nature of feelings: evolutionary and neurobiological origins. **Nature Reviews Neuroscience**, London: Macmillan Publishers, v.14, n. 2, p. 143-152, 2013.

DORNELLES DE ALMEIDA, Dóris; FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. As Corporalidades do trabalho bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com a alma. **RAC-Revista de**



Administração Contemporânea (Online). Rio de Janeiro: Anpad, v. 17, n. 6, p. 720-738, 2013.

DORNELLES DE ALMEIDA, Dóris. **Multisensorial learning of professional *ballet* dancers in the daily class in three London institutions**. Unpublished (PhD Thesis), Dance Department, University of Roehampton, London, 2021. [271 f.]

DWYER, Sonia. The Space Between: on being an insider-outsider in qualitative research. **International Journal of Qualitative Methods**, International Institute for Qualitative Methodology, University of Alberta, v. 8, n. 1, p. 54-63, 2009.

ECCLESTON, Christopher. **Embodied: The psychology of physical sensation**. Oxford: University Press, 2016.

HOWES, David; CLASSEN, Constance; Sounding sensory profiles. In: HOWES, David (Ed.). **The varieties of sensory experience**. Toronto: University of Toronto Press, 1991. Disponível em: <<http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/doing-sensory-anthropology/>> [Acesso em 26 de abril de 2016.]

FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. Corpo, pessoa e organizações. **Organizações e Sociedade**, v. 17, n. 54, p. 417- 438, 2010.

FOSNOT, Catherine. **Constructivism: theory, perspectives and practice**. New York: Teachers College Press, 2005.

GEERTZ, Clifford. **Works and lives: the anthropologist as an author**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

GRAU, Andrée. Dancing bodies, spaces/places and the senses: A cross-cultural investigation. **Journal of Dance & Somatic Practices**. Coventry: Intellect Ltd., v. 3, n. 1-2, p. 5-24, 2011.

HUTT, Kimberley; REDDING, Emma. The effect of an eyes-closed dance-specific training program on dynamic balance in elite pre-professional *ballet* dancers: A Randomized Controlled Pilot Study. **Journal of Dance Medicine & Science**, v. 18, n. 1, p. 1-11, 2014.

INGOLD, Tim. Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes. **Social Anthropology/Antropologie Sociale**. New Jersey: Blackwell Publishing, v. 19, n. 3, p. 313-317, 2011.

KIRSH, David. How marking in dance constitutes thinking with the body. **Versus: Quaderni Di Studi Semiotici**. Bompiani, Milan, v. 113-115, p. 179-210, 2011.

KRINGELBRACH, Hélène Neveu; SKINNER, Jonathan. **Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance**. London: Bergham Books, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. [1945] London: Routledge, 2012.



MONTERO, Barbara. Proprioception as aesthetic sense. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 64, n. 2, p. 231-242, 2006.

PAKES, Anna. Dancer's mind-body problem. **Dance Research**, Edinburgh, Edinburgh University Press, Winter, v. 24, n. 2, p. 87-104, 2006.

PAVIS, Patrice. **Analyzing performance**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

PICKARD, Angela. **Ballet body narratives: pain, pleasure and perfection in embodied identity**. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2015.

POTTER, Caroline. **Learning to dance: sensory experience in British contemporary dance training**. Unpublished PhD Thesis, Oxford: The Queen's College – University of Oxford, Institute of Social and Cultural Anthropology, 2007.

RAVN, Susanne; HANSEN, Helle Ploug. How to explore dancers' sense experiences? A study of how multi-sited field work and phenomenology can be combined. **Qualitative Research in Sport, Exercise and Health**. UK, Routledge Taylor & Francis, v. 5, n. 2, p. 196-213, 2013.

ROSES-THEMA, Cynthia. **Reclaiming the dancer: embodied perception in a dance performance**. Unpublished PhD Thesis, Arizona: Arizona State University, 2007.

SALOSAARI, Paula. **Multiple embodiments in classical ballet educating the dancer as an agent of change in the cultural evolution of ballet**. Doctoral dissertation, Theatre Academy, Department of Dance and Theatre Pedagogy. Helsinki, Publisher Theatre Academy, 2001.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Kinetic tactile-kinesthetic bodies: ontogenetical foundations of apprenticeship learning. **Human Studies**, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, v. 23, p. 343-370, 2000.

SKINNER, Jonathan. **The interview: An ethnographic approach**. Oxford: Berg Publishers, 2012.

SPRADLEY, James P. **The ethnographic interview**. Belmont, CA: Wadsworth, 1979.

SPRADLEY, James P. **Participant observation**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

STANGER, Arabella. The choreography of space: towards a socio-aesthetics of dance. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 30, p. 72-90, 2014.

TOMIC-VAJAGIC, Tamara. **The dancer's contribution: performing plotless choreography in leotard ballet of George Balanchine and William Forsythe**. Unpublished (PhD Thesis), London, Roehampton University, 2012. [359 f.]



VANNINI, Philip; WASKUL, Dennis; GOTTSCHALK, Simon. **The Senses in self, society, and culture: A Sociology of the Senses.** Routledge, New York and London, 2010.

VAN EDE, Yolanda. Sensuous anthropology: sense and sensibility and the rehabilitation of skill. **Anthropological Notebooks.** Amsterdam Institute for Social Science Research (AISSR), Ljubljana, Slovene Anthropological Society, v. 15, n. 2, p. 61–75, 2009.

VARELLA, Francisco J. At the Source of Time Valence and the constitutional dynamics of affect. The Question, the Background: How Affect Originally Shapes Time. [2000] **Journal of Consciousness Studies**, London, Imprint Academic, v. 12, n. 8–10, p. 61–81, 2005.

WULFF, Helena. Ethereal expression: Paradoxes of *ballet* as a global physical culture. **Ethnography.** London, Sage Publications, v. 9, n. 4, p. 518-535, 2008.

Danças e Dramaturgias: *performance* do corpo em *dançateatro*¹

Denise Mancebo Zenicola
UFF – denisezenicola@gmail.com

Resumo: Usada já no expressionismo alemão, a expressão *Tanztheater*, a partir dos conceitos de Rudolf Von Laban, descrevia a *dançateatro* como arte interdisciplinar. Na década de 60, sob a influência da *dançateatro* de Pina Bausch, o trabalho dramaturgico foi incorporado à dança com vigor, e a expressão *dançateatro*, assume o conceito de dramaturgia da dança. Mas é preciso lembrar que antes de Pina Bausch este princípio *dançateatro* já era utilizado por Kurt Jooss, seu professor no *Folkwang Tanzstudio*. No entanto, é a partir de Pina que realmente a expressão *dançateatro* marca o retorno e a intensidade de uma arte mais figurativa, numa possível reação à radicalidade das vanguardas históricas que na dança, refletiram na procura da dança “pura”. O que se observa é que múltiplos níveis de sentido diluem e deslocam essa pretensa pureza da dança, e vão estabelecer relações com outras linguagens. Logo, artistas buscam narrar situações e histórias que contenham uma dramaturgia para dançar, sem recorrer tanto à dança clássica e mantendo-se distantes do formalismo abstrato, às vezes geométrico, da dança pós-moderna. Como reserva de sentido, os conceitos de “drama” e de “dança” se esfumam – o desejo de estarem juntos parece não incluir sensatez, nem utilidade. A partir daí, algumas inquietações aparecem. A dramaturgia na *dançateatro* consiste em dar trama à dança, para resolver uma lógica que ela, a dança, não tem? Se a dança produz efeito de teatro corporal ou antropológico, segundo Eugenio Barba, qual a relação corpo/drama/dança? E, se é teatro corporal ou teatro físico, não existiria o drama/dança? Entendendo dramaturgia como um exame da articulação do mundo e da cena, este artigo propõe discutir a expressão *dançateatro* como marca de uma arte mais figurativa que alavanca novas possibilidades e estudos do corpo nas Artes Cênicas, mais especificamente na dança do corpo.

Palavras-chave: Dançateatro. Dramaturgia. Corpo.

Dances and Dramaturgies: Body Performance in Dance Theater

Abstract: Already used in the German Expressionism, the term *Tanztheater*, as from Rudolf Von Laban concepts, described dancetheater – as an interdisciplinary art. In the 60's under the influence of Pina Bausch's dancetheater, the dramaturgic work was vigorously incorporate to dance, and the expression dancetheater adopts the concept of dance dramaturgy. Nevertheless, it is necessary to remind that before Pina Bausch his dancetheater principle was already used by Kurt Jooss, her teacher in the *Folkwang TanzStudio*. However, it's after Pina that the expression dancetheater really marks the return and the intensity of a more figurative art, in a possible reaction to the radicalism of the historical avant-garde that in dance reflected the search for "pure" dance. What can be observed is that multiple levels of meaning dilute and displace this supposed purity of dance and establish relationships with other languages. Therefore, artists seek to narrate situations and stories that contain a dramaturgy for dance, without resorting so much to classical dance, as well as keeping away from the abstract formalism, sometimes geometric, of post modern dance. As a reserve of meaning, the concepts

¹ Artigo publicado anteriormente no livro da autora *Máscaras Decoloniais: dança e performance*, sob o título ‘Ato 1: Danças e Dramaturgias: *performance* do corpo em *dançateatro*’, pela Ed. Mauad-X/Faperj, em 2020.

of drama and dance crumble, the desire of these principles to be together seems to include neither sense nor utility. From then on, some, inquietudes appear. Does dramaturgy in dance-theater consist in giving a plot to the dance, to solve a logic that it, the dance, does not have? If dance produces the effect of body theater or anthropological theater, according to Eugenio Barba, what is the relation body/drama/dance? In addition, if it is body theater or physical theater, there is no drama/dance? Understanding dramaturgy as an examination of the articulation of the world and the scene, this article proposes to discuss the expression dance-drama as a mark of a more figurative art that leverages new possibilities and studies of the body in the performing arts, more specifically in body dance.

Keywords: Dance Theater. Dramaturgy. Body.

1. Dançateatro



Figura 1. Atriz: Cátia Costa. Espetáculo: *O Rio de Muane*.
Direção: Denise Zenicola. Foto: Alba Regina, 2009.

Usada no expressionismo alemão na década de 1910 a 1920, a expressão *Tanztheater*, *dançateatro*², passou a ser descrita, a partir dos conceitos de Rudolf von Laban, como uma arte interdisciplinar capaz de aglutinar distintas possibilidades artísticas. Na década de 60, sob forte influência da *dançateatro* de Pina Bausch, o trabalho dramático foi incorporado à dança com maior vigor, e a expressão “dançateatro” assumiu o conceito de dramaturgia da dança – ações que vão se encadeando e se reorganizando no espaço cênico. O princípio expressionista, como num

² O termo Dançateatro é uma licença poética criada pela autora que, ao defender o princípio que a dança e o teatro tem profundas ligações no que tange à dramaturgia da cena, entende por escrever como uma palavra só, fruto da união da dança com o teatro.



jogo de associação de ideias, foi associado a “uma ironia herdada do surrealismo e do teatro do absurdo” (SASPORTES, 1988: 145).

Cabe lembrar, no entanto, que antes de Pina Baush este princípio dançateatro já era utilizado por Kurt Jooss, seu professor no *Folkwang Tanzstudio*. Um bom exemplo do trabalho coreográfico de Jooss, nesta linha, é a coreografia *Mesa Verde*, que apresenta expressivas qualidades de movimento e alcança, no espaço, diferentes caminhos, direções de planos, extensões e formas, como também diferentes impulsos e dinâmicas.

Mesmo não tendo sido a criadora do termo, é a partir de Pina Baush que a expressão “dançateatro” começa a marcar com maior intensidade um retorno a uma arte mais figurativa, numa possível reação à radicalidade das vanguardas históricas que refletiam e buscavam uma dança “pura”. O que se observa na *dançateatro* é a emergência de múltiplos níveis de sentido que possibilitam a diluição e o deslocamento dessa pretensa pureza da dança, permitindo que se estabeleça relações com outras linguagens artísticas. Segundo Fernandes:

A Dança-Teatro explora exatamente a fronteira tênue entre as diferenças, as idiossincrasias e os desencontros estéticos, pessoais e interpessoais. O foco está no espaço criativo entre quaisquer conceitos dualistas e estanques, em um território de ruptura, mas também de possibilidades, fluxos, conexões, transições e contiguidades inesperadas. Dança e teatro, tanto quanto qualquer outro meio de expressão, são parte de um processo de reflexão distorcida e desafiadora entre contrastes, questionando construções binárias de todos os níveis (FERNANDES, 2010: 4).

Diversos artistas buscam narrar situações e/ou histórias que contenham uma dramaturgia para dançar, sem recorrer tanto, ou exclusivamente, à técnica da dança clássica e, ao mesmo tempo, mantendo-se distantes do formalismo abstrato, às vezes geométrico, da dança pós-moderna.

2. Dramaturgia da Dança

No final dos anos 80 a revista *Nouvelles de Danse*, em edição dedicada à dramaturgia, *Dossier Danse et Dramaturgie*, reúne um significativo número de especialistas que discutem e refletem sobre suas experiências e entendimento do que seria a dramaturgia na dança. O *Dossier* deu origem a um interessante e variado entrecruzar de princípios teatrais na *performance* do ato dançado – relações e conexões entre dinâmicas próximas e distintas.

Segundo Bleeker, o trabalho tanto do coreógrafo como do dramaturgo é complexo e delicado; manuseiam materiais distintos em momentos praticamente simultâneos, mas tais abordagens são tratadas como sistemáticas diferenciadas – “duas formas diferentes de enfoque” (BLEEKER, 2008: 89). Bleeker expõe uma fissura conceitual para esses chamados “materiais distintos”, apresentando o trabalho do coreógrafo, especificamente, como o que compõe os movimentos da dança; o que utiliza movimentos em sequência para descrever a dança, abrangendo gestos, ritmos, deslocamentos, saltos, rolamentos, tensões corporais, movimentos cotidianos, preferencialmente fiéis, e sem diluir o texto dramático. Do outro lado estaria o dramaturgo, em aproximação com princípios da dramaturgia clássica, da *organização de ações humanas de forma coerente*, o que nos faz recordar da noção de “dramaturgia” como texto escrito em diferentes papéis com uma ação conflituosa (BLEEKER, 2008: 91). Segundo Bleeker, a complexidade estaria na potencialidade do encontro desses dois referenciais: a mediação entre a dramaturgia de um lado, e a coreografia de outro, na cena e no corpo, como sistemas diferentes e complementares. A dramaturgia, assim como a coreografia, seria externa ao corpo, e o corpo estaria esvaziado e disponível para receber um ou outro sistema (BLEEKER, 2008: 89).

Partilhamos outro entendimento para a dramaturgia da dança, percebemos o corpo como símbolo natural, foco e origem da sua própria dramaturgia. Percebemos uma dança que não é alternância entre o movimento e a fala. E mais como uma provocação intelectual do que uma teoria acabada, apostamos no amalgamar desses princípios no corpo; em uma arte de movimentos que contam histórias. Mas cabe agora refletirmos um pouco sobre dramaturgia, e não se trata aqui de definir a sua substância, mas apenas apresentar alguns contornos do termo.

Sabemos que a palavra “dramaturgia” tem origem grega – *dramatourgia*, no sentido de compor um *drama* (ação) e *ergon* (trabalho) –, e que essa noção vem adquirindo diversos sentidos desde sua clássica definição como “arte de compor peças para teatro”, até seu sentido mais genérico, de “técnica (ou poética) da arte dramática” (PAVIS, 2015: 113).

Na dramaturgia clássica, onde a ação está amalgamada a um acontecimento principal, examina-se o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra a partir da construção canônica: exposição, complicação (ou nó), conflito, conclusão e epílogo, com pouca ênfase em como será a sua realização cênica. A partir do sentido brechtiano do teatro dramático e épico, a noção de dramaturgia amplia-se e o texto encenado passa a usar o procedimento do comentário, o que coloca

a distância épica e crítica da realidade social. Seu sentido mais recente assume a capacidade de ir além de “estudo do texto”, aglutinando cena e texto.

Se partirmos da definição contemporânea de Pavis para dramaturgia, como “[...] acompanhamento dos processos de modelização da realidade humana, abstração, estilização e codificação” (PAVIS, 2015: 114) – ou seja, como um exame da articulação do mundo e da cena – perceberemos que a noção de dramaturgia vem renovando sua abrangência estética na *destruturação, recomposição e ampliação de seus conceitos*.

3. Corpo e Dramaturgia

Nesta ampliação do princípio dramático chegamos ao corpo e vamos observar que a dança caminha, cada vez mais, para este *novo sujeito-corpo*. Em livre criação de sentido, o corpo assume-se como dono de seu próprio mundo estético e expressivo. Na criação da cena dançada, de fundo dramático, a ação tende a misturar-se com o movimento, e normalmente inicia a partir de alguma qualidade de movimento – específica da dança em questão. Desta forma, a atenção se fixa, iniciando no corpo do bailarino/ator/pesquisador. O corpo do bailarino/ator/pesquisador seleciona, secciona, recompõe o movimento; por isso é fundamental conhecer a dramaturgia deste corpo que dança, antes do coreógrafo/diretor propor uma dramaturgia estrangeira para a dança dele. Só assim é possível buscar referenciais corporais para que o bailarino/ator/pesquisador possa desenvolver de forma mais eficaz seu trabalho criativo e pessoal. A questão física ganha destaque, tornando-se gatilho e memória da emoção e tensão dramática do corpo.

O corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, entre impressão e expressão, entre percepção e movimento. É uma tela de projeção para obsessões imaginárias e o instrumento próximo às fantasias pressionando para serem encarnadas e realizadas. O corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. Ele pode ser descrito e ele pode falar. Ele flutua (KAMPER, 1988: 46).

Cabe aqui lembrarmos do entendimento da “centralidade e visibilidade do corpo como território de sociabilização e de marcação identitária na sociedade contemporânea”, e que tratamos de um corpo material que, a partir dessa dança, fala ao outro ao falar de si, um corpo como representação de si e do outro, de um ser que “se faz ou se per faz” (ROCHA, 2011: 15).

Neste trajeto, percebemos dois movimentos que a dança, em sua relação com a dramaturgia, vem sinalizando:

O primeiro, aproxima-se dos princípios de Mary Wigman, de um corpo de bailarino que deve “se pôr à escuta de si mesmo”; movimento-fim de si próprio, através da compreensão de seus impulsos internos (*apud* BOURCIER, 2011: 299). Dentro da sua própria lógica e estrutura, o corpo se reinventa nas dobras do mundo real, nas normas de comportamento social, em fragmentos da vida real ou imaginária. Um corpo que discute a si mesmo, assumindo a liberdade de criar ‘novas técnicas tradicionais’ através de suas próprias razões e sensibilidades. Trazer para o corpo o princípio da dramaturgia, compreendida como resultado de processos de subjetivação, e como fruto da compreensão de qualquer ideia acerca do mundo como experimento, dá à dança-teatro avanços de comunicação.

O segundo movimento evidencia-se nas percepções deste ‘se fazer’ do corpo, possibilitando a reconstrução do mundo percebido/compreendido de infinitas maneiras. Ao tomarmos a história da *performance* do corpo como lente de aumento das diversas relações percebidas, constatamos certa comunicabilidade radical entre as bordas e regras de convivência cotidiana.

Essa dança, nos tempos atuais, apresenta um corpo que fala de si e confronta o mundo objetivo da vida social. Um corpo que é atravessado por variadas, e por vezes desconexas, informações e que, ao falar de si, acaba assumindo uma expressão polissêmica, fragmentária e/ou descontínua levando, segundo Louppe (1994: 38), a uma “hibridização corporal”. A dança, assim, se debruça nos contextos dramáticos e expressivos, como fruto dessa tentativa de ocupar um lugar de/com novas alternativas. Esses dois princípios – da ampliação do seu raio de atuação e de sua marca polissêmica – trazem algumas inquietações.

A dramaturgia na *dança-teatro* consiste em dar trama à dança para resolver uma lógica que ela, a dança, não tem? Não, a dança tem sua própria lógica dramática. E essa lógica parte dos próprios movimentos que contêm, intrinsecamente, princípios de realidade. A tensão provocada pelos gestos, encontros e desencontros, a aparente não emoção nas partituras, deslocam a percepção e potencializam a dramaturgia dançada. Mais duras e dramáticas, ainda, são as repetições, automatismos, ritmos e embates físicos contra formas rígidas. Então a *dança-teatro* produz efeito de drama/dança nos movimentos de dureza em estado puro.

O que existe é drama teatral emprestado para a dança? Não, trata-se de uma viagem ao centro do corpo/que dança, para a dança, e feita pela própria dança. No corpo, as expressões

estéticas das categorias existenciais ordenadoras do mundo e da vida são sintetizadas no movimento dançado, e este alavanca as trocas simbólicas.



Figura 2. Bailarinos: Bruno Santos e Cristiana Aspesi.
Espetáculo: **Rádio Gaf**. Direção: Denise Zenícola.
Foto: Ney Pirelli, 1993.

Entendendo que dramaturgia não é um outro adicionado à coreografia, percebemos que a dança não necessita da dramaturgia teatral para ser percebida; podemos, inclusive, afirmar que a dança tem sua própria dramaturgia. Sua estética – mais um princípio do contemporâneo inter/pluri/trans facetado – tem confluências e distanciamentos, e é só acessar a dramaturgia do corpo.

Mas antes falemos um pouco de alguns componentes desta construção dramatúrgica no corpo: energia e palavra...

4. Outra Energia

A energia é outra confluência interessante a se considerar no ato da composição cênica. Inicialmente, podemos afirmar que há uma alteração provocada no nível do uso da energia quando se aproximam os princípios de dança e dramaturgia.

Nossa investigação parte do princípio de que existe na *dançateatro* um amálgama de comportamentos cênicos que parecem uma trama de ações mais complexas do que as cotidianas. Sob essa ótica, Louis Jouvet afirmava que “o ator pensa por uma tensão de energia”, uma carga específica de energia que faz mudar o curso e a intensidade da sua ação, provocando uma mudança de tonicidade no corpo inteiro (*apud* BARBA, 2012: 15). Já para Eugenio Barba a energia é uma qualidade extracotidiana que retorna e transforma o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”,

“crível”; deste modo, a presença do ator – o *bios* cênico do ator – consegue manter a atenção do espectador, antes mesmo de transmitir qualquer mensagem (BARBA, 2012: 15). Tal como um *pré start*; ou melhor, como cita Antunes Filho, há um “centro antecipador de energia” que ele localiza nas costas do ator, chamado *vagalume*. Esse centro antecipa, em uma fração de segundos, a ação. Antunes indica ainda outro poderoso centro de energia, localizado no púbis, e enfatiza que o ator deve trazer o centro da sua energia para o púbis, chegar o corpo um pouco para trás centrando o peso mais nos calcanhares, e não para o plexo; pois, segundo ele, é no púbis que está o centro da energia que vai abastecer todo o corpo que brinca com a alteração da consciência. Desta forma, o ator pode sair do naturalismo e buscar abstrações expressionistas, tendo como suporte esse centro de energia e poder de criação/imaginação. Kasuko Azuma diz que o princípio de presença, de energia, pode ser definido como um centro de gravidade que se encontra na metade de uma linha que vai do umbigo ao cóccix (*apud* BARBA, 2012: 55).

O corpo do bailarino/ator/pesquisador é guiado por uma qualidade de energia, alterada por meio de energias específicas que podem, também, ser alcançadas através, por exemplo, da repetição obsessiva e de técnicas de ritmo lento. Esta pesquisa, que privilegia o conhecimento e uso das energias do corpo, libera estados psíquicos até então pouco acessados, ou mesmo negados, como, por exemplo, estados de abandono, animalidade, insegurança, loucura, medo, entre outros, que passam também a se constituir e se assumir como possibilidades cênicas, como bem o faz Wim Vandekeybus. É importante não olhar os corpos externos, mas sim o corpo interno, que Kazuo Ohno visualiza ao conectar seu corpo à energia primal.

Sabemos que energia, em grego *enérghēia*, significa “estar pronto para a ação”. O princípio das oposições, essência da energia, se conecta com o princípio da simplificação, omissão de alguns elementos, para destacar outros que aparecem como essenciais. Dario Fo afirma que a força do movimento do ator resulta da “síntese”, da concentração em um pequeno espaço de uma ação que emprega grande energia. Numa visão classicamente oriental, pode-se entender energia como a maneira pela qual se exerce uma força, e não como uma tensão nervosa. Desta forma a energia, entendida como força vital em ação, circula pelo corpo integrando continuamente a dimensão mental à dimensão física do indivíduo.

Tal como ocorre no corpo em movimento – quando um número delimitado de forças de oposição são amplificadas e montadas, simultaneamente ou em sucessão –, na tensão produzida no encontro da dança com o teatro acontece o mesmo, nada mais que uma trama de ações físicas.

Esse movimento se materializa no diálogo entre as energias, tensões, intenções, silêncios dos corpos, e no diálogo com essas teorias. Segundo Laurence Louppe (2012: 129), o conceito de dança passa a se articular com a consciência do movimento e substitui o ato de dançar pelo desempenho técnico da sequência de passos. Agora o código de reconhecimento pessoal e/ou social toma a vez, e a excessiva limpeza do gesto perde espaço. A esta *dançateatro* é permitida uma certa impureza, um ruído de humano fundado na memória de seu corpo. Perde-se em visualidade, ocasionalmente, e ganha-se em essência. E mais, o bailarino desenvolve sua pesquisa pessoal e/ou com o grupo com o qual trabalha. Aprofunda-se em questões culturais, sociais, políticas, étnicas, primais, dá-nos uma visão descentrada, fragmentária, mas profundamente intensiva.

5. Palavra no Corpo

Acessar a dramaturgia do corpo pode requerer ainda o uso da palavra e consequente ressonância vocal; neste caso, a composição da ação física da palavra requer o domínio da respiração do corpo como um todo. O diafragma auxiliará no deslocamento corporal, “[...] desde a simples flexão coxofemoral, até a mudança de nível – sentado, levantando, caminhando, interagindo com o espaço tridimensional e de volta ao chão” (FERNANDES, 2006: 41).

A presença sonora das palavras inicia no corpo e imprime na cena dramática o controle das emoções e sentimentos. José Gil, ao analisar o *termo* desta dança, afirma que Pina Bausch “mostra que as relações gestos/palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, da consciência e de ação” (GIL, 2010: 79). Expirar com a barriga é estabelecer o fluxo dos sons nas musculaturas para “acomodar movimentos e poder respirar, verbalizar” e dançar perfeitamente, de acordo com suas dinâmicas e movimento pretendido (BEHLAU, 2013: 102). Neste sentido, o ator-bailarino vai trabalhar e controlar a ação da palavra com suas cavidades ósseas acionadas por energias dinamizadas, amalgamadas em movimentos de dança. O “sentido fisiológico da voz e suas frequências vibratórias” deverão estar relacionados às ações físicas sonoras [do] corpo; o corpo, por sua vez, dará potência a esta voz que sai dele” (PINHO, 2019: 29).



Figura 3. Bailarina: Ana Amélia Viana.
Espetáculo: ***Das Tripas Coração***. Direção:
Denise Zenicola. Foto: Ney Pirelli, 1996.

6. Espaço Entre

A *dançateatro*, por suas características, atua em vários níveis, do pessoal ao coletivo, e alcança maiores possibilidades temporais. Como arte, a *dançateatro* não é nem imitação servil do gesto para a dança, nem sensação arbitrária do movimento para o teatro.

Sua linguagem remete, antes, ao acontecimento de cena entre diferentes ritmos, na gradação entre pausa e movimento, permitindo-lhe alcançar uma maior compreensão do sentido. A diferença em relação aos princípios específicos e tradicionais da dança e do teatro, é que esta provoca alterações confluentes no estatuto, no sentido da produção que instaura outra percepção de arte que não é nem uma nem outra.

Na dança, a coreografia da encenação abrange deslocamentos e gestualidades, desestruturação analítica, ritmos e sincronizações para apresentar uma poesia da experiência humana, seja em conjunto ou solo e, como tal, produz um efeito de distanciamento e reversibilidade do próprio tempo da cena, o que antagoniza com a dramaturgia teatral canônica. Por tudo isso, afirmamos que a dramaturgia não é um ‘inutensílio’ que a dança promiscuamente expõe e mostra-se por outras raízes, disponibilizando-se no diferente de si. Não, o *drama* tornado próximo dá à dança mais sentido em si, expondo-a mais viva e provocadora, ao ampliar seus horizontes e suas sensibilidades.

Afirmamos também que, em termos de reserva de sentido, os conceitos de *drama* e de *dança* se esfazem; o desejo destes princípios de estarem juntos parece não incluir sensatez nem

utilidade. Neste amálgama de ideias e conceitos tornados imprecisos, navega a *dançateatro* em sua dramaturgia. E um caminho artístico é cavado para expandir a percepção e a comunicação com o outro, utilizando as qualidades do corpo humano, da dança, da *performance*, da comunicação e do teatro. Um intrigante sistema que desenvolve a confiança, a intuição e a criatividade. O gesto diário, cotidiano, muitas vezes se torna assunto para dança. Um olhar, uma pausa, uma quebra de atitude vive na dança. Neste sentido, Lehmann descreve o corpo como "corpo do gesto" (LEHMANN, 2017: 267).

Concluindo provisoriamente, no encontro da dança com o teatro aparece uma zona intermediária, rica em possibilidades, que dialoga e explica a cena. E mais, este corpo do gesto, conexões musculares dramáticas, sons dançados, tensões dramáticas corporais, decomposição de ações cotidianas exigem que haja uma certa intensidade e um novo compromisso do bailarino/ator/pesquisador com sua dança, novos códigos de reconhecimento são instaurados a cada dança, a cada espetáculo. A exploração do gesto alimenta uma nova ação; e se para Pina Baush as emoções são gestos, para José Gil as emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afetos, também estão incluídos nesta relação.

A *dançateatro* une-se admiravelmente a desdobramentos da maior relevância que dão às artes um estatuto pouco alcançado. O de construir uma esfera, um extrato subterrâneo que é envolvido no ritmo da ação, e que se particulariza em momentos sensíveis de uma fusão que torna possível banhar os dois lados, da dança e do teatro, num evidente afrouxamento de fronteiras conceituais; e dar corpo a mais outra concepção de dançar, como na decomposição de ações cotidianas transformada pela técnica física de ‘*slow motion*’, de Bob Wilson.

E, arriscando mais provisoriamente ainda, a dramaturgia na *dançateatro* de corpos, ações e paixões, mistura enlouquecida e reigente, não está cá ou lá; muito menos em uma linha divisória. Tanto o teatro como a dança têm a sua própria dramaturgia específica e são “tecidos esfiapados de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço, onde forma-se uma atmosfera não verbal que rodeia toda a linguagem” (GIL, 2010: 11). Entendo ainda que esses ‘tecidos esfiapados’ criam um rico espaço de encontro dessas dramaturgias, um espaço “entre” que as liga. Um espaço que toca de forma definitiva as duas forças interferentes, a dança e o teatro – eventualmente, mais uma do que a outra. Para o bailarino/pesquisador, mais possibilidades de dançar sua dança, maior poder na criação; mas cobra muito abusadamente, do bailarino/pesquisador, maior presença artística e maior compromisso com sua dança.



Referências

ADOLPHE, Jean-Marc. A Dramaturgia é um Exercício de Circulação para Manter um Mundo à Parte. In: KERKHOVE, Marianne Van (Org.). **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie. n. 31. Bruxelas: Contradanse, 1997, p. 32-33.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 2012. [336 f.]

BEHLAU, Mara (Org.). **Voz**: o livro do especialista. Vol 2. RJ: Revinter, 2013. [592 f.]

BLEEKER, Maaïke. **Visuality in the Theatre**. The Locus of Looking. New York: Palgrave Macmillan, 2008. [228 f.]

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. SP: Martins Fontes, 2011. [340 f.]

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. SP: Annablume, 2006. [280 f.]

FERNANDES, Ciane. **Pela Câmera Somática**: A Dança-Teatro e o Vídeo-Documentário como Performance. Revista Contemporânea, vol. 8, n. 2. Dez., 2010, p. 1-16.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**, Lisboa: Relógio d'Água, 2012. [230 f.]

GIL, José. **Movimento Total**: O corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2010. [280 f.]

KAMPER, Dietmar. Incorporation and Mimesis: Primordial Patterns of Imagination. In **Binationale: German Art of the Late Eighties, American Art of the Late Eighties**. Jürgen Harten e David A. Ross. (Orgs.) Colônia: DuMont Buchverlag, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. (Trad. Pedro Sússekind) [2ª ed.] São Paulo: Cosac & Naify, 2017.

LOUPPE, Laurence. Gravitational Space: Interview with Daniel Dobbels. In: **Traces of Dance**: Drawings and Notations of Choreographers. Paris: Editions Dis Voir, 2012, p. 35-60.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. (Trad. por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) [2ª ed.] São Paulo: Perspectiva, 2015. [152 f.]

PINHO, Silvia; PONTES, Paulo. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal**. Série Desvendando os Segredos da Voz. Vol. I. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda., 2019.



ROCHA, Gilmar. **Mauss & a Educação**. Coleção Pensadores & Educação. BH: Autêntica, 2011.

SASPORTES, José. **La scoperta del corpo**: percorsi della danza nel novecento. Roma-Bari: De Donato, 1988.

O “Dancing ao Contrário”: redefinindo sociabilidades e papéis no mundo da Dança de Salão carioca

Felipe Berocan Veiga
UFF – fbveiga@yahoo.com

Resumo: Ao abordar retrospectivamente sua iniciação na dança, Jaime Arôxa, do alto de seu reconhecimento como coreógrafo e professor, se referiu a si mesmo dessa maneira, relembando os tempos em que vivia na casa da saudosa mestra Maria Antonietta Guaycurus de Souza: “acho que fui o primeiro bolsista do Brasil”. Os chamados “bolsistas” são personagens hoje muito comuns nas academias, onde se tornaram uma demanda necessária, diante do aumento do interesse das pessoas e, conseqüentemente, do mercado altamente promissor que se abriu relacionado à Dança de Salão. Eles estão ali para aprender e aprimorar seus passos sem custo, tendo a incumbência de constituir par com as alunas durante as aulas e de animar os “bailinhos” das academias, podendo ainda dar pequenas instruções aos novatos e trocar informações entre si. É uma oportunidade não só para aprender a dançar, mas também para aprender a ensinar e, futuramente, transformar as habilidades e conhecimentos adquiridos numa atividade profissional rentável. A existência desse novo grupo abriu espaço para o surgimento dos polêmicos “*personal dancers*” ou “dançarinos de aluguel”, reinventando modalidades de *dança contratada* dos extintos *dancings* e redefinindo formas de sociabilidade e papéis de gênero nas academias e salões cariocas, até chegar à famosa Gafieira Estudantina.

Palavras-chave: Dança Social. Dança de Salão. Dança Contratada. Gafieira. Sociabilidade.

“Backwards Dancing”: Redefining Sociabilities and Roles in the World of Ballroom Dancing in Rio de Janeiro

Abstract: When retrospectively approaching his initiation into dance, Jaime Arôxa, from the height of his recognition as a choreographer and teacher, referred to himself this way, remembering the times when he lived in the house of the late master Maria Antonietta Guaycurus de Souza: “I think I was the first scholarship holder in Brazil”. The so-called “Bolsistas” are very common characters in the academies today, where they have become a necessary demand, due to the increase in people's interest and, consequently, the highly promising market that has opened up related to ballroom dancing. They are there to learn and improve their steps free of charge, having the task of pairing up with the students during the classes and for animating “bailinhos” (little balls) at the academies and can also give short instructions to the beginners and exchange information among themselves. It is an opportunity not only to learn how to dance, but also to learn how to teach and, in the future, transform the skills and knowledge acquired into a profitable professional activity. The existence of this new group opened space for the appearance of the polemic “*personal dancers*” or “dancers for hire”, reinventing modalities of hired dancing from the extinct *dancings* and redefining forms of sociability and gender roles in Rio's gyms and ballrooms, until arriving at the famous Gafieira Estudantina.

Keywords: Social Dance. Ballroom Dance. Hired Dancing. Gafieira. Sociability.



*It is a mercenary and silent world –
this world of the taxi-dance hall*
(Paul G. Cressey, *The Taxi-Dance Hall*)

*Rodopiando no salão
Os dois parecem um casal
Mas é mentira*
(Chico Buarque, *O Último Blues*)

1. Aprendendo a ensinar

Ao abordar retrospectivamente sua iniciação na dança em sua biografia, Jaime Arôxa, do alto de seu reconhecimento como coreógrafo e professor, se referiu a si mesmo dessa maneira, lembrando os tempos em que vivia na casa de Antonietta: “acho que fui o primeiro bolsista do Brasil”.¹ Os chamados “bolsistas” são atualmente personagens muito comuns nas academias, onde se tornaram uma demanda necessária, diante do aumento do interesse das pessoas e, conseqüentemente, do mercado altamente promissor que se abriu relacionado à Dança de Salão. Os “bolsistas” participam gratuitamente das aulas como parceiros masculinos, diante da presença mais numerosa de mulheres nos cursos. Eles também estão ali para aprender e aprimorar seus passos, tendo a incumbência de constituir par com as alunas durante as aulas e de animar os “bailinhos” das academias, podendo ainda dar pequenas instruções aos novatos e trocar informações entre si.

É uma oportunidade não só para aprender a dançar, mas também para aprender a ensinar e, futuramente, transformar as habilidades e conhecimentos adquiridos em uma atividade profissional rentável. A simples existência desse novo grupo social passou a redefinir as formas de sociabilidade nas academias e nos salões, a partir da década de 1990. Embora sejam majoritariamente rapazes, há também, em menor número, algumas meninas desenvolvendo essa atividade nas academias de dança. Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de estar em dois desses “bailinhos”, juntamente com a estudante Iane Vianna Garcia – primeiro no *Reboco das Artes Laranjeiras*, sede da escola e da companhia de dança de Marinho Braz, e depois no *Studio Marcello Moragas*, criado pelo dançarino, coreógrafo e

¹ SALDANHA, 2007: 51.

ex-integrante da *Companhia Aérea de Dança* e da *Companhia de Dança Carlinhos de Jesus*.² Na época, Iane atuava como “bolsista” dessa academia instalada em sobrado vizinho à Igreja de Santa Rita, na Rua Visconde de Inhaúma, no Centro do Rio. O aparecimento dos “bolsistas” – a última ponta da cadeia da Dança de Salão como negócio – evidenciou, mais do que nunca, as oposições entre o lazer e o ofício, entre o ócio e o negócio, o prazer e a competição.

No final da década de 1970, outro dançarino vindo do Norte chegava ao Rio de Janeiro: era Valdeci de Souza, natural de Macapá, capital do distante Estado do Amapá, onde gostava de dançar o estilo conhecido como “brega”, especialmente no circuito de festas do bairro do Pacoval, onde morava, ao som de artistas como Carlos Alexandre, Evaldo Braga e Pinduca. Em sua cidade, já ganhava disputados troféus de dança quando, sem nenhum recurso, veio “tentar a vida” no Rio de Janeiro, após uma longa e penosa viagem de ônibus partindo de Belém.³ Trabalhava como *office-boy* de uma loja de tapetes situada no térreo do prédio onde morava, dividindo vaga com muitas pessoas em um apartamento conjugado no famoso “Barata Ribeiro 200”, em Copacabana.⁴

Logo Valdeci começou a frequentar o forró *da Banda Portugal*, da Rua Riachuelo, nº. 242, se ambientando e fazendo amizades no circuito da Dança Social carioca. Passou a observar as diferenças de estilo entre o que já conhecia de forrós e bregas na Amazônia e o “jeito carioca” de dançar e procurou, assim, se adaptar:

Comecei a olhar o pessoal dançar daquele jeito. Aí ficava olhando, olhando, e comecei a imitar esse pessoal que dançava bem. Vi o finado Trajano dar uma aula de “pião” para o Russo, que hoje está em Goiânia, é um grande dançarino de rock. [...] Fiquei muito de olho nessa aula, não fui eu que tomei não, mas quem copiou fui eu na época. [...] Eu sou autodidata para descobertas, vamos dizer assim, para vários itens no meu trabalho, mas eu tive um professor de dança: Carlinhos de Jesus. Eu fui atrás dele para me ensinar a sair do “trocadilho”, imagine só! Devo ter tomado umas cinco ou seis aulas com ele, de bolero. De repente, nem passa pela cabeça dele que um dia eu iria

² Entrevista com Marcello MORAGAS, realizada em 29 de Maio de 2009 no escritório de sua academia. Agradeço ao coreógrafo, dançarino e professor pela receptividade e a Iane Garcia pelo agendamento e participação na entrevista.

³ Entrevista com Valdeci de SOUZA, realizada em 10 de julho de 2009 em seu estúdio de dança no bairro de Botafogo. Agradeço ao dançarino e professor de dança pela enorme receptividade e a Iane Vianna Garcia pela participação.

⁴ Trata-se de um dos edifícios de Copacabana estudados por VELHO, 2002. Considerado por outros moradores do bairro como de “baixo padrão moral”, o endereço virou título de comédia teatral escrita por Paulo Pontes, em 1971. Um grupo de moradores entrou na justiça e a peça mudou seu nome para “Um Edifício Chamado 200” (ENC. ITAÚ CULTURAL, 2010). Tentando se desvencilhar do estigma, por sua vez, o prédio alterou sua numeração para 194.

falar isso, porque ele nunca mencionou nem viu mencionado, nunca falou que deu aula para Valdeci, mas foi meu único professor.⁵

Valdeci de Souza iria iniciar sua carreira de instrutor de dança no *Clube dos Democráticos*, a convite da professora Yedda Cardoso, e venceria vários concursos, se definindo como profissional da área. Em 1986, abriu em sociedade sua própria academia de Dança de Salão no Centro de Niterói. Em pouco tempo, começou a dar aulas em Icaraí e outros bairros e a promover *bailes* em diversas casas noturnas e academias, tanto em Niterói quanto no Rio de Janeiro. No início da década de 1990, teve a ideia de lançar um atrativo a mais no *baile* que realizava em Niterói e de contratar jovens dançarinos, diante da desproporção entre “damas” e “cavalheiros” nos eventos voltados para a Dança de Salão:

Fui eu que inventei esse dançarino de aluguel dessa época de hoje. Foi no Bar Brasileirinho, na Estrada da Cachoeira, em Niterói. Eu ouvi os antigos falarem de dancing, dancing... Mas o que era o dancing? Os caras chegavam lá, furavam um cartão para dançar com as mulheres, e eu comecei esse trabalho como “dancing ao contrário”. Quer dizer, não é dançar ao contrário: era porque agora as mulheres que iriam furar o cartão dos homens! E aí, o que é que acontece? Eu comprei um baralho pequeno, que tinha o ás, os valetes, reis, damas e, nesse baile, eu era o coringa! A minha ficha era a mais cara, enquanto a dos rapazes era um real, a minha era três, quatro, exatamente para diferenciar e para eu não ser sobrecarregado.

Na época, eu pensei que isso poderia existir. Como? A dama queria dançar com o rapaz de camisa rosa. Chegava no balcão, pedia: “eu quero cinco fichas com fulano, três com aquele, uma com aquele”. Na sequência, o cara que estava trabalhando para isso ia ao balcão e sabia que a mulher do vestido branco comprou tantas fichas com ele. Quando chegava lá: “vamos dançar”. Dançava duas, três, quatro músicas, ela dava um total de fichas para ele; uma coisa mais discreta. E ela não o tirava para dançar, ele ia até a mesa e tirava ela para dançar, mas não tinha aquela coisa: “Me dá a minha ficha!”. Ela saía da mesa com as fichas na mão e já botava na mão dele. [...] Na época eu fazia música mecânica com vinil. O pessoal saía daqui do Rio e ia para Niterói, era de praxe aquele bailinho lá, toda segunda-feira. E dali então proliferou.⁶

Ao adotar essa prática inspirado nos antigos *dancings* de meados do século XX, porém promovendo uma inversão de gênero diante da grande demanda por “cavalheiros”, Valdeci de Souza, assíduo frequentador da Estudantina, estava criando o que afirma ter sido o primeiro *baile-ficha*, abrindo um campo de negócio para o surgimento dos “dançarinos de aluguel”. O *baile* passou a fazer tanto sucesso com os “cavalheiros” disponíveis a baixo custo que, diante da visibilidade crescente, Valdeci foi convidado para comandar um grande evento na Zona Sul

⁵ Entrevista com Valdeci de SOUZA, 10/Jul/2009.

⁶ *Idem, ibidem.*

carioca: a “domingueira dançante” do *Clube Sírío e Libanês*, em Botafogo, onde permaneceu por dezessete anos.⁷ Esse período coincide com a proliferação da dança contratada nos *bailes* do Centro e da Zona Sul carioca, contagiando salões de clubes e chegando até mesmo à tradicional Gafieira Estudantina.

Professores de dança e organizadores de *bailes* passaram a viver o dilema entre a forte moralidade do *mundo da Dança de Salão* e o ritmo das mudanças do mercado. Em entrevista ao *Jornal Falando de Dança*, quase vinte anos depois, Valdeci ironizou sua própria criação, pois os “cavalheiros a serviço” se converteram numa espécie de *Frankenstein*, um monstro de laboratório que fugiu ao controle de seu pretenso criador, regendo novos padrões de encontro nos *bailes*: “arrumei sarna para me coçar”. Defende-se, entretanto, afirmando que, no início, o modo de abordagem “não era escancarado como é hoje, em que a dama sai em direção ao cavalheiro com a ficha na mão. Naquela época, se a pessoa não soubesse do esquema, nem percebia que havia cavalheiros a serviço; eles se aproximavam discretamente, como num *baile* normal”.⁸

Ao analisar o circuito carioca de *bailes-ficha*, a partir da pesquisa de campo realizada na *Cobal* do Humaitá, onde já não ocorrem mais, e em diversos salões em Copacabana, a antropóloga Andréa Moraes Alves observa que eventos desse tipo se difundiram na Zona Sul carioca entre 1993 e 1995. A autora se refere à figura dos “organizadores de *baile*” ou *promoters* como donos de academias, responsáveis pelos acertos financeiros com dançarinos, bandas ou DJs no final dos *bailes*. Embora não seja referido em seu trabalho, a atuação de Valdeci de Souza se enquadra de modo exato em sua descrição: “Ele é o anfitrião, cumprimentando todos que chegam e, de vez em quando, brindando alguma mulher com um convite para dançar”.⁹ No início da pesquisa de campo, estive em um dos *bailes* organizados por ele no elegante salão do *Fluminense Football Club*, em Laranjeiras, e observei, mais uma vez, que os poucos senhores presentes nos *bailes* preferem ficar sentados bebendo, dançar com suas esposas ou então “tirar para dançar” somente as moças mais novas.

⁷ O *Clube Sírío e Libanês* era na Rua Marquês de Olinda, nº. 38, em Botafogo, demolido em 2006 para dar lugar a um condomínio. Uma nova sede foi inaugurada em 2011 no Recreio dos Bandeirantes.

⁸ *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Ago/2008.

⁹ ALVES, 2004: 22-23.

2. Dilemas morais no Salão

Desde junho de 2009, o *baile-ficha* é uma nova modalidade no salão situado no térreo da Estudantina, sempre às quartas-feiras, depois do término do expediente comercial, criando mais um dia de atração na programação semanal da gafieira. Trata-se de um empreendimento familiar paralelo, tendo à frente o jovem cantor, músico e DJ Renato Ritmus e sua mãe, *dona* Vera, que contrata cerca de vinte dançarinos e coordena o sistema de fichas, vendidas a R\$ 1,50. Após testar com sucesso a fórmula no *Clube dos Aliados*, em Campo Grande, Renato Ritmus foi convidado por Bernardo Garçon para realizar um novo *baile* semanal na Estudantina. Anteriormente, a inexistência dessas modalidades de *dança contratada* era motivo de orgulho dos bastiões morais da casa, como a saudosa Maria Antonietta.

Entretanto, o mercado crescente da Dança Social nessas novas formas pecuniárias se popularizou de tal forma que a inovação contagiou o lugar que era (e ainda é) considerado como um “reduto da tradição” – ou, como registrou Maria Inês Galvão Souza, um “templo da Dança de Salão”.¹⁰ Havia uma interessante brecha nos “estatutos”, pois, apesar de condenadas pelo público mais moralista, não havia nenhuma proibição às formas de *dança contratada* na gafieira. Rapidamente, Renato Ritmus se tornou conhecido no circuito de *bailes* da cidade, figurando na capa de duas edições do *Jornal Falando de Dança*, em dois anos seguidos.¹¹ O sucesso do músico e a presença de sua mãe no comando do *baile-ficha* afiançam moralmente os dançarinos de sua equipe, considerados muito educados e respeitosos pelas frequentadoras.

Durante a pesquisa de campo, contudo, a única situação em que alguém me pediu para não tirar fotografias foi justamente em um *baile-ficha* da Estudantina, quando uma senhora me interrogou sobre meus propósitos e me pediu para não fotografá-la, enquanto uma assistente de *dona* Vera jogava talco sobre o piso de granito. A situação revela a existência de dúvidas sobre a reputação desses *bailes* e o desejo de manutenção do anonimato das frequentadoras engajadas nesse tipo de lazer urbano. Percebi que, enquanto nos *bailes* de sábado prevalece a exibição pela dança, a atitude diante das câmeras manifesta por essa senhora, no final da tarde de quarta-feira, era de reserva. Na mesma ocasião, no entanto, outras senhoras foram mais solícitas, como de costume na gafieira, e se deixaram fotografar sem problemas nas mesas ou na pista de dança.

¹⁰ SOUZA, 2009: 7.

¹¹ COSTA, in *JORNAL FALANDO DE DANÇA*, Fev/2010; Fev/2011.

Quando contei para Paulinho, produtor artístico da Estudantina, ele já queria interceder, mas freei seu ímpeto para não criar nenhuma situação ainda mais embaraçosa.

Os “dançarinos de aluguel” geralmente são jovens negros moradores do subúrbio, de classe baixa ou média baixa, a maior parte deles com pouca instrução ou em formação, que se iniciaram na dança fazendo aulas gratuitamente como “bolsistas” nas academias. Nos *bailes*, quando contratados fora do regime de fichas, cobram em torno de R\$ 80 a R\$ 100 para passar a noite dançando com uma senhora ou um grupo de senhoras. Com esse expediente, conseguem faturar entre R\$ 1.500 a R\$ 2.500 por mês.¹² Além disso, tem sua entrada e outras despesas no salão, como água, refrigerante e petiscos, pagas pelas senhoras.

Conforme depoimentos recolhidos por Andréa Moraes Alves em sua pesquisa, esses rapazes não vendem só a dança, mas a sua companhia. Mais do que isso, vendem a atenção dispensada a essas senhoras desacompanhadas.¹³ Geralmente esbeltos e, às vezes, fortes pela prática de musculação, com seus corpos esbanjando saúde e juventude contagiantes, os rapazes desfilam de braço dado com as senhoras ao adentrarem os salões cariocas. Assim, a *dança contratada* produz essas pequenas, porém expressivas, mercadorias de grande valor no jogo das interações sociais.

Muitas clientes desse novo mercado promissor são exatamente o oposto de seus parceiros: senhoras de idade ou meia-idade, brancas, de classe média ou média alta, viúvas ou separadas, que passaram a recorrer aos “dançarinos de aluguel” para se divertir nos *bailes*, evitando assim o temido e cruel “chá-de-cadeira” e controlando a sensação angustiante da espera, diante de sua disponibilidade para dançar. Afinal, não se recusa uma dança, mas uma pessoa: seus modos, seu contato físico, sua idade, seus movimentos, sua apresentação. Antes da existência do “*personal dancer*” – como também são chamados esses rapazes, em alusão ao “*personal trainer*” – as senhoras no salão eram muito confrontadas com a sensação dilacerante de serem indesejadas, preteridas pela idade ou pela aparência, pois, mesmo dispondo de habilidades corporais na dança, não se sentiam consideradas como “um bom par”. São “*lonely hearts*” visíveis nos *bailes* que, discretamente, se insinuavam para que os cavalheiros lhe tirassem para dançar, ou mesmo invertiam o padrão e faziam elas próprias o convite aos

¹² Esses e os demais valores aqui referidos vigoravam durante a realização da pesquisa de campo na Gafieira Estudantina, entre 2009 e 2010.

¹³ ALVES, 2004: 29-71.

“cavalheiros”, muitas vezes sem sucesso. Terezinha Domingues, a senhora frequentadora da Estudantina com quem dancei duas vezes e que habitualmente recorre àqueles que chama de seus “amigos de dança”, me confidenciou em um baile no *Helênico*: “No salão, existe muita solidão...”.¹⁴

Andréa Moraes Alves fundamenta sua análise nas diferenças de gênero e de idade, sobretudo em função da expressiva frequência de senhoras que escolhem os *bailes* de Dança de Salão como um modo particular de envelhecer e de se valorizar corporalmente.¹⁵ Pois, como disse *dona* Terezinha em reportagem de jornal, fundamentando suas opções: “Na minha idade, não há muita coisa para fazer. Tem gente que compra remédio, eu prefiro sair para dançar”.¹⁶ A antropóloga considera “a velhice como uma construção social, portanto relacional”,¹⁷ observando as relações particulares estabelecidas na *dança contratada* que se disseminou pelos salões cariocas:

Os bailes, por serem marcados pela heterogeneidade social, pela circulação de homens e mulheres, de faixas etárias diferentes, de camadas sociais e de origens étnicas distintas, contribuem para formar uma oportunidade de encontro socialmente legítimo entre esses indivíduos tão diferentes. Nesse encontro face a face são geradas experiências comuns de contato social que produzem tipificações sobre o que é ser velho e jovem na sociedade atual. Além disso, os encontros promovidos nos bailes são marcados pela interação e pelo contato entre os sexos, o que coloca em primeiro plano questões sobre corpo e sexualidade que não se apresentam de maneira tão definitiva em outros contextos.¹⁸

Maria Thereza de Barros Vidigal, avó de minha amiga e colega antropóloga Letícia de Luna Freire, sempre vai aos *bailes* de sexta-feira à tarde na *Casa dos Poveiros*, situada na Rua do Bispo, nº. 302, no Rio Comprido.¹⁹ Aos 82 anos, prefere esse salão aos demais por ser situado no térreo, contrastando sua dificuldade em subir escadas com suas habilidades na dança. A senhora resume muito bem sua opção de lazer: “A dança é a coisa mais democrática que existe. Não gosto de hierarquia. No *baile*, eu sou chamada pelos rapazes de *você* e não de

¹⁴ Entrevista com Terezinha DOMINGUES e seu dançarino contratado Bruno PORTO, realizada no *Helênico Atlético Clube*, em 22 de agosto de 2009. Agradeço à senhora e a seu par pela gentil acolhida e reveladora entrevista.

¹⁵ ALVES, 2004: 138.

¹⁶ BELLEI, in *JB*, 25/Mai/2008.

¹⁷ ALVES, 2004: 17.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*: 17-18.

¹⁹ É interessante observar a presença regular da Dança de Salão em sociedades e clubes portugueses no Rio de Janeiro. Além da tarde dançante na *Casa dos Poveiros*, fundada por imigrantes vindos do porto pesqueiro de Póvoa de Varzim, há *bailes* na *Casa do Minho*, no Cosme Velho; no *Clube Português de Jacarepaguá*, na Taquara; na *Casa de Viseu*, na Vila da Penha; e no *Clube Português de Niterói*.

senhora”. Em agradável conversa, distinguiu as modalidades de dança alugada: “O dançarino pode ser contratado antes do *baile*, ou pode ir ao salão para tentar ser contratado como avulso. Tem também os que são contratados em rodízio por uma mesa com duas ou mais damas e ele reveza entre elas. E o *baile-ficha*, em que os rapazes estão sempre uniformizados e recebem por cada música dançada”.²⁰

Sobre as diferenças que se evidenciam nesses encontros, Georg Simmel observa que, apesar da “estrutura democrática”, a “sociabilidade entre membros de classes sociais muito diferentes é amiúde inconsistente e muito dolorosa”.²¹ Erving Goffman, por sua vez, observa que, no universo relacional, crianças, adolescentes e idosos são facilmente abordados no espaço público, participando de engajamentos conversacionais entre pessoas que não se conhecem, por suas posições fora do mundo do trabalho. São, portanto, facilitadores das interações sociais:

Há estatutos amplos em nossa sociedade, como o de pessoas velhas ou muito jovens, que às vezes parecem ser consideradas como tendo um valor sagrado tão escasso que pode se pensar que seus membros não têm nada a perder com engajamentos de face, e assim podem ser engajados à vontade. [...] Aqui, então, pessoas são expostas, não meramente encarregadas de uma função; são “pessoas abertas”.²²



Figura 1: uma senhora observa o movimento dos pares de dança no *baile-ficha*, no salão térreo da gafieira. F. B. Veiga, 02/Jun/2010

²⁰ Maria Thereza Barros VIDIGAL, 21/Mai/2010.

²¹ SIMMEL, 1983: 172.

²² GOFFMAN, 2010: 140

A atividade dos “dançarinos de aluguel” pode ser representada por eles próprios como uma maneira rápida e divertida de ganhar dinheiro, mas muitas vezes também é percebida como uma obrigação tediosa, o que é notável pela expressão facial de alguns jovens dançarinos, convidando mecanicamente as senhoras para dançar, sem lhes dirigir sequer um olhar ou um sorriso. Diante da redução do risco de recusa às senhoras, essa *atitude blasé* dos rapazes está diretamente ligada ao intercâmbio monetário,²³ ao cálculo, à exatidão e à velocidade das trocas que passaram a dar o tom aos *bailes*, objetificando ao máximo a dança e a relação entre os pares. Pois, como observa Robert Ezra Park, “o dinheiro é o principal artifício pelo qual os valores foram racionalizados e os sentimentos substituídos pelos interesses”,²⁴ criando um parâmetro de impessoalidade e de reserva nas metrópoles e mudando padrões tradicionais de relação interpessoal. O sociólogo urbano da Escola de Chicago chama atenção para o fato de que, “na cidade, qualquer vocação, mesmo a de mendigo, tende a assumir o caráter de profissão”.²⁵ Assim, “damas e cavalheiros” bem-vestidos e perfumados se transformaram em “clientes e fornecedores” no dinâmico mercado da Dança de Salão carioca, aberto às possibilidades de transformação não só da dança, mas também do cuidado e do afeto em mercadorias.

Ao analisar o *métier* dos “cavalheiros a serviço”, Andréa Moraes Alves chama atenção para a precariedade dos contratos, o regime de incerteza para os rapazes e mesmo a imagem negativa que cerca essa atividade no *mundo da Dança de Salão*. Tudo isso faz com que esse seja visto como um trabalho provisório pelos próprios rapazes envolvidos.²⁶ A mercantilização da Dança Social é uma atividade malvista pelos demais casais que frequentam o *baile*, ou seja, é estigmatizada dentro do próprio salão. Os estereótipos negativos que envolvem a *dança contratada* revelam as acusações morais e a oposição radical entre o envelhecimento e os prazeres físicos em nossa sociedade – aí incluídos tanto a dança quanto o sexo – no plano dos valores e representações. Diante do forte moralismo, os jovens dançarinos são vistos como “proveitadores”, “sedutores”, “exploradores” e “malandros”, enquanto as senhoras que despendem dinheiro com eles são percebidas como “velhas assanhadas”, “fogosas”,

²³ SIMMEL, 1973: 17-19.

²⁴ PARK, 1973: 40.

²⁵ *Idem, ibidem*: 38.

²⁶ ALVES, 2004: 73-79.

“descaradas”, “sem-vergonha”.²⁷ Nos salões cariocas, há, portanto, uma acusação moral sobre ambos, como revela o trecho abaixo do livro de Marco Antonio Perna, criador da *Agenda da Dança de Salão Brasileira* na internet:

Existem casos em que tudo é feito da maneira correta e limpa [...]. Existe também o lado podre, onde dançarinos são bancados por senhoras, desde a entrada no baile até a entrada no motel... Aí, já vira prostituição, e infelizmente ocorre. Precisamos melhorar o nível dos profissionais exigindo a sindicalização ou algum tipo de regulamentação, aí vai ser bom para todos. Menos para os profissionais ruins....²⁸

Embora não se possa generalizar, há uma associação, tanto no plano das representações quanto das práticas, da atividade do “dançarino de aluguel” com a *prostituição viril*, em que igualmente se configura o uso do dinheiro na mediação do contato íntimo entre corpos.²⁹ Ambos se confundem e se misturam de maneira velada, raramente assumida. O “programa” depois do *baile*, o envolvimento sexual e/ou amoroso, não deixam, no entanto, de ser possibilidades concretas, assim como situações de ciúmes entre as contratantes. No caso estudado, e com base no conceito criado por Robert Ezra Park, a gafieira situada em uma *região moral* da cidade³⁰ – a Praça Tiradentes, reduto tradicional do “mercado do sexo” – parece contribuir ainda mais para a associação da atividade com a prostituição.³¹ Uma frequentadora de *bailes* confessou em reportagem do *Jornal do Brasil*: “A gente começa a dançar e aí rola. Quem diz que não acontece envolvimento está mentindo. É lógico que tem envolvimento”.³²

Diante das possibilidades de “viver uma fantasia real” – como diz um dos versos do *soul* “Colombina”, de Ed Motta, um sucesso dançado como “soltinho” nos *bailes*³³ – e na ausência ou escassez de prostíbulos para mulheres, os salões de dança oferecem a rara possibilidade de encontrar rapazes disponíveis no espaço público que, dependendo da situação,

²⁷ *Idem, ibidem*: 126-127; 139.

²⁸ PERNA, 2005: 114. Grifos meus.

²⁹ ALVES, 2004: 59; SILVA JR. 2010: 86-87. Sobre a *prostituição viril*, em sua vertente homossexual, ver PERLONGHER, 1987.

³⁰ PARK, 1973: 64-67.

³¹ Para um estudo da cartografia, da mobilização política e da organização social das chamadas “zonas de baixo meretrício” do Rio de Janeiro, com base em conceitos da Escola de Chicago, ver Soraya Silveira SIMÕES, 2010 e 2011.

³² BELLEI in *JB*, 25/Mai/2008.

³³ Música de Rita Lee e Ed Motta gravada em um disco do cantor com o sugestivo título de “As Segundas Intenções do Manual Prático” (Universal Music, 2000).

pode resultar em encontros amorosos ou sexuais, propiciados pela grande proximidade física do casal. Entretanto, como bem observa Robert Ezra Park:

A verdade parece ser que os homens são trazidos ao mundo com todas as paixões, instintos e apetites, incontrolados e indisciplinados. A civilização, no interesse do bem-estar comum, requer algumas vezes a repressão, e sempre o controle, dessas disposições naturais.³⁴

A repressão moral, contraditoriamente, vem não só dos frequentadores antigos, mas também dos professores de Dança de Salão, que condenam e, ao mesmo tempo, produzem o “dançarino de aluguel”, pois dependem desses rapazes como “bolsistas” por uma necessidade didática em suas aulas. Se, por um lado, muitas vezes são vistos como “prostitutos”, “gigolôs” ou “cafetões” – ou seja, como o “bode expiatório” da Dança de Salão – por outro, são a solução para a fruição da dança e o sucesso dos *bailes* e das academias. Não podemos esquecer que os professores, e hoje empresários, foram os primeiros a se profissionalizar e a ganhar dinheiro com a dança, transformando habilidades corporais e formas de lazer em atividades econômicas, com a proliferação dos cursos e academias pela cidade. Os donos de academias lutaram para obter reconhecimento no início de suas carreiras e, agora, tendo conquistado o seu espaço como professores, não reconhecem a legitimidade dos jovens que procuram se iniciar em um novo mercado, observando os dançarinos famosos como referência de sucesso. Apesar das diferenças, professores consagrados e “dançarinos de aluguel” não deixam de ter suas características em comum: suas origens marcadamente humildes e a opção ou necessidade de transformar a Dança de Salão em um meio de vida.

Os “dançarinos de aluguel”, portanto, são vistos pelos mestres do ofício como uma espécie de *contaminação moral* da identidade profissional que construíram a duras penas, dentro da lógica da oposição entre *puro* e *impuro* que fundamenta a teoria da antropóloga britânica Mary Douglas. Segundo a autora, “uma pessoa que polui está sempre em erro. Desenvolveu alguma condição indevida ou, simplesmente, cruzou alguma linha que não deveria ter sido cruzada, e este desvio desencadeia perigo para alguém”.³⁵ A tal ponto a “imagem” da Dança de Salão se sente moralmente ameaçada por essa prática “poluidora”, que a autora e roteirista Glória Perez, defensora da tradição das gafieiras, nunca representou um personagem

³⁴ PARK, 1973: 65.

³⁵ DOUGLAS, 1976: 139.

como “dançarino de aluguel”, jamais considerando a *dança contratada* em suas novelas. Se a autora assim fizesse, certamente receberia muitas críticas de frequentadores como ela. Cenas de excitação sexual no filme ‘Chega de Saudade’, lançado em 2008, entre elas a troca de beijos ávidos entre um “dançarino de aluguel” e uma cliente, provocaram uma fúria moralista de professores de dança em páginas da internet e jornais especializados.³⁶

A visão da dança contaminada pelo dinheiro é mais um motivo de controvérsia entre os dançarinos antigos, admiradores da liberdade dos passos não-ensaiados, e os jovens praticantes da *performance* estilizada, vista pelos antecessores como uma dança “puramente ensaiada, programada, sem emoção”. Parte da disputa está ligada à ascensão social por meio da Dança de Salão vivenciada pelas novas gerações, assim como a mudança das referências da Zona Norte para a Zona Sul, com o sucesso das aulas nas academias cariocas. Os antigos aprenderam por meio da apreciação estética e, vendo os outros dançarem, foram corporificando, *incorporando* a Dança de Salão. Quando meninos, praticavam em casa com a mãe, as tias, a avó, as irmãs ou as primas – ou até com uma parceira imaginária, em uma primeira dança fantasmagórica, bailando com uma vassoura, um cabideiro ou uma boneca de pano.

Uma cartografia do *mundo da Dança de Salão*,³⁷ com suas hierarquias, linhagens e condutas morais, revela a Estudantina como uma importante “escola prática” que resiste ao tempo. A oposição entre a dança aprendida em família ou nos salões populares dos clubes e gafieiras e a ensinada nas academias cria, simultaneamente, rupturas e continuidades. As academias, apoiadas na oralidade, focalizadas na construção de discursos sobre o corpo, na repetição de movimentos e no rendimento progressivo dos alunos, divididos entre os “níveis iniciante, intermediário e avançado”, produziu o laboratório dos exercícios e aprendizados corporais, excluindo, por sua vez, a figura do público.³⁸ Em seu brilhante e pioneiro ensaio sobre as *técnicas do corpo*, Marcel Mauss observa que as mudanças no modo de nadar eram uma questão basicamente geracional na França e que “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos de educação predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação”.³⁹

³⁶ PLUHMA – DANÇA DE SALÃO.COM, Fev/2008; JORNAL FALANDO DE DANÇA, Mai/2008.

³⁷ Cf. BECKER, 2008.

³⁸ MASSENA, 2006: 27-29.

³⁹ MAUSS, 2003: 402-405.

Há variações na forma de transmissão da Dança de Salão nas academias cariocas. A antropóloga Mariana Massena, para realizar sua pesquisa de Mestrado no IFCS-IFRJ, lançou mão do interessante dispositivo de se matricular, simultaneamente, nas academias de Carlinhos de Jesus e de Jaime Arôxa, em um exercício comparativo de distintos modos de ensinar. Enquanto as aulas na primeira academia se concentravam no ensino dos passos por outros professores, sem a presença do dono no local, o segundo conduzia, ele próprio, suas aulas, discursando longamente sobre o que chama de “filosofia da dança”, com enfoque na sensualidade e na sedução.⁴⁰

Ao produzir novos aprendizes, os *experts* e empresários da Dança de Salão se tornaram referência de sucesso pessoal, ao mesmo tempo em que passaram a abastecer o mercado de novos professores e *personal dancers*. Paralelamente a isso, houve também uma atomização maior do *mundo da Dança Social* com a promoção regular dos “bailinhos” nas academias, com seu público regular deixando de lado os antigos salões. Se, na época áurea das gafieiras e *dancings*, o circuito da Dança Social carioca se estruturava, sobretudo, nos subúrbios da Central do Brasil e nas áreas menos valorizadas do Centro, como o Campo de Santana e a Praça Tiradentes, hoje são a Zona Sul e a Lapa renovada que atraem o público jovem de classe média para ambientes de dança, convertidos em “lugares da moda”.

Durante a pesquisa de campo, observei também a presença de alguns “dançarinos de aluguel” homossexuais, o que escapou à análise das colegas antropólogas que estudaram o tema anteriormente. João Silva Junior, entretanto, se referiu a essa questão, incluindo uma cena observada na Estudantina em que dois rapazes dançavam juntos no final do *baile* e foram advertidos por um funcionário da casa, com base nos “estatutos da gafieira”.⁴¹ Como estratégia para evitar a acusação moral ou mesmo a possibilidade concreta de envolvimento amoroso com seus contratados, algumas senhoras escolhem rapazes *gays* para dançar. Contudo, a situação pode gerar outros constrangimentos, pois essas mesmas senhoras preteridas nos *bailões* pela idade passam a se deparar, em contraponto, com seus próprios preconceitos, estereótipos e moralidades.

Diante da dificuldade de realizar entrevistas no salão da Estudantina, foi em uma incursão vespertina ao *Helênico Atlético Clube*, situado na Rua Itapiru, nº. 1305, no Rio

⁴⁰ MASSENA, 2006.

⁴¹ SILVA JR., 2010: 96-97.

Comprido, que reencontrei *dona* Terezinha, viúva moradora do Ingá, bairro nobre de Niterói, e Bruno, seu dançarino contratado. Após o reencontro no salão e a disposição para uma conversa gravada na área externa do clube, logo fomos surpreendidos por um tiroteio ali ao lado e nos escondemos atrás de um bar. Rajadas de metralhadora ecoavam bem próximas dali, vindas da Favela Unidos de Santa Teresa. Passado o susto, fiquei pensando nas motivações daquelas pessoas e em sua verdadeira paixão pela Dança de Salão, promovendo um dos *bailes* mais valorizados segundo seu público exigente em uma área considerada de risco.

Apesar dos tiros, a insólita entrevista começou bem, mas acabou se convertendo em bate-boca entre os dois: “Você não vai dizer o que você faz para ele? *Show* de transformista em *boate gay*! Ele gasta *todo o meu dinheiro* com maquiagem, peruca e até com vestidos! Isso é um absurdo, já falei para ele!!!”.⁴² A entrevista conjunta se transformou em situação de grande embaraço, com a explicitação de um conflito moral de outra ordem entre o “cavalheiro” e a “dama”, pois a Dança de Salão é heterossexual e os papéis de gênero muito bem definidos, sem espaço para ambiguidades. Diante do contrato, a negação da própria homossexualidade ficou evidente no discurso do rapaz, e algumas senhoras, às vezes, parecem preferir acreditar nisso a se deparar com a vergonha de se relacionar física e intimamente com um *gay*, grupo pelo qual muitas delas nutrem seus preconceitos e reservas. Outras, no entanto, fazem dessa característica uma opção consciente, sobretudo para mulheres comprometidas e maridos ciumentos.

Causava admiração ver Bruno, com sua “pegada” certa, quando enlaçava a cintura de *dona* Terezinha e ela, com as duas pernas esticadas e os olhinhos virados, saía deslizando pelo assoalho num passo espetacular, que nunca vi ninguém fazer igual aos dois. Formavam uma espécie de “corpo uno”, tamanha sua habilidade e leveza no salão. A “enceradeira”, de difícil cognição corporal, parecia levar o casal à loucura, numa espécie de orgasmo publicamente consentido da Dança de Salão. Se havia um desentendimento radical no plano das atitudes e dos valores, a interação plena e a leveza do casal no salão de dança, sua sintonia fina e a “química perfeita” na hora do *baile*, justificavam e garantiam seu encontro semanal negociado. Mais de um ano depois, me encontrei novamente com *dona* Terezinha em uma festa na Estudantina e perguntei pelo rapaz. Já não havia mais acordo possível. Ela então havia se convencido da realidade e dispensado o antigo par: “Bruno *aviadou* de vez!!! A última vez que

⁴² Entrevista com Terezinha DOMINGUES e Bruno PORTO, 22/Ago/2009.

eu encontrei, ele tinha feito até a sobrelha! Ele agora vive em uma boate dessas lá em Madureira”, revelou com desprezo.

Apesar do machismo reinante nas gafieiras, onde a ambiguidade sexual é condenada, é interessante observar o contraste entre o “jogo de cintura” do corpo do dançarino e sua afirmação da masculinidade no plano do discurso, inclusive nas academias, um aspecto analisado por Mariana Massena em sua dissertação sobre a Dança de Salão carioca.⁴³ Carlinhos de Jesus observa essa característica ao afirmar que, “quando danço, não sou homem nem mulher. Sou um ser assexuado. [...] As mulheres que me vêem dançar enxergam muita masculinidade. Já os homens podem ver certa feminilidade”.⁴⁴ O estudo etnográfico de Julian Pitt-Rivers sobre os toureiros na Espanha aponta para a mesma direção, observando a ambivalência entre a afirmação da força e da coragem masculina, de um lado, e sua corporalidade mais feminina, sutil e sedutora, em um desempenho focalizado em seus gestos, expressões e figurino.⁴⁵

Embora as gafieiras sejam heterossexuais em sua programação regular, não se deve desprezar que a Gafieira Elite mantém em sua programação *bailes gays* de carnaval que, atualmente, são os mais antigos que se mantêm na cidade. Conforme os estudos de Fabiano Gontijo, os *bailes* de travestis na Praça Tiradentes começaram há muito tempo, no final da década de 1940, primeiro no *Teatro João Caetano* e, em seguida, nos extintos *Teatro Recreio*, na Rua Pedro I, onde passou a se chamar *Baile dos Enxutos*, migrando depois para o *Cine-Teatro São José*, também na Praça Tiradentes.⁴⁶ Nessa mesma época, o Elite começou a promover também seus *bailes* de travestis e, mais recentemente, quando já não havia mais o *Baile dos Enxutos*, a Estudantina também promoveu o seu *Carnaval Off*, com a presença da atriz Elke Maravilha.⁴⁷ Seu Isidro conta com graça histórias de encontros com “homens de reputação ilibada” nos *bailes* de carnaval da década de 1970, quando trabalhava no caixa ajudando os irmãos na Gafieira Elite. Morre de rir ao contar que, certa vez, percebeu que o cartaz indicando a venda de *fichas* tinha sido alterado durante a madrugada. Um travesti, com

⁴³ MASSENA, 2006: 50-54. A questão também é referida por SILVA JR., 2010: 80-82.

⁴⁴ JESUS, 2005: 57.

⁴⁵ PITT-RIVERS, 1983: 289-292.

⁴⁶ GONTIJO, 2009: 129-138. A pesquisadora de carnaval Eneida afirma que os primeiros *bailes* de carnaval da cidade ocorreram um século antes, em 1840, no antigo *Hotel de Itália*, situado no Largo do Rocio, hoje Praça Tiradentes, no imóvel que antecedeu o *Cine-Teatro São José*. MORAES, 1987: 29.

⁴⁷ *Idem, ibidem*: 156.

um lápis de olho, sorrateiramente trocou a primeira letra “F” e o aviso ficou assim: “Bichas no caixa”!⁴⁸

3. Dez centavos a dança

Tomando como referência um desses estudos clássicos – o livro *The Taxi-Dance Hall*, de Paul G. Cressey, publicado em 1932 – podemos pensar nas gafieiras, salões e *dancings* cariocas como ambientes urbanos regidos por moralidades próprias e distintas entre si, variando conforme o tempo e o lugar.⁴⁹ Esse é um estudo pouco conhecido, talvez, pela *hierarquia dos objetos*,⁵⁰ diante da pouca atenção dedicada por antropólogos e sociólogos aos ambientes da Dança Social e seus códigos de conduta, mas que permitem observar e compreender a variedade de atitudes, valores e interações sociais possíveis nas grandes metrópoles. Segundo Cressey:

Para aqueles que frequentam o taxi-dance hall, ainda que irregularmente, esse é um mundo social distinto, com seus próprios modos de atuar, falar e pensar. Tem seu vocabulário próprio, suas próprias atividades e interesses, sua própria concepção do que é significativo na vida e – até certo ponto – seu próprio esquema de vida. Esse mundo cultural permeia muitas avenidas da vida do habitué, e alguns de seus aspectos são facilmente perceptíveis até mesmo para um visitante casual nos salões. [...] Muitos fatores ajudam a fazer do mundo do taxi-dance hall um meio moral quase completamente apartado de outras formas mais convencionais da vida urbana.⁵¹

O autor identifica os *taxi-dance halls* como uma *instituição urbana* que teve origem na região portuária de San Francisco, então conhecida como *Barbary Coast*. Durante a I Guerra Mundial, como consequência das políticas de segregação urbana, vários salões foram fechados ou se mudaram para regiões menos valorizadas da cidade, logo se proliferando por outras metrópoles norte-americanas, como Seattle, Los Angeles, Kansas City e Nova Orleans. Em 06 de outubro de 1934, os *taxi-dance hall* de Nova Iorque também foram apresentados em fotorreportagem da revista britânica *Weekly Illustrated*. Foi em Nova Iorque que surgiu o sistema adotado pelos salões de dança em Chicago, tendo norte-americanos de origem grega

⁴⁸ Sobre a sociabilidade cotidiana dos travestis da Lapa, ver SILVA, 2007. Acerca das inversões sexuais no carnaval carioca, ver MATTA, 1981: 45-59.

⁴⁹ CRESSEY, 1932. A respeito desse estudo clássico, ver também HANNERZ, 1986: 63-67; e COULON, 1995: 105-108.

⁵⁰ BOURDIEU, 1975: 4-6.

⁵¹ CRESSEY, 1932: 31-32. Tradução minha.

como seus primeiros proprietários. Assim como no caso dos “dançarinos de aluguel” no Rio de Janeiro, o surgimento das *taxi-girls* estava ligado a uma combinação das práticas nos salões populares com os sistemas adotados por escolas de dança, onde surgiu a idéia do “*ticket-a-dance*”, que, uma vez transformado em “*ten-cents-a-lesson*”, viram sua clientela rapidamente mudar, se popularizando e atraindo imigrantes.⁵²

Os novos salões de dança passaram a funcionar em áreas centrais de Chicago que Anderson definiu como a *hobohemia* – em referência aos *hobos*, como eram chamados os trabalhadores sazonais – que viviam ali em bares, cabarés, sinucas, restaurantes e pensões baratas.⁵³ De acordo com os estudos do sociólogo urbano Harvey Warren Zorbaugh, havia 29 nacionalidades ou mais na vizinhança de *Gold Coast* em 1929, vivendo em áreas degradadas nos arredores de *North Clark Street*.⁵⁴ Um problema central para Cressey era como os salões de *dança contratada* nessa e em outras regiões da cidade estavam diretamente associados à imigração de asiáticos (filipinos e chineses), europeus do Leste e do Norte (poloneses judeus, russos, suecos, irlandeses), mediterrâneos (gregos, italianos, portugueses) e latino-americanos (mexicanos). Seus proprietários, funcionários e frequentadores se caracterizavam pela mobilidade e pelo baixo prestígio, formando o que Cressey chamou de “multidão poliglota”.⁵⁵

Uma parcela considerável dos frequentadores vinha das Filipinas, país então sob domínio norte-americano. Um grupo discriminado dentro e fora do salão por não serem brancos nem disporem de cidadania plena, com “*status* social e legal muito incerto”, a quem Paul Cressey dedicou um capítulo inteiro de seu livro.⁵⁶ Os chamados “*Pinoy*” ou “*Flip*”, quando se americanizavam, compunham um novo contingente migratório formado basicamente por jovens rapazes, com dificuldades em obter encontros com as poucas mulheres imigrantes de seu grupo, razão principal de sua rápida adesão aos *taxi-dance halls*. Na gíria local, esses eram chamados de “*escuelas*” pelos filipinos. Metáforas ligadas ao universo escolar eram as mais empregadas entre eles: “*I have a class*”, “*let’s go to class*”, significava ir ao salão de dança.⁵⁷

⁵² *Idem, ibidem*: 177-188.

⁵³ ANDERSON, 1923: 3-14.

⁵⁴ ZORBAUGH, 1976: 4; 105. O autor se refere aos *dance hall* de Chicago e a seus frequentadores imigrantes, “corações famintos e solitários de homens e mulheres das pensões”. *Idem, ibidem*: 120-122.

⁵⁵ CRESSEY, 1932: 109.

⁵⁶ *Idem, ibidem*: 145-174.

⁵⁷ *Idem, ibidem*: 33-36.

Os orientais, por sua vez, eram chamados de “peixes” pelas jovens dançarinas, interessadas em “pescá-los”, ou seja, em explorá-los facilmente para aumentar seus ganhos pessoais.⁵⁸

Logo os *taxi-dance hall* seriam adotados em outros lugares menores onde prevalecia o trabalho masculino, como em Fort Peck, no estado de Montana, em pequenas cidades que abrigaram os trabalhadores envolvidos na construção de uma grande barragem no rio Missouri. Na parede do salão, um aviso dizia: “*No beer sold to Indians*”.⁵⁹ Uma série de fotos realizadas por Margaret Bourke-White compunha a capa e a matéria principal no interior da revista *Life Magazine* em 23 de novembro de 1936, formando o primeiro ensaio da famosa revista norte-americana que se tornaria um marco fundamental para o fotojornalismo moderno.⁶⁰ Segundo o antropólogo e fotógrafo Milton Guran, com as grandes revistas ilustradas, “a fotografia passou a apresentar o grande canal através do qual o mundo se dava a conhecer nos seus aspectos físicos e na diversidade da vida cotidiana”.⁶¹

Com modalidades semelhantes de *dança contratada* recentemente aceitas, as duas únicas gafieiras que resistiram ao tempo no Rio de Janeiro – o Elite Clube Bar e *Dancing* da Guanabara e o Clube Recreativo Tiradentes, vulgo Estudantina Musical – também estão associadas à imigração, pois pertencem à mesma família de espanhóis vindos para o Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 60, migrando da província de Orense, no sul da Galícia, para o Brasil. Embora a família Page Fernandez não tenha criado as gafieiras, seus membros as conservam por quase cinquenta anos, sucedendo a primazia em negócios do ramo de Júlio Simões, filho de italianos, e na vizinhança de pensões e hotéis baratos também gerenciados por espanhóis. A origem rural e a imigração em sucessivas leva impulsioneada por motivos econômicos se assemelham à situação das minorias étnicas nos Estados Unidos no início do século XX, tema de diversos estudos da primeira geração da Escola de Chicago, com especial enfoque nas “fases da vida individual” e nos mecanismos de assimilação na nova sociedade.⁶²

Cressey observou a ocupação transitória de jovens mulheres como *taxi-dancers* como um modo de *desorganização social*, pois se tratava de um trabalho marginalizado de mulheres jovens, marcadas pela instabilidade afetiva. Mantendo uma “vida dupla” e usando *nomes*

⁵⁸ *Idem, ibidem*: 42-44.

⁵⁹ Em Português, quer dizer: “Cerveja não vendida a índios”. Em Montana, situa-se a reserva indígena dos Cheyenne do norte.

⁶⁰ *LIFE MAGAZINE*, 2010; *SLIGHTLY OUT OF FOCUS*, 2010.

⁶¹ GURAN, 2002: 45.

⁶² THOMAS & ZNANIECKI, 1998: 55-59; COULON, 1995: 29-60.

“*profissionais*” (nomes de guerra), seu *ciclo de vida no métier* se estruturava no declínio constante, pois, uma vez esgotado o prestígio temporário no *taxi-dance hall*, optavam por salões de reputação mais baixa, muitas vezes rumo à prostituição nos cabarés.⁶³ Andreas Moraes Alves critica a tentação reformista do autor ao final do livro, “que chega a propor sugestões para regularizar as relações nos *bailes*”.⁶⁴



Figuras 2 a 5: *Taxi-girls* e seus clientes operários em Fort Peck. O ensaio de Margaret Bourke-White estampou a primeira capa fotográfica da revista *Life*. M. BOURKE-WHITE, *LIFE Magazine*, 23/Nov/1936.

Sociólogos da segunda geração da Escola de Chicago vão questionar o conceito de *desorganização social* nesses casos, sobretudo a partir da pesquisa sobre *gangs* juvenis de William Foote-White, mostrando que o desvio produz, ao invés de desorganização, outras formas de organização social, como era o caso da máfia de origem siciliana na cidade de Boston.⁶⁵

⁶³ CRESSEY, 1932: 84-106.

⁶⁴ ALVES, 2004: 61.

⁶⁵ FOOTE-WHITE, 2005: 129-162; COULON, 1995: 37-38.

A invenção norte-americana do salão de dança a baixo custo foi muito bem ambientada no Rio de Janeiro com o nome de *dancing*, entre as décadas de 1930 e 60, e também em São Paulo, onde Júlio Simões abriu o *Salão Verde* no subsolo do Edifício Martinelli, em 1932, indo depois para a Rua São Bento. Era frequentado por radialistas, como Adoniran Barbosa e Blota Junior.⁶⁶ É curioso observar que, embora houvesse restrições por famílias mais conservadoras, as “dançarinas alugadas” dos *dancings* eram aceitas e procuradas sem constrangimento por “cavalheiros” elegantes nos horários de intervalo ou saída do trabalho no Centro, em locais como os *Dancings Avenida e Brasil*, na Cinelândia, e o *Dancing Eldorado*, na Praça Tiradentes. Este último foi tema de um espetáculo concebido por Isnard Manso em homenagem ao antigo *dancing* frequentado por grandes artistas como Pixinguinha, Braguinha, Orlando Silva e Mario Lago, que funcionava no sobrado do atual *Centro Cultural Carioca*, na Rua do Teatro, 37.⁶⁷

Lá o trompetista Darcy da Cruz teve sua carteira assinada pela firma Ferraiolo & Silveira Ltda. como um dos integrantes do conjunto. Muitas décadas depois, seu reencontro com Elza Elis da Silva, a “Elzinha”, uma antiga *taxi-girl* do *Dancing Eldorado*, resultou no segundo casamento dos dois. Recentemente, o músico, conhecido como “o homem do trompete”, se engajou na direção musical de uma nova orquestra para tocar na Gafieira Elite, a Orquestra Ases de Ouro, mas o grupo acabou deixando a gafieira, ao mesmo tempo em que sua programação semanal se modernizava.⁶⁸

A melhor descrição dos *dancings* cariocas encontrada durante a pesquisa está no livro escrito por Sérgio Cabral sobre Elizeth Cardoso, que foi *taxi-girl* no *Dancing Avenida*, e que se tornou uma das maiores cantoras do Brasil. O autor reforça a genealogia dos espaços populares de dança da cidade, iniciada nos salões das grandes sociedades carnavalescas da virada do século XX, consolidada pelas gafieiras e renovada pelo surgimento dos *dancings*, no final da década de 1930, traçando a carreira do empresário Júlio Simões, criador da *Gafieira Elite Club*, uma interessante e proposital contradição dos termos:

⁶⁶ CABRAL, s. d. [1994]: 61.

⁶⁷ Entrevista com Isnard MANSO, 09/Jul/2008. Segundo SEVERIANO & HOMEM DE MELLO (2003: 153-155), foi no *Dancing Eldorado* que o compositor Braguinha recebeu de Pixinguinha a melodia de “Carinhoso” para criar uma letra.

⁶⁸ Entrevista com o maestro e trompetista Darcy da CRUZ, realizada em 15 de julho de 2009, na *Ordem dos Músicos do Brasil* e no *Centro Cultural da Justiça Eleitoral*. Agradeço profundamente ao músico pela entrevista, emocionado com o falecimento de “Elzinha” no ano anterior, e ao produtor e gestor cultural Amaury Oliveira da Silva pelo contato com o artista.

Moça que quisesse namorar algum cliente, que se encontrasse com ele bem longe dali – e fora do horário de trabalho. Nenhum cliente de casa de dança estranhava essas regras, pois elas já haviam sido estabelecidas, há muitos anos, por Júlio Simões, o criador das gafieiras no Brasil e orientador de Alfredo Demerval da Fonseca e Joaquim Ribeiro na criação do Avenida. Nascido no dia 8 de agosto de 1892, Júlio Simões já era, em 1916, diretor de salão da Sociedade Clóvis Invencíveis, uma instituição carnavalesca que se transformara em casa de danças. Foi lá, por sinal, que Júlio Simões começou a namorar a sua esposa, então uma bailarina da casa. Percorreu várias sociedades do gênero (a Kananga do Japão foi uma delas), até que, em 1930, fundou o Elite, na Rua Frei Caneca, 4, considerada a primeira gafieira de fato do Brasil [...].

O Dancing Avenida adotou todas as recomendações de Júlio Simões, inclusive quanto à escolha dos instrumentistas que formavam as orquestras: eram músicos de primeira qualidade. Ao contrário das gafieiras, sempre abertas a qualquer pessoa que quisesse dançar, o Avenida não permitia o ingresso de mulheres (muitos anos depois, quando passou a permitir, cobrava um ingresso bem mais caro do que o dos homens), para não prejudicar o faturamento de seu corpo estável de dançarinas. Os clientes poderiam gastar o seu dinheiro de três maneiras: na entrada, pagando ingressos; nas mesas, consumindo bebidas, sanduíches e salgadinhos; e na pista de dança, onde fora introduzido um sistema copiado dos taxi-dancings norte-americanos, razão pela qual as dançarinas também eram chamadas de taxi-girls. A palavra taxi fazia sentido, porque o picotador da casa (ou o pica-pau, como também era chamado), encarregava-se de observar o momento exato em que o cliente começava a dançar e, como um taxímetro, marcava no cartão de cada moça os furos correspondentes à quantidade de músicas dançadas.⁶⁹

Os *taxi-dance halls* se espalharam por vários países do mundo desde os tempos da pesquisa de Paul G. Cressey, quando já existiam nas Filipinas sob domínio norte-americano, um arquipélago do Sudeste Asiático ocidentalizado e cristianizado desde o período da colonização espanhola.⁷⁰ No Vietnã, era um divertimento para soldados nos salões *Ritz* e *Paramount* desde a Guerra da Indochina, em meados do século XX, enquanto “*ficheras*” dançam salsa no *Barba Azul*, um “*dance-for-peso*” na Cidade do México.⁷¹ Durante muito tempo, me perguntei sobre como o modismo dos “*taxi-dance halls*” aportou no Rio de Janeiro, imaginando a provável influência do cinema falado, “o grande culpado da transformação”, como já dizia Noel Rosa, em 1933, em seu samba *Não Tem Tradução*. Walter Benjamin associa ao cinema falado diretamente à política, ampliando seu *valor de exposição* e disseminando a

⁶⁹ CABRAL, s. d. [1994]: 52. Grifos meus.

⁷⁰ CRESSEY, 1932: 148; 153.

⁷¹ TIME, 1952. KOOP in THE BOSTON GLOBE, 27/Nov/2009. Sobre os salões de *baile* mexicanos e suas transformações ao longo do tempo, ver SEVILLA, 1996 e 2000; e JIMÉNEZ, 1998. Agradeço ao colega Flávio Silveira pelo envio desses interessantes trabalhos sobre os populares “*salones de rompe y rasga*” da Cidade do México.

língua e os costumes nacionais dos países produtores.⁷² Imaginei ter descoberto uma ótima pista quando soube da existência do filme *Ten Cents a Dance*, estrelado por Barbara Stanwyck e Ricardo Cortez em 1931, retratando o cotidiano de um salão de dança a baixo preço e os dramas amorosos de uma *taxi-girl* nas telas dos cinemas. O filme se inspirava em uma música gravada por Ruth Etting no ano anterior: o fox-canção de mesmo título com melodia de Richard Rodgers e letra de Lorenz Hart sobre as agruras cotidianas de uma *taxi-girl*. Curiosamente, nem a música nem o filme foram referidos no livro de Paul G. Cressey, publicado pouco tempo depois. Segue abaixo a letra original e sua tradução:

Ten Cents a Dance (R. Rodgers – L. Hart)

I work at the Palace Ballroom/ But, gee, that Palace is cheap!/ When I get back to my chilly hall room/ I'm much too tired to sleep/ I'm one of those lady teachers/ A beautiful hostess, you know/ The kind the Palace features/ For only a dime a throw/

Ten cents a dance, that's what they pay me/ Gosh, how they weigh me down!/ Ten cents a dance, pansies and rough guys, tough guys who tear my gown/ Seven to midnight I hear drums, loudly the saxophone blows/ Trumpets are tearing my ear-drums, customers crush my toes/ Sometimes I think, I've found my hero/ But it's a queer romance/ All that you need is a ticket/ Come on big boy, ten cents a dance!/
 Fighters and sailors and bow-legged tailors/ Can pay for their tickets and rent me/ Butchers and barbers and rats from the harbor/ Are sweethearts, my good luck has sent me/ Thought I've a chorus of elderly bows/ Stockings are porous with holes at the toes/ I'm here till closing time/ Dance and be merry, it's only a dime!

Eu trabalho no salão de baile Palace/ Mas, caramba, esse Palace é barato!/ Quando eu volto para meu frio conjugado/ Estou muito cansada para dormir/ Eu sou uma daquelas damas professoras/ Uma recepcionista linda, você sabe/ Do tipo que o Palace oferece/ Por apenas dez centavos o lance/

Dez centavos a dança, é o que eles me pagam/ Deus, como eles me pesam para baixo!/ Dez centavos a dança, sujeitos bichas e brutos, caras rudes que rasgam meu vestido/ Das sete à meia-noite, eu ouço tambores, ruidosamente sopra o saxofone/ Trompetes estão estourando meus tímpanos, clientes esmagam meus dedos dos pés/ Às vezes eu penso ter encontrado meu herói/ Mas é um falso romance / Tudo o que você precisa é de um tíquete/ Vamos lá, garotão, dez centavos a dança!/
 Lutadores e marujos e alfaiates mancos/ Podem pagar seus bilhetes e me alugar/ Açougueiros e barbeiros e ratos do porto/ São namorados, minha sorte mandou para mim?/ Pensei que tivesse um coro de velhos arcos/ Meias-calças são porosas com furos nos dedos dos pés/ Estou aqui até a hora de fechar/ Dance e fique alegre, é só uma moeda de dez centavos!.⁷³

Dez centavos a dança, é o que eles me pagam/ Deus, como eles me pesam para baixo!/ Dez centavos a dança, sujeitos bichas e brutos, caras rudes que rasgam meu vestido/ Das sete à meia-noite, eu ouço tambores, ruidosamente sopra o saxofone/ Trompetes estão estourando meus tímpanos, clientes esmagam meus dedos dos pés/ Às vezes eu penso ter encontrado meu herói/ Mas é um falso romance / Tudo o que você precisa é de um tíquete/ Vamos lá, garotão, dez centavos a dança!/
 Lutadores e marujos e alfaiates mancos/ Podem pagar seus bilhetes e me alugar/ Açougueiros e barbeiros e ratos do porto/ São namorados, minha sorte mandou para mim?/ Pensei que tivesse um coro de velhos arcos/ Meias-calças são porosas com furos nos dedos dos pés/ Estou aqui até a hora de fechar/ Dance e fique alegre, é só uma moeda de dez centavos!.⁷³

Lutadores e marujos e alfaiates mancos/ Podem pagar seus bilhetes e me alugar/ Açougueiros e barbeiros e ratos do porto/ São namorados, minha sorte mandou para mim?/ Pensei que tivesse um coro de velhos arcos/ Meias-calças são porosas com furos nos dedos dos pés/ Estou aqui até a hora de fechar/ Dance e fique alegre, é só uma moeda de dez centavos!.⁷³

⁷² BENJAMIN, 1994: 172.

⁷³ Canção lançada por Ruth Etting com a orquestra de Benny Goodman (Columbia, 1930), regravada por Ella Fitzgerald no disco “*Ella Fitzgerald Sings the Rodgers and Hart Songbook*” (Verve, 1956). Tradução minha e de Mariana Baltar.

Ao procurar informações sobre o filme *Ten Cents a Dance*, sobretudo se havia sido exibido no Rio de Janeiro, tive uma grata surpresa, ao reler a cuidadosa biografia de Noel Rosa, de saber que não só *A Vida É uma Dança* entrou em cartaz na Cinelândia, mas também que sua estreia ocorreu em grande estilo no Cine-Teatro Broadway.⁷⁴ Para animar as disputadas sessões de exibição do filme, de 8 a 21 de agosto de 1932, o proprietário Generoso Ponce programou o *2º Broadway Cocktail*, com apresentações musicais de quatro dos maiores artistas brasileiros de seu tempo: Francisco Alves, Carmen Miranda, Almirante e Noel Rosa.⁷⁵ É provável que esse filme, apresentando as garotas sonhadoras dos salões e as modalidades de *dança contratada* dos Estados Unidos, tenha sido assistido ou fosse do conhecimento de Júlio Simões e outros empresários do ramo, servindo de inspiração para o surgimento dos primeiros *dancings* no Rio de Janeiro, alguns anos depois, em áreas centrais do Rio de Janeiro, como a Praça Tiradentes, o Largo da Carioca e a própria Cinelândia.



Figura 6: Cartaz do filme *A Vida É uma Dança* (*Ten Cents a Dance*), exibido na Cinelândia: J. MÁXIMO & C. DIDIER, 2006.

⁷⁴ O Cine-Teatro Broadway ficava na Praça Floriano, nº. 51, e foi inaugurado por Francisco Serrador em 1925 com o nome de *Capitolio*, sendo o primeiro cinema da região. Em 1972, foi demolido, dando lugar a um arranha-céu de vidro, situado entre o antigo *Cine Pathé* e o *Bar Amarelinho*.

⁷⁵ MÁXIMO & DIDIER, 1990: 234-236.

Hoje, mais de meio século depois do modismo dos *dancings*, quando as mulheres começaram a dispor da “primazia da ação”,⁷⁶ passando a contratar seus “dançarinos de aluguel”, a inversão de gênero revestiu de preconceitos tanto as senhoras quanto os rapazes que atualmente oferecem o serviço, pois, “embora não se diga explicitamente, o que mais incomoda não é o pagamento, mas o fato de que são as mulheres que pagam e, mais ainda, são as mulheres velhas que pagam”.⁷⁷ É interessante observar que, mesmo as novas modalidades de contrato, trazendo inovações e muita polêmica ao *mundo da Dança de Salão*, estão ancoradas a essa forte referência do passado: os antigos *dancings*, recentemente reinventados com a troca de papéis entre homens e mulheres, naquilo que Valdeci de Souza batizou de “*dancing ao contrário*”. Assim, um novo mercado da intimidade ora reforça ora subverte os parâmetros convencionais do cavalheirismo, da delicada comunicação gestual, dos trajes finos e perfumes notáveis, dos sapatos e passos sofisticados que hierarquizam e estabelecem quem é quem no salão.

Referências

- ALVES, Andréa Moraes. **A Dama e o Cavalheiro**: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. [152 f.]
- ANDERSON, Nels. **The Hobo**: the sociology of the homeless man. Chicago: University of Chicago Press, 1923. [296 f.]
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. [1982] 25th Anniversary Edition – uploaded and expanded. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008. [412 f.]
- BELLEI, Carolina. O parceiro perfeito para não dançar na solidão. In: **Jornal do Brasil**, 25/Mai/2008, Cidade, capa, p. A20-A21.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. [1936] In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. [7^a. ed.] São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BOURDIEU, Pierre. Introduction: méthode scientifique et hiérarchie sociale des objets. In: **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. Paris: MSH, v. 1, n. 1, Jan., 1975, p. 4-6.

⁷⁶ ALVES, 2004: 57.

⁷⁷ *Idem, ibidem*: 60.



CABRAL, Sérgio. **Elizete Cardoso: uma vida**. Rio de Janeiro: Lumiar, s.d., 1994. [404 f.]

COSTA, Leonor. Renato Ritmus receberá Carlinhos de Jesus no Clube dos Aliados, em Campo Grande, no seu aniversário. In: **Jornal Falando de Dança**, Ano 4, n. 40, Fev/2011, capa e p. 3.

COSTA, Leonor. Renato Ritmus: o DJ que toca e canta. In: **Jornal Falando de Dança**, Ano 3, n. 28, Fev/2010, capa e p. 20.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. [1992] Campinas, SP: Papirus, 1995. [132 f.]

CRESSEY, Paul G. **The Taxi-Dance Hall: a sociological study in commercialized recreation and city life**. Chicago: University of Chicago Press, 1932, (The University of Chicago Sociological Series). [300 f.]

CRUZ, Darcy da. **Entrevista com Darcy da Cruz, maestro e trompetista, em 15/Jul/2009**. Rio de Janeiro. Vídeo. Ordem dos Músicos do Brasil (1ª. parte) e no Centro Cultural da Justiça Eleitoral (2ª. parte).

DOMINGUES, Terezinha; PORTO, Bruno. **Entrevista em dupla com frequentadora de bailes aposentada e dançarino contratado em 22/Ago/2009**. Rio de Janeiro. Áudio. Baile do Helênico Atlético Clube.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. [1966] São Paulo: Perspectiva, 1976. [238 f.]

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL - TEATRO. **Um Edifício Chamado 200**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4075&lst_palavras=&cd_idioma=28555> [Acesso em 12 de dezembro de 2010.]

FOOTE-WHITE, William. **Sociedade de Esquina** [Street Corner Society]: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. [1943] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. [392 f.]

GOFFMAN, Erving. **Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. [1963] Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. [264 f.]

GONTIJO, Fabiano. **O Rei Momo e o Arco-Íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. (Col. Sexualidade, Gênero e Sociedade). [208 f.]

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. [1992] [3ª ed.]. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002. [120 f.]

HANNERZ, Ulf. **Exploración de la Ciudad**. [1980] Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986. [388 f.]

JESUS, Carlinhos de. **Vem Dança Comigo**. São Paulo: Editora Gente, 2005. [96 f.]



JIMÉNEZ, Armando. **Sitios de Rompe y Rasga en la Ciudad de México**: salones de baile, cabarets, billares, teatros. Ciudad de México: Editorial Oceano de México, 1998. [280 f.]

JORNAL FALANDO DE DANÇA. **Destaque de Capa**: Um baile como antigamente! Ano 1, n. 10, Ago/2008, capa e p. 4-5.

JORNAL FALANDO DE DANÇA. **A dança na mídia**: Chega de Saudade. Ano 1, n. 7, Mai/2008, p. 6-7.

KOOP, David W. **Once legendary, Mexico City's famed dance-for-peso hall fading**. In: The Boston Globe, 27/Nov/2009. Disponível em: http://www.boston.com/news/world/latinamerica/articles/2009/11/27/once_legendary_mexico_citys_famed_dance_for_peso_halls_fading/ [Acesso em 27 de novembro de 2009.]

LIFE MAGAZINE. **Fort Peck location photos**. Disponível em: <http://www.life.com/search/?q0=Fort+Peck+location> [Acesso em: 23 de dezembro de 2010.]

MANSO, Isnard. **Entrevista com dançarino, coreógrafo e professor de dança em 09/Jul/2008**. Rio de Janeiro. Áudio. Praça Tiradentes, Largo Albino Pinheiro, Centro, RJ.

MASSENA, Mariana. **A Sedução do Brasileiro**: um estudo antropológico sobre a dança de salão. (Dissertação de Mestrado em Antropologia). Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS-UFRJ, 2006. [145 f.]

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. [1936] In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 399-422.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Ed. UnB; Linha Gráfica Editora, 1990. [533 f.]

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. [2ª. ed.]. Rio de Janeiro: Record, 1987. [262 f.]

MORAGAS, Marcelo. **Entrevista com o proprietário do studio, dançarino, coreógrafo e professor de dança em 29/Mai/2009**. Rio de Janeiro. Áudio. Studio Marcello Moragas – Dança de Salão.

PARK, Robert Ezra. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. [1916] In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.) **O Fenômeno Urbano**. [2ª. ed.] Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 26-67.

PERLONGHER, Néstor. **O Negócio do Michê**: prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1987. [276 f.]



PERNA, Marco Antonio. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. [2001] [2ª. ed.] Rio de Janeiro: ed. do autor, 2005. [212 f.]

PITT-RIVERS, Julian. Le sacrifice du taureau. In: **Le Temps de la Réflexion**, n. 4. Paris: Gallimard, 1983, p. 281-297.

PLUHMA – DANÇA DE SALÃO.COM. **Chega de Saudade** – o filme, 19/Fev/2008. Disponível em: <<http://www.pluhma.com/locadora/acervo.cgi?x=0039024>> [Acesso em 17 de março de 2010.]

SALDANHA, Milton. **As Três Vidas de Jaime Arôxa**: a luta de um vencedor. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2007. [144 f.]

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. [1901-1957] Vol. 1, [6ª. ed.] São Paulo: Ed. 34, 2006. (Col. Ouvido Musical). [368 f.]

SEVILLA, Amparo. El baile y la cultura global. In: **Nueva Antropología**, ano 17, v. 57. Ciudad de México: Uaemex, Ago/2000, p. 89-107.

SEVILLA, Amparo. Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México. In: **Alteridades, Público, Privado**: la ciudad desdibujada, ano 6, n. 11. Ciudad de México: UAM, 1996, p. 33-41.

SILVA, Hélio R. S. **Travestis**: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (Gênero Plural). [216 f.]

SILVA JR., João. **O Homem na Dança de Salão**: visões, percepções e motivações. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2010. [114 f.]

SIMMEL, Georg. Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal [1917]. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.) **Georg Simmel**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 165-181. (Grandes Cientistas Sociais; 34)

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental [1902]. In: VELHO, Otávio Guilherme. (Org.) **O fenômeno urbano**. [2ª. ed.] Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11-25 (Textos Básicos de Cientistas Sociais).

SIMÕES, Soraya Silveira. Sem Vergonha, Garota. Notas sobre a profissionalização de um métier no Brasil. In: CEFAI, Daniel; MELLO, Marco Antonio da Silva; MOTA, Fábio Reis. **Slightly out of focus**. Margaret Bourke-White: Life Magazine issue 1, Fort Peck, Montana, 1936. Disponível em: <[http://www.slightly-out-of-focus.com/Margaret Bourke White.html](http://www.slightly-out-of-focus.com/Margaret_Bourke_White.html)> [Acesso em 23 de dezembro de 2010.]

SOUZA, Valdeci de. **Entrevista com dançarino, professor de dança e organizador de bailes em 29/Mai/2009**. Áudio. Studio de Dança Valdeci de Souza.



TIME. Battle of Indo-China: come & get us. 06/Dez/1952. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,817526,00.html#ixzz1IqYl9wTV>> [Acesso em 23 de dezembro de 2010.] VEIGA, Felipe Berocan (Orgs.). **Arenas Públicas**: por uma etnografia da vida associativa. Niterói: EDUFF, 2011 (No prelo).

TIME. **Vila Mimosa**: etnografia da cidade cenográfica da prostituição carioca. Niterói, RJ: EdUFF, 2010. (Col. Biblioteca EdUFF). [178 f.]

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Dança de salão**: uma experiência estética popular. In: Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/740>> [Acesso em 30/Out/2009.]

THOMAS, William Isaac & ZNANIECKI, Florian. **Le paysan polonais en Europe et en Amérique**: récit de vie d'un migrant. [1919] Paris: Nathan, 1998. [446 f.]

ZORBAUGH, Harvey Warren. **The Gold Coast and the Slum**. [1929] Chicago; London: University of Chicago Press, 1976. [287 f.]

Seção 4
Antropologia da Dança e Etnomusicologia:
trânsitos teóricos



Em Busca de uma “Morada” para a Antropologia da Dança no Brasil: reflexões a partir de uma moção apresentada à ABET no V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
UFPA – guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Em 2011, na cidade de Belém do Pará, a Assembleia Geral do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (V Enabet) aprovava, unanimemente, moção apresentada pela professora Giselle Guilhon Antunes Camargo, do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), em favor de que a Antropologia da Dança fosse acolhida e legitimada, no âmbito dessa Associação (ABET), como área de conhecimento. Inspirado no referido episódio, ao mesmo tempo oportuno e talvez inesperado, tanto para a Etnomusicologia quanto para a Antropologia da Dança, pretendo comentar sobre questões que, de meu ponto de vista, como etnomusicólogo que sou, podem oportunizar a compreensão da dança como aspecto propício e potente à observação e análise de expressões musicais.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Antropologia da Dança. Associação Brasileira de Etnomusicologia.

In search of a “home” for the Anthropology of Dance in Brazil: reflections based on a motion presented to the Brazilian Association of Ethnomusicology

Abstract: In 2011, in the city of Belém (Pará State, Brazil), the General Assembly of the V National Meeting of the Brazilian Association of Ethnomusicology (V Enabet) unanimously approved the motion presented by Professor Giselle Guilhon Antunes Camargo, from the Graduate Program in Arts (PPGArtes) at the Federal University of Pará (UFPA), in favor of the Anthropology of Dance being accepted and legitimized, within the scope of this Association (ABET), as an area of knowledge. Inspired by that episode, at the same time opportune and perhaps unexpected for both Ethnomusicology and Anthropology of Dance, I intend to comment on issues that, from my point of view as ethnomusicologist, can provide opportunities for the understanding of dance as a favorable and powerful aspect to the observation and analysis of musical expressions.

Keywords: Ethnomusicology. Anthropology of Dance. Brazilian Association of Ethnomusicology.

Foi na Assembleia Geral do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (V Enabet), realizada em Belém do Pará, em 2011, que conheci a colega das Artes e professora Giselle Guilhon, antropóloga com mestrado em História, doutorado em Artes Cênicas e Pós-doutorado em Antropologia Social – e que vem atuando na Antropologia da Dança, e por que não dizer, também, na Etnomusicologia. Deste ponto dou início à minha narrativa, e talvez nele mesmo eu a finalize. Isto porque, ao falar da aproximação de Giselle com a Etnomusicologia, acabo por falar, na contramão, da aproximação que nós, etnomusicólogos, com menos ou mais consciência, estabelecemos com a Antropologia da Dança e com a própria dança enquanto expressão e linguagem. Ao cabo, pretendo afirmar sobre a importância da Antropologia da Dança para a Etnomusicologia, inversamente à perspectiva trazida por Giselle, de que a Etnomusicologia é importante para a Antropologia da Dança.

Para não ser pedante e falar de um campo de saber que não domino, volto no tempo uma década e deixo toda a responsabilidade para a Giselle, aquela “estranha” desconhecida que pedi para se manifestar diante de uma plateia de cientistas musicais. Mais adiante, prometo-lhes assumir o que me cabe e afirmar o que pretendo, como disse. Confiando menos em minha memória do que na de minha colega, pedi-lhe que revivêssemos o momento daquela sessão plenária. Deste modo quero agradecer a ti, Giselle, muitíssimo, pelas mensagens de áudio que me enviaste, além das indicações bibliográficas e da tua bela quadrilogia de textos intitulada ‘Antropologia da Dança’. Era disto que eu precisava para elaborar este texto que se propõe, em breves palavras, a narrar um episódio e talvez incentivar reflexões epistemológicas com pitadinhas históricas e até ensaísticas. Para além, se for o caso, eu apreciaria bastante se este relato servisse como registro inacabado de um marco particularmente relevante para a Etnomusicologia, assim como para a Antropologia da Dança. Que eu possa cumprir este intento, minimamente.

Giselle Guilhon apresentou à Assembleia da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) uma moção em favor de esta entidade encampar a área de conhecimento da Antropologia da Dança. Sua aprovação proporcionaria que pesquisadores (não apenas antropólogos da dança, eu imagino) e protagonistas da dança se filiassem à ABET. Uma vez acolhida por esta comunidade científica, a Antropologia da Dança passaria a ter representatividade nacional, ou mesmo internacional. Vale considerar o vínculo da Associação com o *International Council for Traditional Music* (ICTM), assim como a abrangência

internacional de seus eventos. A criação da ABET foi oficializada em 2001, no Rio de Janeiro, no âmbito da 36ª Conferência do ICTM.

A moção deveu-se a três circunstâncias: 1ª) a comunidade de pesquisadores de Antropologia da Dança é insuficiente para justificar a criação de uma sociedade independente; 2ª) existe a necessidade de superar a posição histórica subalterna ocupada pela dança (forma cultural expressiva) e pela Dança (área de conhecimento); e 3ª) a Antropologia da Música/Etnomusicologia e a Antropologia da Dança/Etnocoreologia constituem linguagens/áreas entrelaçadas.

A primeira circunstância parece-me clara e autoexplicativa. Em texto intitulado ‘Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear’ (2019), Giselle Guilhon e Maria Acselrad constroem uma genealogia pouco extensa, mas extremamente representativa, de pesquisadores brasileiros vinculados à Antropologia da Dança. Pouco extensa porque, exatamente, a comunidade não reúne muitos nomes. Em outra perspectiva (hipotética e, provavelmente, alheia à intenção de Giselle de encontrar, no Brasil, “morada” para a Antropologia da Dança), o aspecto genealógico simplesmente desapareceria ao se levar em conta a Dança como área mais abrangente. Neste último sentido, posso comentar que a aparição curricular da Dança ainda acontece, com maior frequência, nas interfaces que estabelece com outros campos de conhecimento. Conforme Gonçalves e Osório (2012: 14) encontra-se “pouco sistematizada ou dispersa na literatura antropológica, figurando associada a diferentes tópicos, tais como ritual, folclore, magia e religião.” Não pelos mesmos motivos, mas em quaisquer dos contextos mencionados, a criação de uma sociedade independente para a Antropologia da Dança, e, mais ainda, para a Dança enquanto campo de conhecimento, seria pouquíssimo viável.

Quanto à segunda circunstância, compreendo a ideia da superação da subalternidade da dança como fundamento da própria Antropologia da Dança. Aventuro-me a fazer esta consideração ao pensar na Antropologia da Música, analogamente, como ciência que busca entender a música não como produto e essência, mas como processo (passível de metamorfoses e de toda sorte de interpretações) dentro de seus respectivos contextos culturais. Subalternidade historicamente amargada, também, pela Música, desde a tripartição da Musicologia em Sistemática, Histórica e Comparada, no fim do século XIX, até o surgimento da Etnomusicologia, lá por meados do século seguinte, e de sua constituição como subcampo

“transgressor” (desafiando a condição essencial e universal de seu próprio objeto) voltado a estudos sobre saberes e práticas musicais estabelecidos à margem dos *mainstreams* socioculturais.

De tão “transgressora” a Etnomusicologia (ou Antropologia da Música) acabou se tornando, no Brasil, em virtude de seus fundamentos antropológicos, mas não apenas por esta razão, uma ciência gradativamente potente, em especial desde a década de 1990, quando despontou como disciplina em Programas de Pós-graduação. Sem dúvidas vem respondendo, resistente e consistentemente, à sua condição de subalternidade.

A Etnomusicologia travou feroz batalha com suas origens situadas no âmago de uma ciência musical pretensamente “dura” – a Musicologia. Com a Antropologia da Dança não deve ter sido tão diferente. Nesta esteira comenta Maria Acselrad, em entrevista concedida a Giselle Guilhon, que, em sua primeira atividade profissional com esta linguagem (uma composição coreográfica baseada nas estruturas das Danças Dramáticas do Brasil, de Mário de Andrade), o propósito de questionar “padrões hegemônicos de dança” já se fazia presente (ACSELRAD *apud* CAMARGO & ACSELRAD, 2019: 139). Enquanto saber-fazer supostamente subalterno, a dança (e aqui não me refiro a todas), assim como a música, deve travar seus combates ao transgredir/resistir os/aos *stablishments*.

A proa hegemônica da dança, porém, se consubstancia em formas “intocáveis” e “irrepreensíveis” tais como o balé clássico, cristalizado na arte e no enciclopedismo ocidentais. Quero supor, mesmo podendo estar errado (e é bem possível que eu esteja), que essa forma, sozinha, ocuparia o panteão da Dança, ao menos do ponto de vista do senso comum, que é o meu. Já a Música coleciona uma profusão de exemplos. São muitos “deuses” ocupando o panteão sonoro. Talvez porque seja mais fácil, para mim, falar de música do que de dança. Ou em razão desse panteão sonoro ter se desdobrado em muitas formas musicais consideradas eruditas. Ainda, em virtude de uma tradição sonoro-organológica de timbres e famílias de instrumentos que vem determinar, em primeira instância, a ocupação desse panteão. Entre muitas situações que enxergo no universo da Música posso citar a proa hegemônica do Romantismo, fortemente arraigada nas preferências de escuta das elites brasileiras, e cujas heranças teriam influenciado o relativo fracasso da Semana de 1922 quando da tentativa de apresentar ao país uma arte “nova”, “moderna”, “autêntica” e “nacional”. A música romântica equivaleria, analogamente, ao balé clássico.

No diálogo entre as duas linguagens, e deste norte não pretendo me esquivar, devem existir relações nada sutis de hegemonia e submissão. Na seara musical, a ópera talvez não figure como exemplo tão cabível, uma vez que representa, para a Música, o que o balé clássico representaria para a Dança. Deixo de lado estas formas mais “extremas” para recordar do mágico cantor, dançarino, ator e acrobata Mr. Mistoffelees, meu personagem preferido do musical *Cats*. Musical! Assim é denominada esta forma artística. Como se a Dança, o Teatro e as Artes Circenses não ocupassem destaque, também, neste tipo de expressão em que o artista precisa dançar, encenar o drama, fazer piruetas e realizar truques, assim como também necessita cantar e/ou tocar. Ocupam, sim! É o corpo, aliás, matéria-prima da dança, que aciona todas estas linguagens, incluindo a própria música. Mas a música também aciona a dança, não?

Em outro contexto posso imaginar a profissão de dançarino, em geral, como menos valorizada do que a de músico. Preconceitos de gênero perturbam, com frequência, artistas do sexo masculino que optam pela dança como atividade profissional ou diletante. Mulheres dançarinas, a não ser que sejam bailarinas clássicas, também sofrem preconceitos de gênero, sendo estes motivados por razões outras. Na contramão, a Música figura como linguagem bastante ligada à atividade masculina, sendo inclusive vedada às mulheres em diferentes culturas. Se não existe proibição, pode ocorrer espécie de “seleção cultural” de gênero, ao depararmos-nos, por exemplo, com uma orquestra sinfônica formada principalmente por homens, ou pelo estranhamento causado quando uma mulher assume a regência dessa mesma orquestra.

As duas circunstâncias levam-me a comentar sobre uma interpelação sofrida por Giselle na Assembleia. O questionamento girou em torno da não necessidade de se criar espaços, na ABET, para a dança, uma vez que, do ponto de vista de quem o formulou, esta linguagem já se encontraria plenamente integrada à abordagem etnomusicológica. Em resposta, Giselle comentou sobre a condição subalterna da dança/Dança que precisa ser superada. Ainda segundo a pesquisadora, existem teorias próprias da Antropologia da Dança que não são provenientes da Etnomusicologia. Quer dizer, a Antropologia da Dança não pode, simplesmente, ser fagocitada pela Etnomusicologia, ainda que os empréstimos mútuos entre estes campos do saber sejam, de acordo com Giselle, muito mais da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança do que o inverso. (CAMARGO, 2019)

Uma lista, tendenciosa ao afeto, de etnomusicólogos brasileiros que investigam também a dança, do ponto de vista antropológico, inclui, entre vários, os colegas Deise Montardo e Carlos Sandroni, respectivamente vinculados às Universidades Federais do Amazonas e de Pernambuco. A esta lista agrego personalidades da Antropologia interessadas pela dança, como Maria Acselrad, também da Federal de Pernambuco, cuja trajetória de pesquisa, marcada pela presença referencial de Jean-Michel Beaudet e do próprio Sandroni, encontra-se conectada à Etnomusicologia de modo patente. Ainda cito, na perspectiva do diálogo entre as Antropologias – da Dança e da Música – a formulação de uma “teoria etnográfica” pela colega Chiara Albino, da Federal de Santa Catarina, que possa atender a investigações envolvendo as duas linguagens. (SANTANA, 2017)

A terceira circunstância abrange, exatamente, possíveis entrelaces entre a Etnomusicologia e a Antropologia da Dança. Quero tocar, aqui, de modo um tanto ensaístico, em questões que penso corroborarem o meu intento, como disse, de compreender a importância da Antropologia da Dança para a Etnomusicologia. Na perspectiva inversa, há quem saiba discorrer, bem melhor do que eu, sobre a importância da Etnomusicologia para a Antropologia da Dança. Considero três momentos vinculados a esta circunstância: 1º) a presença da dança, do corpo e do movimento na abordagem etnomusicológica; 2º) a Antropologia da Dança está para a Antropologia da Música, assim como a dança na Antropologia está para a música na Antropologia Musical – adiante busco diferenciar a Antropologia Musical da Antropologia da Música; e 3º) a *Performance* como perspectiva etnomusicológica e ponto de interseção entre as Antropologias da Dança e da Música.

Primeiro momento – a presença da dança, do corpo e do movimento na abordagem etnomusicológica:

Não é raro que a dança integre uma infinidade de saberes e práticas culturais estudados pela Etnomusicologia, ou, como queiram, pela Antropologia da Música. Levando-se em conta a dança, não exatamente como estrutura constituinte de uma expressão sonora “humanamente organizada” – aludindo a John Blacking (1995), – e sim como movimento do corpo concebido em um plano mais geral, já é possível inferir que a música, entendida enquanto processo em vez de produto ou saber essencial desatrelado do concreto social e humano, não se encontra isolada de outras linguagens em seus contextos. Alan Merriam (1964) ensinou aos etnomusicólogos e estudiosos da cultura, por meio de seu modelo tripartite, que a Música só

pode ser compreendida ao se considerar, para além de seu som propriamente dito, os conceitos e os comportamentos a ela inerentes – apesar de nem sempre estarem “à vista”, acrescento.

Acontece que a Antropologia da Música, ou, como queiram, a Etnomusicologia, convive com dois dilemas que talvez emergam da Antropologia da Dança, também, de algum modo: 1º) a herança etnocêntrica no campo cultural, e 2º) uma conexão estabelecida com as ciências sociais, por vezes mais forte do que com as próprias ciências musicais (ou, analogamente, com aquelas vinculadas à dança), de onde em parte se originou. No primeiro caso parece irrefutável a relação com o campo da Dança, ao retomar, aqui, a ideia do balé clássico como forma isolada de ocupação do citado panteão. Sobre o segundo caso eu não me sinto capacitado para desenvolver uma reflexão no âmbito da Antropologia da Dança, por exemplo.

Como disse anteriormente, a Etnomusicologia eclodiu, em meados do século XX, como ciência musical “transgressora”. O estabelecimento desse campo de conhecimento valeu-se, em especial, da Antropologia, esta que se desenvolveu, no Brasil, de modo crítico a uma postura dominante nas ciências Exatas e Biológico-naturais segundo a qual os fatos falam por si. Destaco o *approach* etnográfico como método privilegiado de pesquisa etnomusicológica, ainda que nem toda investigação, na Etnomusicologia, tenha de ser etnográfica.

A Etnomusicologia desenvolveu-se um tanto apartada dos conhecimentos enciclopédicos que legitimam a grande área da Música, apesar do fantasma do etnocentrismo existente no cerne da Musicologia Comparada (onde a Etnomusicologia foi gerada), a ponto de, em alguns casos, ter sido absorvida em Programas Acadêmicos de Antropologia e não de Música, aqui no Brasil. Na maioria dos casos, porém, se encontra em Programas de Música.

Seguindo a tradição estadunidense, o alinhamento antropológico da Etnomusicologia abriu caminhos para o desenvolvimento ou apropriação de teorias e métodos capazes de conferir-lhe feições transdisciplinares e de interlinguagens. Contudo, assim como na Antropologia da Dança, a Antropologia da Música ou Etnomusicologia também possui teorias próprias, inclusive construídas em intersecção com saberes de outras ciências musicais. Neste último sentido, há quem defenda o conhecimento específico em Música como pré-requisito à formação do etnomusicólogo, tendo em vista o “problema” da existência de uma profusa produção científica em Etnomusicologia, bem mais próxima da Antropologia e menos da Música. Tal problema toca a questão de que nem toda música se encontra conectada aos cânones

do saber musical do Ocidente. Então, de que serviria esse conhecimento? Por outro lado, não é possível classificar toda música supostamente alheia ao cânone como não Ocidental. Aliás, criou-se uma visão bastante equivocada a respeito da Etnomusicologia como sendo um campo de estudo voltado exclusivamente às músicas “exóticas”, incluindo, no caso do Brasil, as negras, as indígenas e as chamadas “tradicionais”. Sendo assim, eu concordo e, ao mesmo tempo, discordo a respeito de que o etnomusicólogo precisa, necessariamente, conhecer música em termos formais. De um lado eu concordo... Porque, como disse, a Etnomusicologia tem formado pesquisadores que produzem estudos menos musicais e mais antropológicos e/ou sociológicos, mesmo em se tratando de expressões não ocidentais, em relação às quais, a princípio, o conhecimento musical universal e culturalmente hegemônico não serviria. Como fruto dessa formação etnomusicológica mais antropológica, apesar de ser músico, tenho buscado caminhos de equilíbrio e tentado compreender o contexto sociocultural, também, a partir do discurso musical dos seus sujeitos e não, de maneira inversa, em termos absolutos. Neste sentido, enfatizo o referido discurso musical como deflagrador de processos socioculturais, mesmo sabendo que deles também é resultante. A música deve ser compreendida na cultura e como cultura. De outro lado eu discordo... Porque a Etnomusicologia não teria se constituído como disciplina sem romper com o cânone, inclusive para que, mais tarde, com ele, pudesse se reconciliar, dialógica e construtivamente.

Em consequência desse rompimento também vem sendo possível, para a música, aproximar-se de outras linguagens e ciências, por exemplo, respectivamente a dança e a Antropologia da Dança, em favor de uma compreensão menos sonora e mais musical dos fenômenos investigados. A dança não consiste em característica do som propriamente dito. Porque o som é teoria musical, matemática e física. Mas pode consistir em característica da música, que encampa a dança. Porque música é som, movimento, corpo, conhecimento e comportamento. Música é dança em certa medida. E, o que caracteriza a dança musicalmente? Deixo a pergunta formulada.

Segundo momento – a Antropologia da Dança está para a Antropologia da Música, assim como a dança na Antropologia está para a Antropologia Musical:

O perfil de um etnomusicólogo, se mais alinhado à Música ou à Antropologia e/ou a ciências outras conectadas à formação do analista da música em contexto, pode ter vínculo com duas denominações e perspectivas da área de conhecimento: a Antropologia da Música e a

Antropologia Musical. Na primeira enfatiza-se a música como fim e os contextos socioculturais implicados como meios para a sua compreensão, ao passo que, na segunda, acredita-se que a Música não corresponde ao fim, mas ao meio para uma possível compreensão do contexto em que se encontra. No primeiro caso, saberes e práticas são analisados de fora para dentro do discurso musical, enquanto no segundo, o são de dentro da Música para fora dela. No primeiro o etnomusicólogo não precisaria, necessariamente, possuir formação musical específica. Já no segundo, provavelmente, essa formação é requerida de modo mais claro. Talvez seja possível fazer uma analogia dessas nominações e perspectivas com a dança, considerando a Antropologia da Dança, no primeiro caso, e a dança na Antropologia, no segundo.

Difícil analisar esses perfis etnomusicológicos no Brasil, em parte devido a uma possível queixa em relação a esta ciência colecionar muitas etnografias musicais e poucos trabalhos dedicados a reflexões epistemológicas. Como se a Etnomusicologia, no Brasil, fosse mais descritivo-analítica das culturas musicais investigadas e menos reflexiva sobre sua própria existência como área do saber. Com a inclusão da Etnomusicologia em desenhos curriculares de cursos de Graduação, e não somente na Pós-graduação, é provável que, em decorrência de um maior tempo de contato com a área, estudantes-pesquisadores venham corroborar a formação de etnomusicólogos que falem de Etnomusicologia com maior intimidade.

Terceiro momento, por fim – a *Performance* como perspectiva etnomusicológica e ponto de interseção entre as Antropologias da Dança e da Música:

Meu contato com os Estudos da *Performance* vincula-se a caminhos de equilíbrio que venho buscando para compensar a minha formação etnomusicológica menos musical e mais antropológica, ainda que, contraditoriamente, eu seja mais músico e menos antropólogo. Em um espectro mais amplo, a *performance* vem servir, para a Etnomusicologia, como uma resposta, entre outras possíveis, à crítica sobre esse campo de saber que teria se “distanciado” (e se distanciou, em certa medida) da análise musical, e, mais ainda, da análise sonora. Neste sentido devo ressaltar a opinião (que não é a minha, em termos absolutos) de que essas análises decorrem de acionamentos de sensibilidades e percepções mais facilmente emergidas de observações-vivências de pesquisadores com formação musical.

Ao mesmo tempo em que esses estudos me aproximam mais da música (quer dizer, na medida em que compreendo processos socioculturais sendo deflagrados pelo discurso musical enleado na *performance*), relações da Etnomusicologia com outras linguagens, a exemplo da



dança, particularmente na perspectiva da dança na Antropologia, corroboram uma disciplinaridade etnomusicológica destacadamente forjada de dentro para fora, à luz de uma Antropologia Musical.

Não obstante, tal disciplinaridade sendo gerada nela mesma (por assim dizer), parte da potência e do encanto da Etnomusicologia, que repousa justamente nos arranjos, sempre tão abertos, decorrentes de sua multirreferencialidade teórico-metodológica e de sua própria epistemologia. Daí ser possível, lógico, criativo e necessário acolher a perspectiva inversa e análoga trazida por Giselle, conforme mencionei anteriormente, como ponto de início e término de minha narrativa em torno de uma “morada”, no Brasil, para a Antropologia da Dança.

Moção aprovada! Não nos esqueçamos... Obrigado, Giselle!

Referências:

ACSELRAD, Maria. & GUILHON, Giselle. Antropologia da Dança no Brasil: passos e compassos de uma caminhada não-linear. **Música e Cultura**, v. 1, n. 11, p. 135-164, 2019. [Acesso em: 22 nov. 2021.] Disponível em: <www.abet.mus.br/revista>

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1995 [1973].

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. [Antropologia da Dança e Etnomusicologia]. WhatsApp: s.d. (2019). 1 mensagem de WhatsApp.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. [Coleção] **Antropologia da Dança I, II, III, IV**. Florianópolis: Insular, 2013, 2015, 2015, 2018.

GONÇALVES, Renata de Sá & OSORIO, Patrícia Silva. Apresentação. **Antropolítica**. Niterói, n. 33, p. 13-23, 2012. [Acesso em: 22 nov. 2021.] Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/download/41484/23618/139094>>.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. **Da house music à bagaceira: uma etnografia sobre música eletrônica, espacialidade e (homo)sexualidade masculina em Recife**. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. [230 f.] Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24280> [Acesso em: 22 nov. 2021]

“Infregatividade”: agenciamentos entre subjetividades, política e corpos em movimento no contexto da música eletrônica bagaceira

Chiara Albino

UFSC – tarsila.chiara@gmail.com

Resumo: No trabalho de campo que realizei em Recife, PE, tendo como interlocutores homens com práticas (homo)sexuais, a ideia de “infregatividade” tem sido pensada, provisoriamente, como uma performatização corporificada da dança produzida em ação pela sonoridade da música eletrônica dançante “bagaceira”. Trata-se de um estilo de música eletrônica que não pode ser analisado apenas pela sua composição musical, pois importa também analisar os sentidos culturais da *bagaceira*, resultantes da interação entre os dançantes. Faz-se necessário pontuar, ainda, que a classificação “música eletrônica bagaceira” não pode ser dada de antemão, já que nem todo *brega* ou *brega-funk* pode ser classificado como tal. A música eletrônica *bagaceira* emerge, assim, como um estilo musical “mais envolvente” porque é experimentada por meio de uma sensibilidade corporal que se expressa na dança. Por música eletrônica bagaceira, em sua definição etnográfica, entende-se um estilo de música eletrônica dançante “mais erotizada” que incorpora, em sua composição, os ritmos da “musicalidade local”. Nesse sentido, a noção de “infregatividade” considera as experiências particulares de cada sujeito, somadas aos demais elementos que a compõem, tais como o espaço físico, as bebidas e as luzes. É a partir dessas considerações que gostaria de pensar, aqui, os agenciamentos possíveis entre Etnomusicologia e Antropologia da Dança.

Palavras-chave: Música Brega. Música Eletrônica Bagaceira. Sociabilidade (Homo)sexual.

“Infregatividade”: agencyings among subjectivities, politics, and bodies in movement in the context of *bagaceira* electronic music

Abstract: In the field work I carried out in Recife, with men with (homo)sexual practices as interlocutors, the idea of “infregativity” has been thought, provisionally, as an embodied performance of dance produced in action by the sound of the electronic dance music called “bagaceira”. It is a style of electronic music that cannot be analyzed only by its musical composition, it is also important to analyze the cultural meanings of *bagaceira*, resulting from the interaction between the dancers. It is also necessary to point out that the classification “*bagaceira* electronic music” cannot be given in advance, since not all *brega* or *brega-funk* can be classified as such. *Bagaceira* electronic music thus emerges as a “more engaging” musical style because it is experienced through a bodily sensitivity that is expressed in dance. Electronic *bagaceira* music, in its ethnographic definition, means a “more eroticized” style of electronic dance music, which incorporates, in its composition, the rhythms of “local musicality”. In this sense, the notion of “infregativity” considers each person’s own experiences, added to the other elements that compose it, such as physical space, drinks and lights. It is from these considerations that I would like to think, here, about the possible agencyings between Ethnomusicology and Anthropology of Dance.

Keywords: Brega Music. *Bagaceira* Electronic Music. (Home)sexual Sociability.

1. Introdução

Com base na etnografia que realizei em Recife, Pernambuco, tomo aqui o circuito musical da música eletrônica dançante desta cidade¹ para assinalar os sentidos erótico-político-dançantes da **música eletrônica bagaceira**². Resulta daí a noção de “infregatividade”, que se refere a certo modo de performatização corporificada da dança.

Essa discussão faz parte da minha pesquisa de mestrado em Antropologia Social,³ na qual discuti a relação entre música eletrônica dançante, espacialidade urbana e (homo) sexualidade masculina em Recife. Nela, meu foco de análise recaiu sobre os sentidos de música eletrônica que são produzidos pelos interlocutores. Dessa maneira, analisei particularmente os sentidos que os interlocutores conferiram a esse estilo musical, e não apenas aos seus sons. Para

¹ Não me deterei aqui em descrever esse circuito, uma vez que já o descrevi. (Ver SANTANA, 2017.)

² A partir de uma etnografia do carnaval *gay* no “pedaço GLS” de Florianópolis, Silva (2003) destaca as músicas que são reproduzidas nas boates GLS da cidade. O autor destaca as pistas de dança de duas boates GLS e descreve que, em seus ambientes principais, a música *techno* se destacava. Nos ambientes secundários executavam-se músicas dos anos 1970, como a *disco music*, além de pagodes nacionais. O autor também ressalta que, no caso das boates, a oscilação da música entre a eletrônica das rádios e os gêneros considerados mais populares, a exemplo do pagode e do axé *music*, recebia a atribuição de nomes pejorativos, tais como “bagaceira”. Já as boates que ofereciam um estilo musical mais moderno, como o *techno* e o *house*, entre outros, não recebia apelido pejorativo. Também, desde a cidade de Florianópolis, Henning (2008), a partir de uma etnografia dos bares e das boates GLS da cidade, discute a “bagaceirice” como uma categoria polissêmica que descreve condutas moralmente reprováveis de pessoas com pouco poder aquisitivo, por exemplo. Eram considerados “bagaceiros” não apenas aqueles homossexuais que, por exemplo, estabeleciam trocas sexuais com michês, mas também aqueles que se concentravam em ambientes externos às boates em dias de festas; aqueles que se deslocavam de ônibus, ou a pé, até a boate; ou, ainda, aqueles que entravam nas boates apenas em horários promocionais ou gratuitos. Também se definia de “bagaceiras” aquelas práticas sexuais indiscretas, como a “pegação” (práticas sexuais fortuitas) em espaços mais escuros das pistas de dança. Por fim, a categoria “bagaceirice” se referia ao gosto musical por estilos que destoavam dos sons que predominavam nas pistas de dança das boates, como o pagode, o axé e a MPB. Reis (2012) também discute a categoria “bagaceira” a partir de dois espaços de sociabilidade homossexual de Belém, a saber, as boates Lux e Malícia. Nesta etnografia, a boate Lux aparece como um lugar “bagaceira” por ser frequentado por “bichas pobres” que consomem produtos populares; e a boate Malícia é tida como um lugar “fino”, neste caso por ser frequentado por “bichas finas” que consomem produtos de grife. Nesta mesma cidade, Ribeiro (2012) realizou uma etnografia da sociabilidade LGBT no circuito GLS, a partir da qual corrobora a descrição da categoria “bagaceira” assinalada por Reis. Hammes (2015), por fim, no âmbito de uma etnografia realizada no Feirão do Chope, um bar localizado na região periférica de Goiânia, discute “bagaceira” como uma categoria situacionalmente atribuída a uma identidade sexual estigmatizada. No meu trabalho de campo, por sua vez, a categoria bagaceira diz respeito a um estilo musical. Portanto, dada a polissemia desta categoria, devo esclarecer que, diferentemente desses pesquisadores, não discuto a categoria bagaceira como um “apelido pejorativo” atribuído a boates e a bares ou a uma identidade sexual, ou, ainda, como “oscilação” entre um estilo musical de “mau gosto” e um “mais refinado”, e sim como uma categoria que nomeia um estilo de música eletrônica dançante “mais erotizada”.

³ Pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob orientação da Profa. Dra. Lisabete Coradini, financiada pela Capes.

tanto, situei meu trabalho de campo em bares, boates e festas GLS da cidade, onde a música eletrônica predominava.

No início desta pesquisa, trabalhei analiticamente com o subgênero musical *housemusic*, mas ao longo do trabalho de campo deparei-me com novos estilos de música eletrônica, entre os quais, a música eletrônica bagaceira – que se mostrou “mais envolvente” por ser experimentada por meio de uma sensibilidade corporal expressa em forma de dança. Assim sendo, desde o mestrado, interessei-me por aprofundar essa discussão sobre os sentidos erótico-político-dançantes da música “bagaceira”.

2. Música Eletrônica Bagaceira

Para começar, gostaria de reter o sentido de “bagaceira” oferecido por Victor⁴, a saber: “A ‘bagaceira’ aqui é tipo *forró*, *brega*, *funk*. Aqui o *brega* é muito forte, muito forte mesmo. E, por incrível que pareça, toca nas boates e bomba nas festas! Tanto é que tem o Brega Naite, que é uma festa só de *brega* que ocorre lá no Catamaran”⁵. Ele estabelece uma importante relação entre as boates recifenses e o gênero musical *brega*. Isto é, chama atenção para o fato de que, nas boates de Recife, o estilo “bagaceira” faz parte da programação. Trata-se, assim, de uma importante questão, já que culturalmente a música *brega* não costumava ter um lugar de destaque na programação dos espaços de sociabilidade GLS da cidade.

Para tentar descrever os sentidos de “música bagaceira” oferecidos pelos interlocutores e, também, como esse estilo musical foi sendo incorporado ao circuito musical da música eletrônica dançante da cidade, retomo aqui o sentido compartilhado por Danilo:

Bagaceira eu defino como um estilo comum [mais popular e regional] a todos que vivem aqui [em Recife]. São diversos os gêneros, mas todos provenientes do *brega*. Contém letras que retratam o que acontece na vida da maioria e, sobretudo, nas favelas daqui [nesse ponto se assemelha ao *funk*], mas sonoramente é parecido com o *calypso*, o *arrocha*, mas bem mais misto.

Nessa importante definição de Danilo, a música eletrônica dançante *bagaceira*, em Recife, possui uma relativa aproximação sonora com o *brega* – gênero e estilo – originário do

⁴ Para preservar as identidades dos interlocutores, todos os nomes citados são fictícios.

⁵ As citações referentes às falas dos interlocutores são provenientes de conversas informais, registradas, posteriormente, em meus diários de campo. Os registros dessas falas deram-se entre os anos de 2015 e 2019.

Pará. Essa aproximação é bastante interessante – em minhas observações também pude notar que nas apresentações dos *deejays*, em Recife, o *brega* pernambucano dividia espaço com o *brega* paraense, e ambos produziam efervescências entre os dançantes, fazendo a pista vibrar. Nesse sentido, como analisa Alves (2014):

No Recife, o *brega* funde-se com outras manifestações musicais, tornando-se complicado estabelecer as “fronteiras” entre cada uma delas. Outro aspecto importante é que Pernambuco e o Recife têm uma tradição na produção de um *brega* hoje chamado “original”, caracterizado por canções românticas e cafonas, remetendo-se a figuras respeitadas entre os produtores, críticos e músicos das mais diferentes formações e orientações, tal como é o caso do cantor Reginaldo Rossi. [...] em Recife, o *brega* teria como peculiaridade a proximidade e a fusão com outros gêneros e estilos como o *forró*, o *funk carioca*, o *pagode baiano*, o *tecnobrega* do Pará ou a *swingueira* [mistura de *samba-reggae* e *pagode*], entre outros (ALVES (2014: 379).

A centralidade da dança, presente na música *brega*, aproxima-se da definição elaborada por Chada e Filho (2013) sobre o *tecnobrega* na cidade de Belém do Pará:

O repertório musical do *tecnobrega* é funcional. Sua função principal é a dança. A ênfase é percussiva, os elementos rítmicos guiando os movimentos corporais. Utiliza principalmente instrumentos eletrônicos, como a bateria, o baixo e o teclado (sons sintetizados), algumas vezes em conjunto com instrumentos acústicos, e voz feminina e/ou masculina, priorizando o uso de tecnologias computacionais na manipulação de timbres, melodias e ritmos. As músicas apresentam pulso rápido (cerca de 160 a 200 batidas por minuto) e compasso quaternário. É perceptível a apropriação de timbres e fragmentos sampleados de diversas músicas, a mistura de múltiplas sonoridades, a incorporação no repertório musical de diferentes gêneros, de lugares e épocas distintas, assim enriquecendo a produção musical (CHADA & FILHO, 2013: 122).

Na experiência de Recife, ao som da música eletrônica bagaceira se produz a “infregatividade”, que se encontra relacionada ao ato de sedução do parceiro. Para Danilo, a dança de uma música *brega* também envolve sedução: “com *brega* tem sempre sedução e a *ixxfregação* rola solta”. Por isso ele ressalta que “o *brega* é um ritmo quente para você dançar, para se apaixonar. Pronto, falou tudo. *Brega* é isso aí!”.

Nas pistas de dança das festas pelas quais circulei, essa presença sedutora da “música bagaceira” levou-me a analisá-la desde os seus aspectos musicais até os sentidos da *bagaceira*

que resultam da interação entre os dançantes (a *infregatividade/ixxfregação*)⁶. Assim sendo, com base nas narrativas dos interlocutores, incluindo-me, considero importante destacar que:

Maycon: Se a gente pegar o *brega*, ele é uma *bagaceira*, nesse sentido da palavra [referindo-se a uma coisa de baixo nível]

Felipe: Mas aí, assim, é em parte. Vai ser *bagaceira* de acordo com [o modo como] a pessoa vai se comportar na dança.

Fábio: É isso que pensei, na musicalidade.

Felipe: Exatamente, porque às vezes a música é boa. Mas, da forma como ela está sendo dançada, ela se torna *bagaceira*. Porque, às vezes, você só está dançando o *brega* normal. Mas tem gente que extrapola.

Maycon: É uma safadeza danada.

Felipe: É uma safadeza tão grande, que se torna uma *bagaceira*.

Maycon: É uma putaria tão grande! Por isso que trato a *swingueira* como uma *bagaceira*. É por causa disso. Mas lógico que não são todas.

Chiara [eu]: Envolve uma erotização dos corpos?

Maycon: Eu acho.

Felipe: A *swingueira* pode ser por causa das letras da música.

Maycon: Mas é a forma de dançar, *totosa*. Tem a *safadezinha*, amor, que é ótima. Eu adoro, não vou mentir.

As narrativas acima indicam que os interlocutores apontam que a musicalidade presente nos espaços etnografados, em sua articulação com a ambientação, promove diferentes formas de interação e sedução entre os dançantes. Por isso considereei tão relevante refletir sobre os diferentes estilos de música eletrônica dançante que encontrei nos espaços de sociabilidade frequentados pelos interlocutores – para poder pensar a respeito da singularidade que a música produz nas interações erotizadas.

3. Infregatividade

Por outro lado, também gostaria de chamar a atenção para a dimensão política da performatização corporal da “infregatividade” nos lugares pelos quais circulei. Heitor, nesse sentido, diz:

Não sei explicar exatamente como acontece. Há vários fatores envolvidos além da música: [...] o *boy* precisa ser cheiroso. Geralmente uma luz baixa, um jogo de luz acaba fazendo aquele clima ser propício para a paquera. A

⁶ O termo “infregatividade” é mais usado pelos interlocutores e pela Festa Brega Naite. Já o termo *ixxfregação* é mais usado para divulgar as festas do Santo Bar (atual Bar do Céu). Os dois termos possuem o mesmo sentido. (Ver SANTANA, 2017.)

música precisa ser envolvente. [...] Mas também depende da sintonia com o boy. Acho que é algo de momento e por isso não tem uma fórmula. Como eu sou um pouco tímido, a bebida também ajuda a chegar no boy.

Em uma das vezes que acompanhei Heitor na Festa Brega Naite, ele estava “paquerando” um “boy” que se encontrava a alguns metros de distância do nosso grupinho. Após alguns minutos trocando olhares com um rapaz, ele resolveu “chegar no boy” e chamá-lo para dançar. Depois de dançar a primeira música, porém, ele “largou o boy” e voltou para o grupo. Ao ser questionado sobre o motivo de não ter continuado a dançar, ele respondeu que “não rolou sintonia”. “O boy era duro pra dançar e nem era tão bonito assim”.⁷

A composição estética do boy também é relevante para se “chegar junto”. Apesar da “fama” de gostar de “cafuçu”⁸, Heitor me confidenciou que havia diferença entre um *cafuçu* que vai ao Brega Naite e um que frequenta a Boate MKB. A diferença entre os espaços estaria relacionada às diferenças de classe: na Boate MKB o ingresso custa de 15 a 20 reais. Por isso essa boate seria considerada “mais democrática”, e o público de lá “mais popular”, pois “geralmente são pessoas da periferia”. Já no Brega Naite o ingresso custa entre 45 e 60 reais e o *open bar* ente 120 e 160 reais, e o público seria considerado “mais descolado e cult”.

Em meio a nossa conversa, recordei-me de uma das vezes em que fui ao Brega Naite. E, como de costume, uma das atrações vinha da “periferia”. Observei, porém, que algumas pessoas aparentavam um certo incômodo com o público que ali estava, considerado por alguns como mais *galeroso* ou *escamoso*.⁹

Na ocasião eu acompanhava Cauã e alguns colegas seus que relataram que, “ultimamente, a festa não estava mais tão seletiva assim”. Questionei-lhes se não seria contraditório ir a uma festa em que a música vem da “periferia” e ficar incomodado com o público da “periferia” que a frequentava. Um dos interlocutores explicou-me que, no momento da “paquera”, ao “selecionar” o parceiro de dança, esses homens, em sua grande maioria, elencam critérios nos quais prevalece a estética corporal, isto é, “se é bonito, se tem o corpo

⁷ Para os interlocutores, o termo “boy” se refere a um homem. Já as expressões “chegar no boy” e “largar o boy” referem-se, respectivamente, à aproximação e ao distanciamento do homem, objeto da paquera.

⁸ Para interlocutores, o termo “cafuçu” está associado a homens de camadas populares: “é aquele negro/moreno que tem aquele jeito de homem e possui um corpo naturalmente esculpido pela rotina de trabalho árduo”, explica Danilo.

⁹ Categorias êmicas para se referir a um jovem “com pinta de maloqueiro” ou “que é da galera”.

bacana, se tem um bom sorriso branco, se tem um cabelo bem cuidado, se é cheiroso”. Ainda a esse respeito, diz Felipe:

[...] do mesmo jeito que cada música tem uma linha musical e tem um público pra alcançar, esses *bregas bregosos*, que são os *bregas* românticos que eu falo... que têm essa coisa de você se atrair, ficar com um cara dançando... é aquela dança mais envolvente... aquele *brega* que é basicamente um entrando no outro, aquele roça e não roça, aquela *infregação*... então, é basicamente isso. Como uma linha da música é sempre uma traição que a pessoa sofreu, que você se dedicou por um amor que não deu certo... e tu sabe que todo mundo passa por isso, querendo ou não, em alguma fase da vida vai passar por isso. Então, aquele público que vai pra uma Metrópole sabe que são aquelas músicas mesmo que vão tocar e que gosta dessa sensação do *brega* que é poder dançar, se *infregarem* um no outro e tem a questão que você sempre lembra do seu ex. Então, você vai lá dançar... Essas músicas são sempre nessa linha de raciocínio. Aí a pessoa se envolve, termina se envolvendo, porque vai contando uma história. Tem aquele ritmo mais melancólico, eu não sei se eu posso dizer melancólico, mas aquele ritmo que fica atrativo, que você deita no ombro da pessoa, que vai aquele rala e não rala... Então, tu deixa se levar mais pela situação e termina se entregando mais na dança. Assim é muito bom dançar *brega*.

E segue explicando:

Claro que você não vai dançar com qualquer pessoa, eu falo por mim. Um *brega* é uma música que é atraente para os dois. Então, é basicamente você paquerar uma pessoa, você ver se aquela pessoa se identifica com você... se vai querer ficar com você. E você começa dançando com aquela pessoa. Tem a ver basicamente com a música em si, o jeito de dançar, o toque e tal. Daí você termina ficando [risos]... Então tem, sim, uma seleção, você não fica com qualquer pessoa. Eu particularmente, não ficaria se fosse com uma pessoa que não me atraísse fisicamente, ou de alguns aspectos de pessoas que eu não gosto... então, se ele tivesse o jeito que eu gosto e tocasse uma música dessa e rolasse aquela química e tal, e me chamasse pra dançar, então ia rolar. Agora se fosse diferente, eu já digo que não, porque eu não iria sentir atração em dançar com aquela pessoa que não me atrai fisicamente.

4. Considerações

Como se vê, a “infregatividade”, ao longo da minha pesquisa, tem um sentido performativo e um produtivo, revelando modos de conexão entre o material e o econômico, entre o cultural e o performativo. Assim sendo, o “sujeito dançante” de uma “música periférica” é subjetivado e interpelado por vários marcadores sociais da diferença, e a performatização

corporal da dança acontece num espaço de disputas políticas, de maneira que os corpos dos interlocutores são lugares de constante produção de modos de subjetivação.

Ao performatizar a dança, eles colocam o corpo em movimento, mas não no sentido de um movimento ininterrupto. Na dança, eles agem sobre seus próprios corpos, mas também afetam os corpos dos parceiros e são afetados por esses corpos. Entre esses corpos circulam “modos de agência” que revelam os efeitos da sujeição na constituição dos sujeitos. A dança produz seu processo de subjetivação e os sujeitos submetem seus corpos e desejos às normatividades dos marcadores sociais da diferença.

No entanto, entre uma pausa para ir ao banheiro retomar o fôlego ou comprar uma bebida, o sujeito pode reavaliar a posição que ocupou no instante da dança e não retomar mais a dança com o mesmo parceiro, seja porque “não rolou sintonia”, “o *boy* era duro pra dançar”, ele “nem era tão bonito assim”, ou porque “estava exausto de tanto dançar”.

Essa reavaliação da posição na dança também pode acontecer no mesmo instante em que se dança, conduzindo o sujeito a “largar o *boy*” e interromper a dança. Muitas vezes o sujeito interrompe a dança por considerar que a música está “muito *bregosa*”, excitando-o demais. Essa interrupção da dança, devido à excitação, acontece entre os interlocutores quando seus parceiros explicitam que já são comprometidos e que estão ali apenas como parceiros de dança, e não como potenciais parceiros sexuais.

Referências

ALVES, Cristiano Nunes. **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora.** (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2014.

CHADA, Sonia; FILHO, Luiz Moraes. Cenas Imaginárias: o processo de criação musical do tecnobrega paraense. **Revista Estudos Amazônicos**, Pará, V. X, n. 2, p. 117-136, 2013. Disponível em: http://www.ufpa.br/historia/4_Sonia_Chada_Luiz_Pardal.pdf [Acesso em: 30 out 2016.]

HAMMES, Bruno dos Santos. **No Feirão do Chope: um estudo antropológico sobre intersecções entre marcadores sociais da diferença em um bar na região periférica de Goiânia.** (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

HENNING, Carlos Eduardo. **As diferenças na diferença: hierarquia e intersecções de geração, gênero, classe, raça e corporalidade em bares e boates GLS de Florianópolis, SC.** (Dissertação



de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

REIS, Ramon Pereira dos. **Encontros e desencontros:** uma etnografia das relações homossexuais em espaços de sociabilidades homossexual de Belém, Pará. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

RIBEIRO, Milton. **Na rua, na praça, na boate:** uma etnografia da sociabilidade LGBT no circuito GLS de Belém-PA. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. **Da house music à bagaceira:** uma etnografia sobre música eletrônica, espacialidades e (homo)sexualidade masculina em Recife, PE. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. **Diários de campo:** 2015-2019.

SILVA, Marco Aurélio da. **Se manque!** Uma etnografia do carnaval no pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina. (Dissertação de Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

Tocar, Dançar, Abalar: o corpo como instrumento dotado de alma

Maria Acselrad
UFPE – maria.acselrad@gmail.com

Resumo: Para alguns autores a Antropologia da Dança seria a irmã mais nova da Etnomusicologia. Esse parentesco se expressa, em parte, pelo fato de que a Antropologia da Dança, tal como a Etnomusicologia faz com a música, se dedica ao estudo da dança como cultura (BEAUDET, 2018). Sabemos que a antropologia não se define pelo seu objeto, mas por sua perspectiva comparada. A dança, por sua vez, é uma linguagem sensível fundada em movimentos corporais. Isso significa que, se uma antropologia da dança não escapa de uma antropologia do corpo, a Etnomusicologia também não deveria fazê-lo. Há casos em que, dançando, o corpo produz música (ROUGET, 1990). Tocando, o corpo também produz dança. Tomando por referência os caboclinhos, agremiação carnavalesca ligada à Jurema, religião de matriz afro-indígena muito comum na zona da mata norte de Pernambuco, podemos esboçar uma organologia do corpo. Área da Musicologia responsável por criar um sistema de classificação com base nas semelhanças físicas e sonoras dos instrumentos musicais, a organologia, historicamente, desconsiderou o papel do corpo, amparada pela distinção proposta por Aristóteles entre *organonpsychon*, instrumento dotado de alma, e *organonapsychon*, aparato mecânico (LIMA, 2018). O corpo, entre os caboclinhos, é "abalado" por forças que articulam diferentes dimensões, visíveis e invisíveis, o que nos sugere evocar a categoria *corpophone*, criada por Dale Olson (1985 *apud* KARTOMI, 1990). Mais do que criar novas classificações, no entanto, o que se quer é discutir o caráter polissêmico e polifônico do corpo, além de seu potencial relacional quando em movimento, de modo a contribuir para uma atualização das possíveis conexões existentes entre Etnomusicologia e Antropologia da Dança.

Palavras-chave: Antropologia da Dança. Etnomusicologia. Caboclinhos. Corpo. Organologia.

Playing, Dancing, Shocking: the body as an instrument endowed with a soul

Abstract: For some authors, Anthropology of Dance would be considered ethnomusicology's younger sister. This relationship is expressed in part by the fact that Anthropology of Dance, as Ethnomusicology does with music, dedicates itself to study dance as culture (BEAUDET, 2018). We know that anthropology does not define itself by its object, but through its compared/comparative perspective. The dance, in its turn, is a sensible language founded on corporal movements. This means that, if an Anthropology of Dance does not escape from an anthropology of the body, also the ethnomusicology should not do that. In some cases, while dancing, the body produces music (ROUGET, 1990). While playing, the body also produces dance. Taking *caboclinhos* as reference – a carnival association related to Jurema, an afro-indigenous religion very common in the northern forest zone of the Pernambuco State (Northeast of Brazil), we can sketch an organology of the body. Area of Musicology responsible for creating a classification system based on the physical and sound similarities of musical instruments, the organology, historically disregarded the role of the body, supported by the distinction proposed by Aristotle between *organonpsychon*, an instrument endowed with a soul, and *organonapsychon*, mechanical apparatus (LIMA, 2018). According to the

caboclinhos, the body is "shocked" by forces that articulate different dimensions, visible and invisible, which suggests us to evoke the category *corpophone*, created by Dale Olson (1985 *apud* KARTOMI, 1990). Nonetheless, more than the creation of new classifications, this article aims to discuss the polysemic and polyphonic characters of the body, and its relational potential while in movement, to contribute to an update of the possible connections between Ethnomusicology and Anthropology of Dance.

Keywords: Anthropology of Dance. Ethnomusicology. *Caboclinhos*. Body. Organology.

1. O lugar do corpo na organologia

Para alguns autores, a Antropologia da Dança seria a irmã mais nova da Etnomusicologia. Esse parentesco se expressa, em parte, pelo fato de que a Antropologia da Dança, tal como a Etnomusicologia faz com a música, se dedica ao estudo da dança como cultura (BEAUDET, 2018). Sabemos que a Antropologia não se define pelo seu objeto, mas por sua perspectiva comparada. A dança, por sua vez, é uma linguagem sensível fundada em movimentos corporais. Isto significa que, se uma Antropologia da Dança não escapa de uma antropologia do corpo, a Etnomusicologia também não deveria fazê-lo. Há casos em que, dançando, o corpo produz música. A oposição entre as categorias de musicante e musicado, proposta por Gilbert Rouget (1990), procurou dar conta disso. Mas, tocando, o corpo também produz dança, o que nem sempre mereceu o devido destaque na literatura etnomusicológica.

A organologia é uma área da musicologia responsável pela criação de sistemas de classificação com base em semelhanças físicas e sonoras de instrumentos musicais. Em 1914, os etnomusicólogos Erich von Hornbostel e Curt Sachs criaram um sistema, a partir da taxonomia concebida por Mahillon, em 1893, e até hoje muito utilizado entre etnomusicólogos. Esse sistema procurou classificar os instrumentos de acordo com o material de que são feitos, suas formas e modos de execução. Assim surgiram categorias, como a dos membranofones (quando o som é produzido, principalmente, por meio da vibração de uma membrana tensionada, seja com as mãos ou com baquetas – caso de quase todos os tipos de tambores); a dos aerofones (quando o som é produzido pela vibração do ar, no caso das flautas, das gaitas, dos trompetes e trombones, dos instrumentos de palheta simples, de palhetas duplas, além de todos os tipos de órgãos); a dos cordofones (quando o som é produzido pela vibração de cordas dedilhadas, percutidas, beliscadas, friccionadas ou, ainda que raramente, sopradas); e, por fim, a dos idiofones ou autofones (cujo som é produzido pela sua própria vibração, ou seja, é o

próprio corpo do instrumento que vibra para produzir o som). Essa categoria compreenderia a maior parte dos instrumentos tocados por atrito, por agitação, além dos instrumentos de percussão melódica.

É curioso, no entanto, que, historicamente, a organologia tenha desconsiderado o papel do corpo na produção do som. Foi Aristóteles quem inspirou a criação do termo organologia por meio do título de umas de suas principais obras, *Organon*, nome dado ao conjunto dos tratados onde reuniu suas proposições sobre a lógica. *Organon*, em grego, quer dizer instrumento. Contudo foi necessário diferenciar *organonapsychon*, instrumento inanimado ou aparato mecânico, de *organonpsychon*, instrumento animado, dotado de alma, no caso, o corpo (LIMA, 2018).

De acordo com Lima, "a proposta de criar um sistema que dê conta de reunir e classificar instrumentos musicais de "todas as épocas e nações" [...] revela a perspectiva eurocêntrica de um conceito de instrumento ideal, a-histórico e trans-cultural" (2018: 27). Expressão disso é que os próprios Hornbostel e Sachs, ao criarem seu sistema, teriam apontado para a contradição entre o aspecto "vivo e dinâmico" dos instrumentos e as limitações criadas pelos sistemas de classificação, em geral.

A partir do levantamento de Kartomi (1990 *apud* LIMA, 2018: 27), porém, sabe-se que o conceito de instrumento já esteve ligado "à espiritualidade a ao universo vigente em uma determinada sociedade". Na China, o conceito de instrumento estava associado à manifestação das forças da natureza. Na Índia e no sudoeste asiático, à manifestação das deidades. Também são comuns, em culturas antigas, as descrições antropomórficas, estabelecendo paralelos entre as partes de instrumentos e as partes do corpo humano (LIMA: 2018). E, ainda que Sachs tenha proposto a hipótese de que instrumentos percussivos rudimentares tenham surgido a partir dos gestos de bater palmas ou de pisadas no chão, o fato é que ao corpo e à voz foi dado um lugar secundário nessa discussão. Daí o surgimento da categoria *corpofone*, proposta por Dale Olson (1985 *apud* KARTOMI, 1990), que justifica pensarmos o corpo enquanto instrumento da música e da dança.

2. Tocar, dançar, *abalar*

Tomando por referência o universo dos caboclinhos, agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças que saem fantasiados de índios pelas ruas das cidades da região metropolitana do Recife e da zona da mata norte de Pernambuco, lanço-me aqui, a uma reflexão sobre o corpo enquanto instrumento da música e da dança. De modo a contribuir para uma atualização das possíveis conexões existentes entre Etnomusicologia e Antropologia da Dança, faço-o a partir de alguns aspectos que definem a experiência da música e da dança entre os caboclinhos, assim como a relação entre essas duas linguagens articuladas com a Jurema, religião de matriz afro-indígena muito presente na região.

São quatro ritmos que compõem o gênero caboclinho: *guerra*, *perré*, *baião* e *macumba*. Costumam ser tocados sequencialmente, nesta ordem, pelo *baque* ou *batucada*, como é chamado o conjunto musical do caboclinho. Ao som de um ou dois maracás, também chamados de caracaxás (idiofones feitos de metal, com sementes no seu interior), um bombo (membranofone coberto dos dois lados com lona, tocado com duas baquetas de madeira), uma gaita (aerofone vertical com quatro furos, feita de cano de alumínio ou PVC), um atabaque (membranofone esculpido em madeira, coberto apenas em um lado com pele de animal, tocado com as mãos) e um tarol ou caixa de guerra (membranofone achatado, com uma esteira metálica presa junto à lona, tocado com duas baquetas)¹, os ritmos se sucedem embalando as manobras.

As manobras são os movimentos de conjunto realizados por dois cordões ou fileiras de caboclos e caboclas que, lado a lado e enfileirados, na sua dinâmica de avanços e recuos, cruzam-se e descruzam-se, produzindo o deslocamento do grupo no espaço. Mas, para além dos movimentos de conjunto, as manobras envolvem passos característicos ligados a cada ritmo. Cruzada de pernas, chutes no ar e batidas firmes de pés no chão são os movimentos mais recorrentes. O estalido das flechas, portadas por cada dançarino dos cordões, varia em quantidade conforme o ritmo tocado. Além de adereços, as flechas são instrumentos musicais.

A alternância dos ritmos pode ser conduzida pelos tocadores, mas também pelos dançarinos, em geral os *puxantes*, que, por meio de um gesto ou *corte de apito*, reivindicam a mudança. Ao longo de um ensaio, os tocadores alternam-se para tocar um mesmo instrumento.

¹ Para mais informações sobre a execução da música, diversidade rítmica e questões ligadas à organologia dos instrumentos, consultar *Batuque Book: cabocolinho* (SANTOS e RESENDE, 2009).

Um mesmo tocador também pode circular por diferentes instrumentos. Essas mudanças de instrumento quase nunca ocorrem em meio à execução de um ritmo, sendo priorizadas as alternâncias e circulações no momento da troca de ritmos. Esse trânsito pelos instrumentos musicais inclui, também, dançarinos dos cordões, que, eventualmente, deixam suas posições para assumir um lugar no *baque*, e vice-versa.

O domínio de um instrumento como o maracá, por exemplo, envolve uma exímia habilidade corporal. Tocado com as duas mãos, cada uma delas portando um maracá, alternam-se, sendo sacudidos para cima e para baixo, podendo ser rodopiados, arremessados no ar, amortecidos, vibrados simultaneamente, na vertical ou em linhas horizontais paralelas ao chão; movimentos estes que promovem básculas do tronco, flexão dos joelhos e uma intensa atividade dos braços. Alguns grupos possuem dois tocadores de maracá, o que costuma amplificar a experiência ligada ao movimento, já que, em dupla, aproveitam-se, criativamente, das possibilidades de composição rítmica e coreográfica envolvidas no ato de tocar o instrumento em conjunto. O que permite afirmar, neste caso, que para saber tocar é preciso saber dançar.

Os gaiteiros, em menor número na região, em relação aos tocadores dos demais instrumentos, costumam ser bastante disputados em tempo de Carnaval. Bem pagos, os gaiteiros são valorizados pelo seu repertório, sobretudo quando inclui pontos de Jurema. Ensaiam em sigilo e só executam determinados pontos em dias de competição, de modo a não serem plagiados. Tirar pontos de Jurema, na gaita, é um critério de distinção e motivo de disputa. O som da gaita é responsável pela parte melódica do caboclinho. Ao que vem se somar o canto, executado pelos demais tocadores e dançarinos, em meio ao cordão.

A música dos caboclinhos não é puramente instrumental, como apontaram alguns estudos clássicos sobre o tema (GUERRA-PEIXE, 1985). Em Goiana, Pernambuco, a maioria dos pontos tocados pelos gaiteiros possui letra, nem sempre entoada coletivamente, podendo ser apenas cantarolada na cabeça ou sussurrada. Os pontos funcionam como invocações da força da Jurema que sustenta os caboclinhos. Conversando com alguns gaiteiros pude perceber o quanto esses instrumentistas têm como objetivo tocar os dançarinos por meio de sua música, demonstrando verdadeiro conhecimento acerca dos pontos que promovem o engajamento do grupo, de maneira geral, e de alguns dançarinos, em particular. Os gaiteiros tocam, com sua melodia, o corpo dos dançarinos. E, ao fazerem isto, também tocam para os caboclos.

Abalar é a expressão usada para traduzir a intenção de emocionar, tocar ou afetar alguém. Nos rituais de Jurema é a figura do *batedor* que, tocando seu *ilú*², detém esse poder. Nos caboclinhos, é a figura do gaiteiro que assume esse lugar.

*Abala, a Jurema abala
Abala, o ajucá também
Abala os senhores mestres
Maior do que Deus ninguém*

(ponto tradicional de Jurema)

Nas palavras do ogã Ednaldo Marcelino da Silva, do Terreiro Ilê Asé Oya Onira, tocador de atabaque do Caboclinho Canindé de Goiana, *abalar* é o mesmo que emocionar:

Pronto, tipo essa cantiga que eu cantei agora. Quando canta ela bem cantada, bem tocada, cada pessoa sente uma emoção própria. Daí quem tem condição de baixar a entidade, aí baixa porque tá abalando com o sistema emocional da pessoa pra poder a entidade dela vir. Aí cada cantiga tem uma reação. Cada pancada, a forma do pessoal cantar, de responder, quem tá tocando, quem tá cantando. Se juntar todos: a pancada do bombo, com as palmas do pessoal que tá na gira e a cantiga, é um abalo que tá dando, pra poder a entidade vir. A entidade vem pela emoção, uma boa cantiga, uma boa batida (SILVA, 2016).

Cada grupo de caboclinho procura tocar os pontos exclusivos de seu caboclo. É quando vemos o grupo cantar e dançar³ com mais entusiasmo. Nessas ocasiões, há mais chance dos caboclos se manifestarem. Os caboclos fazem parte de um conjunto de entidades espirituais que passou do mundo real para um mundo mítico, diretamente, através do encantamento, ou seja, sem conhecer a experiência da morte (PRANDI, 2001).

Canindé, Sete Flexas, Tupinambá e Pena Branca são alguns dos caboclos cultuados na Jurema e que têm, nos caboclinhos, a sua possibilidade de expressão, uma vez que a maioria dos grupos são fundados, isto é, batizados na Jurema. Quando se manifestam por meio da incorporação, os caboclos dão conselhos, trazem recados, fazem pedidos, bem como, às vezes, repreendem algum integrante ou expressam insatisfação com o grupo. *Abalar* os caboclos têm

² O *ilú* é um membranofone tocado com as duas mãos e construído sobre uma base de madeira, em formato de cruz, onde é preso por hastes de ferro que também são responsáveis por sua afinação.

³ A dinâmica interativa entre os atos de cantar, dançar e batucar foi discutida por Ligièro (2011). Considerada a base das *performances* de inúmeras tradições populares, essa tríade, somada à filosofia e à visão cósmica própria, teria garantido sua continuidade no tempo. A essa relação o autor chamou de *motrizes culturais*.

todas essas possíveis implicações. Dançar é a forma que eles têm de se fazer presentes. É quando as forças das dimensões visível e invisível se atravessam.

3. Uma abordagem relacional do corpo entre os caboclinhos

A princípio, dançar é algo que não se pode fazer por outra pessoa. Eu danço, você dança, eles dançam. Uma dimensão agentiva emoldura a ação de dançar, individual ou coletiva, mas sempre circunscrita aos limites de um corpo que coincide com os limites da pessoa. Assim, a dança é própria de quem dança, mesmo que se dance acompanhado de outras pessoas. É muito difícil definir o que é dançar. Definições interculturais de dança já foram esboçadas, não sem deixar de fora aspectos constitutivos dessa experiência. É certo, no entanto, que no ato de dançar se encontra envolvido um jeito muito particular de organizar os movimentos do corpo, e que isso se relaciona com um conjunto de padrões socialmente estabelecidos, numa composição única cujo equilíbrio sempre dependerá da dança em questão e do corpo em movimento.

Refletir sobre a prática da dança entre os caboclinhos convida-nos a repensar a noção de dança, assim como a de pessoa e a de corpo, sugerindo-nos perguntar, antes de mais nada: quem dança? Isso porque o ato de dançar está em tensionamento com o ato de ser dançado. Enquanto os puxantes, liderando os seus respectivos cordões, traçam suas manobras pelas ruas da cidade, abrindo espaço para uma guerra, no plano do visível, por meio de seus movimentos de ataque e defesa, as caboclas, de destaque, em meio a eles, estabelecem uma relação com o invisível que também dança, mas onde o próprio corpo se apresenta como um campo de batalha.

O corpo mostra-se, aqui, como um espaço de interlocução de múltiplas subjetividades, onde são articuladas diferentes posições de fala. É como nos ensinou Jeane Gonçalves, cabocla de destaque do Caboclinho União Sete Flexas de Goiana.

A cabocla Jacira veio falar comigo. Veio conversar e dizer que queria dançar. No caso, eu vendo ela falando com meu pai [Jeane estava incorporada]. Ele disse [à Jeane, passado o transe]: "Então, ela vai dançar". Mas ela quer dançar que nem eles já fizeram várias vezes nas apresentações. Eu saio em mim, mas dentro da federação, não sou mais eu. São eles que tomam conta do meu corpo pra dançar. Eu disse pro meu pai: "Ou entra eu, ou entra ela". "Mas ela disse que quem vai dançar é ela" [ele respondeu a Jeane]. Só que eu também quero dançar. Aí eu não sei como é que a gente vai fazer. Eu visto a fantasia, me maquio, me arrumo todinha. Mas na hora que eu entro pra dançar, ela quer

tomar a vez, quer dançar em meu lugar. Não é meu corpo dançando, é ela. Ou então, ela divide como eu fiz no carnaval passado: metade meu, metade dela. Ela dançou com um lado e eu dancei com o outro. Ela domina uma parte do corpo e eu domino a outra. Uma parte eu sei que ela vai dançar os passos que ela quer fazer e eu não vou ter controle. Mas já tem outra que eu digo: é a minha vez e aí controlo com ela. Quem sabe é quem tem o domínio. "Jeane dançou com uma perfeição, não era Jeane", já me disseram (GONÇALVES, 2018).

O jogo de forças que opera entre os caboclinhos, por meio de uma organização coreográfica visível, junto às caboclas, por meio das manobras, assume um aspecto particular, em que os limites impostos pelas fragilidades de um corpo cotidiano são compensados por uma força extraordinária dos caboclos que dançam com e através delas. Seus corpos atravessados por essas forças invisíveis lançam-se no espaço de forma ampliada, assumindo uma capacidade incomum de expressão e deslocamento. Contudo, para que isso ocorra, é necessário abrir mão do controle de seus próprios movimentos. É o espaço do corpo que está em jogo nessa negociação.

Nessa disputa interna entre quem vai ou não dançar, um tipo de consciência corporal muito específica parece ser acionado, permitindo a percepção de movimentos que se dão para além dos limites do próprio corpo. Mais do que uma consciência corporal, trata-se de um estado ampliado de corpo. O reconhecimento de índices tais como vibrações, impulsos, pressões, arrepios e dormências entre as caboclas dançarinas anunciam a chegada dos caboclos e o desejo deles de dançar em seus corpos. As formas de aproximação variam tanto pela intensidade quanto pela velocidade. É isso que permitirá, ou não, a conciliação entre os dançares.

Não se trata, portanto, de dançar ou ser dançada. Aqui, conciliar implica, de fato, numa relação de tensionamento entre dançar e ser dançada, pondo em contato forças opostas, isto é, vindo de dimensões diferentes – neste caso, cujo propósito é o mesmo: o de dançar. De acordo com Blacking,

quando as pessoas falam sobre "serem dançadas" ou proclamam que seus movimentos são dirigidos por "forças" internas ou externas, elas obviamente não descrevem os estados inconscientes. Elas estão tentando descrever um modo não verbal de discurso, cuja lógica e formas podem ser precisamente expressas e compreendidas, mas não sempre articuladas em palavras (BLACKING, 2013: 79).

Na intenção de compreender a complexidade da relação entre movimento e significado, Blacking (2013: 78) refletia sobre a importância de "dispersar o nevoeiro de palavras que escondem as realidades da dança" e de "desmistificar atitudes de dança sem destruir o [seu] mistério", de forma a desenvolver "um estudo científico que não esteja separado do objeto de investigação, nem se torne um fim e si mesmo".

Nossa busca por uma escrita movente estimula-nos a aprofundar a questão sobre o lugar do corpo da escrita. A resistência à partilha do corpo, expressa por meio da imposição do próprio desejo de dançar e da afirmação de uma autossuficiência, terminam por inviabilizar a conciliação entre os "dançares" entre os mundos visível e invisível. Assim como as caboclas dançarinas percebem um movimento que as transcende, os caboclos são igualmente sensíveis ao que se passa em seus corpos. Dançar, nestes casos, desafia a própria noção de corpo como limite da pessoa, incluindo o seu espaço de alcance.

A esta capacidade de contração e expansão dinâmica do corpo, Rudolf von Laban (*apud* RENGEL, 2003: 32-33) chamou de *quinesfera*, isto é, "a esfera dentro da qual acontece o movimento. [...] Delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um centro de apoio." Ainda de acordo com Laban (*idem; ibidem*), o movimento pode ser descrito em termos qualitativos. É o conceito de *esforço* que dá conta disso. Empregado para nomear as mudanças de qualidade de movimento, o esforço é tanto intelectual quanto emocional e físico. O que sugere que o corpo deve ser compreendido para além de seus contornos visíveis.

Ao dançarem e serem dançadas, as caboclas experimentam uma espécie de vulnerabilidade sensível ao mundo e aos outros; um processo de desidentificação no qual "a permeabilidade dos contornos da subjetividade desierarquiza as partes, reparte o peso, desconstitui a forma" (BARDET, 2014: 125).

Uma vez considerada a possibilidade de uma natureza incorpórea dançar no corpo dessas caboclas, o que se vê são diferentes dimensões fazendo do corpo, espaço. Seus corpos são o lugar da alteridade e, conseqüentemente, do poder de curar e proteger. Por meio das caboclas dançarinas, em meio aos ensaios, os caboclos vêm dar os seus recados, fazer pedidos, reclamações e denúncias, acionando, aparentemente, aquilo que Damiana Jaenisch chamou de uma *cosmocoreografia*, isto é, quando aos movimentos e fluxos de seres visíveis somam-se de



seres invisíveis, num encontro "entre forças que se movem por territórios físicos, políticos, cosmológicos diversos" (JAENISCH, 2017: 253).

Superando dicotomias, as caboclas conjugam as dimensões do visível e do invisível. E cada parte de seus corpos ocupa o seu lugar num todo, de acordo com a disponibilidade também de desocupar... Nesse sentido, parece que o que nos falta, aqui, é uma concepção dinâmica de corpo que nos permita compreendê-lo fora dos padrões essencializantes, dando a ver sua dimensão relacional. Como nos propõe Latour,

ter um corpo é aprender a ser afetado, ou seja, [...], movido por outras entidades, humanas ou não-humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto. [...] podemos procurar definir o corpo como uma interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afetado por muitos mais elementos. [...] O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento – mas aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo. [...] [Parafrazeando William James]: “O corpo em si é a principal instância do ambíguo” (1996 [1907]) (LATOURE, 2008: 39).

Fazer Antropologia da Dança envolve fazer uma antropologia do corpo, o que implica considerar a ambiguidade dos seus limites e as relativas possibilidades de seus alcances. Assim, talvez, seja interessante pensar que o parentesco entre a Antropologia da Dança e a Etnomusicologia se dá pelo fato de que ambas são disciplinas para as quais uma organologia do corpo só é possível se o compreendemos para além de uma concepção instrumental, dotado de alma, força, vida e contornos dinâmicos.

Referências:

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer**: uma etnologia movimentada na Amazônia (com a participação de Jacky Pawe). São Paulo: EDUSP, 2017.

BEAUDET, Jean-Michel. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018, p. 25-31.



BLACKING, John. Movimento e Significado: a dança na perspectiva da antropologia social In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 75-86.

GONÇALVES, Jeane. **Entrevista de Maria Acselrad**. Goiana/Pernambuco, 2018. Áudio. Bairro de Nova Goiana.

GUERRA-PEIXE, César. Os cabocolinhos do Recife. In: DANTAS, Leonardo; MAIOR, Mario Souto. (Orgs.) **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Editora Massangana, 1981.

JAENISCH, Damiana Bregal da. **Cosmocoreografias**: poéticas e políticas do mover entre artes e territórios indígenas e da arte contemporânea. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. [330 f.]

KARTOMI, M.J. **On concepts and classifications of musical instruments**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LATOURE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência In: **Objetos impuros**: experiências em estudos sobre a ciência. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 39-61.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo** – estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, José Guilherme Allen. **Práticas de luteria na música experimental brasileira**. (Tese de Doutorado) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018. [223 f.]

SANTOS, Climério de Oliveira. **O grito de guerra dos cabocolinhos**: etnografia da performance musical da Tribo Canindé do Recife. (Dissertação de Mestrado) Departamento de Música, CCHLA/UFPB, João Pessoa, 2008. [241 f.]

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque Book Cabocolinho**, Recife: Ed. Batuque Book, 2009.

SILVA, Ednaldo Marcelino da. Entrevista de Maria Acselrad. Goiana/Pernambuco, 2018. Áudio. Bairro de Nova Goiana.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

PRANDI, Reginaldo. (Org.) **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

El *Fandango* en México como Portal Hacia una Reflexión Sonora sobre la Percusión de Pies en el Continente Americano

Alba Olinka Huerta Martínez
UFPA – alba.martinez@ica.ufpa.br

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Resumen: Por medio de la acepción del *fandango* como fiesta, su permanencia y presencia actual en México, hago extensiva hacia el Continente Americano una reflexión sobre la *tarima* como objeto de percusión primordial dentro del *fandango*. A partir de la relación del *fandango* del sur de Veracruz (*fandango jarocho*) con el *fandango* del sur de Brasil (*fandango caiçara*), propongo una pequeña clasificación de la percusión de pies utilizando el concepto de tambor de pie ameríndio y sus diferentes contextos.

Palabras-clave: *Fandango*. *Tarima*. Percusión de Pies.

The *Fandango* in Mexico as a Portal to a Sound Reflection on a Foot Percussion in the American Continent

Abstract: Through the meaning of the *fandango* as a party, its permanence and current presence in Mexico, I extend to the American Continent a reflection on the stage as a primary percussion object within the *fandango*. Starting from the relationship of the *fandango* from the south of Veracruz (*fandango jarocho*) with the *fandango* from the south of Brazil (*fandango caiçara*), I propose a small classification of foot percussion using the concept of the amerindian foot drum and its different contexts.

Keywords: *Fandango*. *Tarima*. Foot percussion.

1. El Portal *Fandango*

La palabra *fandango* puede definir muchas situaciones y para el caso de este estudio, utilizaremos la del *fandango* como fiesta. El *fandango* como fiesta se caracteriza por la presencia de una danza percutida alrededor de una *tarima*¹ que acompaña a la música y a los versos con una determinada métrica. Al respecto Jessica Gottfried nos dice:

¹ Una caja o cajón de madera con sus respectivas variantes donde personas (a veces denominados “bailadores”) percuten con sus pies en diversas regiones de México.

Esta fiesta es una en la que la música que suena tiene como acompañamiento el zapateado, la *tarima* es el instrumento musical colectivo sobre el cual los músicos tañen sus instrumentos y entonan versos con una métrica particular. En México se conocen diversos tipos de *fandango*: *huapango*, *juandango* o fiestas de *tarima* o de *tabla* en distintas regiones en las que se entonan sones y se tañen cordófonos en torno sobre *tarimas* o *tablas* sonoras, cada uno al estilo de su región, a saber: el Sotavento Veracruzano², la Huasteca³, la Costa Chica⁴, la Costa Grande⁵, Tierra Caliente⁶ y el Bajío⁷ (HESKETH en VILLALOBOS, 2013: 57). [grifos míos]

Adentro en el mundo de la percusión de pies debido al *fandango* en su acepción de fiesta, como ya lo menciono Hesketh (2013), en donde el zapateado acompaña de cierta manera a la música y donde hay que tener una preocupación árdua por el sonido de los pies sobre la *tarima* o la tabla. Existen, por supuesto, otras prácticas que no son de *fandango* donde se realiza percusión de pies, pero en mi caso, fue en el *fandango* donde descubrí el mundo sonoro de esta acción tan aparentemente simple de golpear la tierra con los pies.

Apesar de ser la percusión de pies algo comprendido como movimiento, y por lo tanto, como danza, necesité alejarme de la danza para poder adentrarme en un mundo sonoro y comprender mejor mis inquietudes y mis búsquedas. Así, mi primera intención para abordar la percusión de pies o zapateado⁸ fue dejar de lado la palabra “danza” para hablar de sonoridad corporal, especialmente del sonido producido con los pies.

Tomo esta decisión, por una parte, porque al pensar en danza, y en sus diversos análisis sobre su significado, resaltan la tensión, el esfuerzo y el movimiento (ASCELARD, 2018: 51) – a veces estos pensamientos no logran expresar muchas cualidades de algo tan específico y aparentemente simple, como la producción de sonidos con los pies. Y, por otra parte, porque apesar de las discusiones filosóficas y antropológicas sobre la danza, descubrí un interés personal por la percusión de pies en el Continente Americano a partir de mi participación en

² El estado de Veracruz se encuentra envolviendo una parte del Golfo de México. El sur de Veracruz, de donde es originario el *fandango* jarocho (*fandango* del sur de Veracruz) se conoce comúnmente como “Sotavento”.

³ La Huasteca es una región multicultural em México que incluye una parte del sur del estado de Tamaulipas, el norte del estado de Veracruz, el sureste del estado de San Luis Potosí, el norte del estado de Hidalgo, una parte del norte del estado de Querétaro y una pequeña parte del norte del estado de Puebla.

⁴ La Costa Chica es una región que incluye una parte del estado de Guerrero y una parte del estado de Oaxaca.

⁵ La Costa Grande forma parte del Estado de Guerrero, se encuentra junto a la Costa Chica.

⁶ La Tierra Caliente es una región de México que incluye una parte de los estados de Guerrero y Michoacán.

⁷ El Bajío mexicano es una región que incluye parte de los estados de Aguascalientes, Jalisco, Guanajuato, Querétaro, San Luis Potosí, Michoacán y Zacatecas.

⁸ En México llamamos a casi toda la percusión de pies “zapateado”. Sin embargo, considero que zapatear es una acción que se lleva a cabo específicamente con calzado y, atendiendo a que la producción de sonoridad, es distinta cuando se percute con los pies sin zapatos, a veces prefiero llamarla solamente percusión de pies.

algunos *fandangos* en México, especialmente por el elemento sobre el cual se baila: la *tarima*. A propósito de la *tarima*, Jorge Amós (2021), quien llama a la *tarima* “símbolo acústico” nos dice lo siguiente:

La RAE en sus diccionarios electrónicos nos dice que: *tarima* viene del árabe hispano: *taríma*, a su vez derivado del árabe: *tārimah*, quien lo tomó del persa: *tāram*, “pabellón de madera”. Se usa para describir un “entablado” o pavimento”, “superior en altura al resto”, por tanto, en un piso de madera, la *tarima* sería una elevación, un escaño. La primera vez que aparece la palabra *tarima* fue en la edición de *Diccionario de Autoridades*, de 1739, aunque en la edición de 1732 se incluyó *entarimar*, “cubrir el suelo con tablas o *tarima*”.

En relación con *artesa*, ésta palabra aparece en el vocabulario español-latino de Antonio de Nebrija, en 1495 y en la edición del *Diccionario de la RAE* de 1726. Tiene un origen incierto y define: “cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro lados va angostando hacia el fondo y sirve para amasar el pan y para otros usos”.

La palabra *tablado* aparece también en el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija, de 1495, y en la edición del *Diccionario de Autoridades de la RAE*, en 1739. Es noción antigua, pues viene del latín *tabulātum*, un “suelo plano formado de tablas unidas o juntas por el canto”, pero también: “suelo de tablas formado en alto sobre una armazón”, lo que lo vincula con el teatro, pues es el “pavimento del escenario de un teatro”. Ahí mismo encontramos una acepción interesante, que lo vincula con una costumbre común en Los Altos⁹, pues un *tablado* puede ser el “conjunto de tablas de la cama sobre el que se tende el colchón”.

Ni *tarima* ni *artesa* tienen en el castellano antiguo un vínculo con las artes performativas; no así la palabra *tablado*, que sí tiene una relación con el escenario. En América, *tarima* es usado como sinónimo de “escenario” en Bolivia, Ecuador y Paraguay, mientras que en Perú es “cama rústica hecha con palos o tablas”. La *artesa* sigue en otros lugares de América a la definición en España, como un recipiente para amasar, secar la miel del azúcar (Puerto Rico), o como en Honduras, donde es un cuenco para guardar las tortillas (AYALA, 2021).

Asimismo, sin contemplar la idea del origen ameríndio que mencionaré más adelante ni la idea de un supuesto origen africano, él expresa que la necesidad de amplificar el sonido que produce la acción de golpear el piso con los pies está documentada en los cuatro continentes y por numerosos pueblos, y que “nuestras *tarimas*, *artesas*, *huapangos* [...] y ‘tablas’ tienen varios orígenes que concurrieron en espacios locales por toda la Nueva España y quedaron afianzados en éstas tierras (México) como imprescindibles para el baile, cosa que no ocurrió en

⁹ Los Altos de Jalisco es una región del estado de Jalisco que se eleva hasta los 2000 metros.

otros lugares de América Latina, salvo en los *fandangos* caíçaras del sur de Brasil” (AYALA, 2021).

La primera relación que yo establecí con el *fandango* caíçara del sur de Brasil fue porque en alguna ocasión estaba asistiendo a un concierto de música del Sotavento Veracruzano y había personas vendiendo ropa y calzado para la fiesta del *fandango* jarocho¹⁰ y vi unos zuecos y, sin pensar, los compré. En aquella época no investigué nada sobre los zuecos y nunca había ido a un *fandango* donde bailaran con ellos, pero me parecía que en el pasado, en algún momento, las personas los usaban para bailar sobre la *tarima* y tal vez por eso, estaban vendiéndose en aquel momento. Después de eso, leí lo siguiente sobre el *fandango* caíçara en Brasil:

Se usan otros instrumentos de percusión además de los panderos, el principal son las tamancas o zuecos que usan los varones para el batido o zapateado. Estos zuecos cubren la parte superior del empeine y los dedos de los pies con piel, mientras la suela es enteramente de madera del árbol de canela o laranjeira, madera dura para que la tamanca sea resistente y sonora. Las tamancas son hechas de madera dura como la canela, laranjeira, jacaranda costera o naranjo. En su ejecución se intercalan palmas y tamancas, de a cuerdo a la marca y a las indicaciones del Mestre. La función de las tamancas es hacer sonar al zapateado. Algunos estudiosos de este tipo de *fandango* afirman que se adoptaron las danzas españolas y portuguesas para formar el *fandango* Caicara, agregando el carácter local a lo español, por ejemplo la sustitución de las castañuelas por las tamancas (HESKETH en VILLALOBOS, 2013: 67).

Casi inmediatamente después de leer esto, descubrí que tenía una inquietud muy fuerte por el zapateado, las *tarimas* y las tamancas como instrumentos musicales, y entonces decidí tomar ese rumbo. Comencé a averiguar sobre otros tipos de *fandango* en el Continente Americano, sus calzados y sus *tarimas*. Recordé también una conferencia del doctor Jáuregui en la que él llamaba “tambor de pie” (2011) a la *tarima*. Ya con todas estas relaciones estuve totalmente convencida de que seguir hablando de danza no me iba a llevar a resolver todas mis inquietudes sobre la percusión de pies, lo cual resulta un poco ambicioso y por ahora lo reduzco

¹⁰ Durante el *fandango*, en el estado de Veracruz, México, la fiesta que daba identidad a lo que se llama comúnmente mestizaje, blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse con los peninsulares ni con los indios, que creaban una cultura propia a partir de los pueblos camineros, antiguas cabeceras ahora mestizadas y que se conservaban, en muchos casos, sus barrios aborígenes, sus repúblicas de indios comenzaron a llamarse y a identificarse como jarocho entre ellos, según lo refiere Antonio García de León en su libro *Fandango* (GARCÍA DE LEÓN, 2009: 19).

a las reflexiones de este texto, pero sin duda, es algo de lo que se habla poco porque normalmente se estudia como danza y casi todo lo que tiene que ver con sus características sonoras suele no abordarse.

2. El tambor de Pie Ameríndio

El doctor Jáuregui (2013), en su artículo ‘El tambor de pie de los seris, ¿prototipo de la *tarima* amerindia?’, propone a la *tarima* como un instrumento sonoro amerindio concentrado en México y pone en tela de juicio el hiperdifusionismo de teorías sobre un origen supuestamente transpacífico, afirmando lo siguiente: “La *tarima* es uno de los grandes instrumentos sonoros, con gran alcance, equiparable para los contextos abiertos – mutatis mutandis – a las campanas, los cohetes y los cañonazos y, para los ámbitos cerrados, a los órganos coloniales de las iglesias de la tradición católica” (JÁUREGUI en VILLALOBOS, 2013: 110).

Él explica que es un hecho sobre la recurrente omisión del tambor de pie ameríndio en los libros sobre la historia y la clasificación de los instrumentos musicales e, incluso, en los relatos de los viajeros, informes de los etnógrafos y análisis de los etnomusicólogos. Se hace recurrente porque no se hace alarde al cuerpo del ejecutante, especialmente a los pies, como productores de sonido o como instrumento musical ya sea de manera directa, es decir, golpeando contra el piso, o de manera indirecta, solamente a partir de movimientos del bailarín (ya sea sacudimiento o entrechoque). Él explica que de ahí viene que, en los documentos, sólo sean reportados los aditamentos sonoros en la vestimenta o directamente prendidos al cuerpo, por ejemplo: sonajas de cintura, de pantorrilla o de tobillo, como es el caso de los *tenabaris*¹¹. O simplemente, algunos colgijes adheridos al cuerpo que, cuando éste se mueve, producen un sonido de acompañamiento (JÁUREGUI, 2013). El cuerpo sonoro del ejecutante entonces, concordando con las palabras de Jáuregui, ha tenido una ausencia notable en lo que al tambor de pie amerindio se refiere.

¹¹ Los *tenabaris* son capullos de mariposa rellenos de piedras de hormiguero con cierta afinación que los seris, yaquis y mayos (pueblos indígenas de México) colocan en las pantorrillas para percutir la tierra en diversas celebraciones religiosas.



El origen más difundido sobre la *tarima* ha sido transpacífico (Oceanía), según lo expresa Jáuregui, así como el origen transatlántico del zapateado o percusión de pies. Al respecto, el mismo nos dice:

En el medio mexicano dedicado al estudio de la organología predomina una mezcla del hiperparticularismo cultural – la “del aquí merito”, “desde el campanario de mi pueblo” –, que se combina en ciertos escritores con el salto acrítico hacia el hiperdifusionismo. En este procedimiento, se ubica un determinado instrumento musical en una microrregión (por ejemplo, la *artesa-tarima*) y, sin analizar sus variaciones formales y sus transformaciones simbólicas en los contextos macrorregionales del continente americano, se postula un origen transpacífico. Obviamente, con un amateurismo sublime, se omiten – ¿ingenuamente? – citas y referencias bibliográficas (JÁUREGUI en VILLALOBOS, 2013: 110).

De la misma manera en la que el doctor Jáuregui explica el hiperdifusionismo del origen transpacífico (Oceanía) de la *tarima*, existe también el hiperdifusionismo sobre el origen transatlántico de la percusión de pies que es ejecutada en las fiestas de *fandango* y otras manifestaciones culturales de América. Específicamente, el flamenco, por ejemplo, es usado como referencia para explicar algunos orígenes del zapateado en el Continente Americano. Sin embargo, si bien es cierto que apelar por un solo origen es ocioso y siempre ingenuo debido a todos los intercambios culturales que se realizaron entre América y los otros continentes, me parece necesario traer a cuenta la importancia de la consideración de la existencia de una percusión de pies en América.

Cabe mencionar aquí que, según lo refiere el etnomusicólogo Alejandro Martínez de la Rosa, en su artículo ‘Las *tarimas* de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen’ (2010), existen otras dos teorías sobre el origen de la *tarima*: la hipótesis asiático-africana y la hipótesis africana, no abordaré en este momento ninguna de ellas, sin embargo, es necesario e importante mencionar estas referencias.

Considero también que la hipótesis amerindia del doctor Jáuregui es la más adecuada para abordar, por ahora pequeña pesquisa sobre la percusión de pies en el continente Americano, ya que reúne características que considero pertinentes para hablar sobre la percusión de pies de este lado del mundo. Estas características están relacionadas con el *fandango*, cuya presencia se extiende en el continente americano, principalmente en México.

Podríamos decir que el contenedor y la forma de extensión más grande del tambor de pie amerindio es mediante el *fandango*, especialmente en el *fandango* mexicano en todas sus variantes. Es la variante del *fandango* jarocho la que tiene una similitud muy particular con el *fandango* caíçara en Brasil y, aunque sus orígenes son completamente distintos y no los abordaré en esta ocasión, es la percusión de pies la que en este caso los aproxima.

Propongo así al *fandango* como el portal y el contenedor principal de la presencia del tambor de pie amerindio. Y aunque pretendo seguir trabajando específicamente sobre la percusión de pies en los bailes de *fandango*, principalmente en los *fandangos* de México y Brasil, es necesario decir que la percusión de pies no sólo está presente en los *fandangos*, sino en diversos contextos de danza tradicional, en contextos amerindios gráficos y en contextos de danza folclórica. También en los zapateados, taconeos o deslizamientos sobre superficies de madera con o sin calzado sonoro en Perú, Bolivia, Chile y Brasil.

3. Tambores de pie en el Continente Americano

Debido entonces a la extensión continental que tiene la percusión de pies a través de diversas manifestaciones, y retomando la idea del doctor Jáuregui sobre el tambor de pie amerindio, para afirmar un contexto y origen también americanos de la percusión de pies, a continuación presento una pequeña clasificación de estos objetos, de acuerdo a su contexto dentro de la danza tradicional, la danza folclórica, los *fandangos* y los contextos gráficos:

Tambores de pies en contextos de Danza Tradicional:

1. Tambor de pie de los seris, México.
2. *Tarima* cora, México.
3. Tenabaris de los mayos y los yaquis, México.
4. Cascabeles en la Danza de los Cúrpites, México.
5. Huesos de fraile (coyolis) en las Danzas de Concheros, México.
6. Huesos de fraile y zapatos duros en la contradanza de Huamanchuco, Perú.
7. Calzado sonoro para el *fandango* de Potosí, Bolivia.

Tambores de pie en contextos amerindios gráficos:

8. Algunos tipos de cascabeles atados a los tobillos (mexicas), México.

Tambores de pie en contextos de *fandango* :

9. *Tarima* del sur de Veracruz, México.
10. *Tarima* de Tixtla, Guerrero, México.
11. Tabla o *tarima* de Tierra Caliente (Michoacán y Guerrero), México.
12. Tabla o *tarima* del *fandango* mariachero en el noroccidente de México
13. *Artesa* de la Costa Chica (Guerrero y Oaxaca), México.
14. *Tablado* y tamancos en el *fandango* caiçara, Brasil.

Tambores de pie en contextos de danza folclórica

15. Almud del baile de jarana en Yucatán, México.
16. Tablas que se colocan en los huaraches para bailar la ‘Danza de los Viejitos’ de Michoacán, México.
17. Zapatos con clavos en la Danza Folclórica Mexicana
18. Tamancos en la Dança do Vaqueiro do Marajó, Pará, Brasil.
19. Zapatillas y zapatos duros en la Cueca chilena, Chile.

Realicé esta clasificación con la finalidad de mostrar la mayor cantidad de tambores de pies en América, pero faltan muchos. De esta manera, también quise enmarcar los tambores de pie en los que voy a concentrarme y adentrarme durante toda mi investigación y éstos son los de contexto de *fandangos* mexicanos y *fandango* caiçara de Brasil. Si bien es cierto que sus orígenes ibéricos pudieran aparentemente no tener nada que ver con América, en lo que a la percusión de pies se refiere, habría que indagar un poco sobre los indios del sur de Brasil (carijós, probablemente) y considerar hallazgos sobre cuerpo sonoro o acciones percusivas con los pies.

Consideraciones

La percusión de pies a partir del concepto de tambor de pie amerindio y sus diferentes formas sonoras de permanencia en América trae a cuenta tres situaciones muy importantes sobre las cuales reflexionar: 1) La existencia de una percusión de pies amerindia silenciada a causa de los hiper difusionismos sobre el origen del zapateado; 2) La existencia de una estética sonora (o varias estéticas sonoras) que la danza folclórica en un contexto escénico, no siempre atiende, porque se ha preocupado más por el movimiento que por la sonoridad y reproduce e imita (desde el movimiento), antes que entender sobre sonoridades; y 3) La permanencia viva y palpable de esta percusión de pies, principalmente en México.



Referencias

ACSELRAD, Maria. **Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança.** In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org) Antropologia da Dança IV. Florianópolis: Editora Insular, 2015, p. 51-64.

AYALA, Jorge Amós Martínez. **De tarimas, tablas, artesas, tablados y otros instrumentos para bailar.** Michoacán, México. 25 de junho. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/mulato.cocho/posts/10209640716772275> [Acesso em: 25 junho 2021.]

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **Fandango.** México, DF: Conaculta, 2009, p. 19.

HESKETH, Jessica Gottfried. Una puerta cibernética al fandango como fiesta. In: VILLALOBOS, Amparo Sevilla (Ed.). **El fandango y sus variantes.** México, DF: INAH, 2013, p. 55-108.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, A. Las tarimas de percusión de la costa del Pacífico mexicano. El dilema de un origen. **Antropología.** Revista interdisciplinaria del INAH, [S. l.], n. 90, 2010, p. 19–27. Disponível em: <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2763>. [Acesso em: 15 jul. 2021.]

VILLALOBOS, Amparo Sevilla. **El fandango y sus variantes.** México, DF: INAH, 2013.



Del *Fandango* Urbano a la *Tamanca* Brasileña: un camino paraense para llegar a la sonoridad

Alba Olinka Huerta Martínez
UFPA – alba.martinez@ica.ufpa.br

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Resumen: Este texto muestra un pasaje del resultado de mi trabajo de maestría sobre los *fandangos* fuera del estado de Veracruz. Presento algunas generalidades del *fandango* jarocho y la construcción del concepto “*fandango* urbano” – y de como, a partir de estas dos manifestaciones culturales, se desprende una nueva búsqueda sobre sonoridad en donde en mi camino encontré las *tamancas* brasileñas y, ¿por qué no decirlo? las *tamancas* paraenses.

Palabras clave: *Fandango* Jarocho. *Fandango* urbano. *Tarima*. *Tamanca*.

From Urban *fandango* to Brazilian *Tamanca*: a *paraense* way to get to the sonority

Abstract: This text shows part of the results of my master's research about *fandangos* outside the state of Veracruz. I present some generalities of the jarocho *fandango* and the construction of the “urban *fandango*” concept, and how, from these two cultural manifestations, does develop a new search about sonorities in which, on my way, I found the Brazilian *tamancas* – and, why not say? – the *paraenses* *tamancas*, from state of Pará, Brasil.

Keywords: Jarocho *Fandango*. Urban *Fandango*. *Tarima*. *Tamanca*.

1. Generalidades del *fandango* del sur de Veracruz¹ (o *fandango jarocho*)

La fiesta del *fandango* persiste en varios entornos del centro y sur de Veracruz; sus orígenes se remontan a finales del siglo XVIII. El *fandango* es una de las prácticas tradicionales que han sobrevivido en México desde entonces y trascendió a partir de la fijación de ciertas prácticas culturales hasta madurar una identidad regional. Sin embargo, esta fiesta, el *fandango* y el género musical del son jarocho² se han ido reafirmando desde las postrimerías del mundo colonial, “recreando sus propias improvisaciones, forjando sus propias particularidades y abriéndose espacios entre lo profano y lo religioso” (GARCIA DE LEÓN, 2009: 18).

Siendo el *fandango* la fiesta que daba identidad a lo que se llama comúnmente mestizaje, según lo refiere García de León (2009), estos grupos comenzaron a llamarse “jarochos” y a identificarse también como jarochos entre ellos. Eran una parte del estrato social mestizo de las costas del Sotavento y del Barlovento. La referencia geográfica diferenciadora entre el Sotavento y el Barlovento veracruzanos es la ciudad de Xalapa. Xalapa divide al estado en norte y sur, el Barlovento veracruzano, geográficamente, es el norte de Veracruz, y el Sotavento es el sur de Veracruz, este sur ha sido y será, desde entonces, parte de la inspiración de este trabajo que forma parte de mi investigación de maestría en México y mi pesquisa de doctorado en Brasil.

2. Convenciones del *fandango* urbano y del sur de Veracruz – o *fandango jarocho*

El *fandango jarocho* es una reunión de músicos y versadores alrededor de una *tarima*³ que los bailarines percuten con zapateado y que, de acuerdo al son que se toque, acompañan con otros movimientos del cuerpo. Las medidas estándar de una *tarima* pueden ser: 1.80 metros

¹El estado de Veracruz se encuentra envolviendo una parte del Golfo de México. El sur de Veracruz, de donde es originario el *fandango jarocho* (*fandango* del sur de Veracruz) se conoce comúnmente como “Sotavento”.

² Existen diversos tipos de *fandango* en México, tales como el *fandango* ‘tixtleco’, el *fandango* ‘tierracalienteño’, el *fandango* ‘de occidente’, entre otras fiestas que, sin tener el nombre de *fandango*, presentan rasgos semejantes. En este trabajo, hablaré especialmente del *fandango* ‘jarocho’ (o del sur de Veracruz), en su variante urbana, es decir, el *fandango* ‘jaro chilango’ (‘jaro’ de jarocho y ‘chilango’, que es una palabra que se usa para referirse a las personas que viven en la Ciudad de México).

³Una caja o cajón de madera con sus respectivas variantes donde personas (a veces denominados “bailadores”) percuten con sus pies en diversas regiones de México.

de largo por, aproximadamente, 85 centímetros de ancho, por 15 centímetros de altura. La madera es de 2 centímetros de grosor con una boca de 10 centímetros de diámetro.



Imagen 1: Tarima estándar para bailar (zapatear) recuperada de la red social Facebook de César Castro, el 12 de diciembre del año 2013

En el *fandango* los músicos, versadores⁴ y bailadores se reúnen en la ocasión de una convivencia social. Generalmente, en el *fandango* debe haber comida y sillas para que se sienten las personas que no bailan y que no tocan. Normalmente, el *fandango* debe generar cohesión comunitaria y hábitos de convivencia democrática, se debe propiciar la comunicación, la expresión y la diversión. Es por demás necesario el respeto en todas sus formas. Normalmente, los que van al *fandango* conocen lo qué es y cómo se hace, aunque no bailen ni toquen, ya que pertenecen a la comunidad que conoce sobre éste y que acude por gusto, o bien, que participa en él de otra manera que no es cantar, tocar o bailar.

Durante la realización de mi trabajo de maestría, pude distinguir diversas relaciones entre las convenciones y valores de convivencia comunitaria básicos. Observé lo siguiente:

1. Generalmente existen los preparativos para el *fandango*: puede ser un cumpleaños, un bautizo, un velorio o inclusive una reunión en familia. Por lo que puede haber comida, café

⁴Personas que participan en el *fandango* principalmente para cantar o echar versos. Los versos son frases que se riman de acuerdo a algunas reglas literarias ya establecidas.

y bebida. Esto tiene otras implicaciones, entre ellas la responsabilidad y la voluntad de participar en cuestiones que no tienen que ver solamente con tocar, cantar o bailar alrededor de la *tarima*, sino barrer, decorar, acomodar las sillas, cocinar etc.

2. Hay un lugar muy especial para las mujeres porque la mujer es una figura importante en este tipo de *fandangos*. Se reconocen unas a las otras por la función que desempeñan. La mayoría de las músicas que se tocan son los llamados “sones de mujeres”.

3. Existe una obertura, el son⁵ “El Siquisiri”, es decir, hay una bienvenida a la comunidad presente en el *fandango*. Me remite a un sentido de responsabilidad por parte de los músicos que inician el *fandango*. Situaciones tales como llegar temprano para tocar el Siquisiri resultan comprometedoras para los músicos y en el mejor de los casos, para los bailadores.

4. Se puede apreciar también una dependencia absoluta entre la música y la danza. Si falta la música, la danza no tiene razón de ser y si falta la danza, ya no es un *fandango*, es un concierto. Por lo que la humildad, en todos los sentidos, es necesaria. Nada es supérfluo en el *fandango*, todos los elementos son importantes. La *tarima* como el centro de todo y como un espacio en movimiento, no porque se mueva, sino porque los bailadores tienen que estar subiendo y bajando de ella, hace que el *fandango* sea dinámico y no se convierta en otra cosa. Hay que saber esperar para bailar. La tolerancia es fundamental, pues de otra manera se generarían riesgos que podrían coartar la dinámica.

5. He visto también que las personas mayores que tocan algún instrumento tienen un lugar especial, deben estar hasta adelante, su función es llevar el *fandango*, pues siendo los mayores, son los que más saben. No importa si tocan lento o rápido, son simplemente los que más saben y se tiene que respetar eso.

Rubí Oseguera, bailadora de son jarocho de la región de los Tuxtlas y maestra de zapateado y *fandango* jarocho en México y en Estados Unidos, antropóloga social y coreógrafa, refiere (2011) que existen diferentes formas de bailar los sones jarochos en el *fandango* tradicional. El repertorio, por la forma de bailarse, se divide en cuatro tipos principales: sones para mujeres, sones de pareja, sones de cuadrilla y sones lúdicos.

⁵Es un género musical que en México se caracteriza por predominar en diversas regiones, adquiriendo variantes características. En todos los *fandangos* se tocan sones.

a) Los sones para mujeres sólo los bailan mujer con mujer, viéndose siempre de frente, manteniendo una relación con el cantador y con el músico – y se conocen como “sones de cuatro”, “de a bastante” o “de a montón”, según la región.

b) Los sones de pareja, que bailan hombre con mujer, tienen que ver con el cortejo – algunos sirven para cortejar o para enfrentar y hacer duelo con la pareja. Uno corteja dando lo mejor de sí – “qué tan bueno soy” o “qué tan bueno eres” – para impresionar a la pareja. Se trata de demostrar quién se es en la *tarima*.

c) Los sones de cuadrilla, donde sólo hay cuatro bailadores, o sea, dos parejas, son: “El Colás”, “El Jarabe Loco” y “El Fandanguito”.

d) El son lúdico, como “Los Panaderos”, sirve para dos cosas: para saber qué tan diestro es el bailaror, ya que durante su ejecución los músicos van cambiando el ritmo, pero también para que el bailaror que aún no se haya animado suba a la *tarima*. Este son es un juego para alegrar a la gente, y al final es un espectáculo, convives, la gente se ríe o se ríe del bailaror que se sube a la *tarima* (información verbal)⁶.

Un *fandango* se debe iniciar cuando están presentes suficientes músicos y bailadores. En general, un requintero⁷ empieza a tocar el llamado son del Siquisiri, con el cual se da por iniciado el *fandango*, incorporándose así los demás músicos y los bailadores en la *tarima*. Los sones de mujeres y de pareja se van alternando en el curso del *fandango*.

Para poder bailar en la *tarima*, la o las parejas de bailadores pueden subir a zapatear cuando comienza el son y el relevo se hace después de que se cantó un verso. Para ello, normalmente un bailaror que quiere subirse a la *tarima* toca el hombro del bailaror que está bailando, o bien, le avisa con una mirada y éste entiende que debe ceder su lugar. De la misma manera sucede cuando se quiere bailar con alguien. Se le avisa con una mirada y entonces él o ella manifiesta con un gesto o una actitud corporal que aceptan o rechazan la propuesta.

Los bailadores no pueden bajarse de la *tarima* hasta que los releven; si no hay relevo y el son se ha tornado largo, pueden hacer alguna mudanza⁸ para descansar y pedirles discretamente (con gestos o miradas) a los músicos que terminen el son, o bien, a otros bailadores que los releven.

⁶Información proporcionada por Rubí Oseguera Rueda el 25 de abril de 2011.

⁷ El requintero es la persona que participa en el *fandango* tocando el instrumento musical llamado requinto.

⁸ La “mudanza” son movimientos suaves, realizados con los pies sobre la *tarima*. Generalmente, se ejecutan cuando los versadores cantan.

Normalmente, en los sones de pareja baila una sola pareja y en los sones de mujeres, una o dos parejas de mujeres. Para los *fandangos* grandes, se eleva el número de parejas de mujeres hasta seis, e incluso hasta ocho, pero más que eso, resulta complicado agarrar “el golpe”. Rubí Oseguera (2011) refiere que el bailaror es la conexión entre lo divino y lo terrenal. Ella dice que:

El zapateado es un medio y su origen es que el hombre tiene que comunicarse con lo que cree que hay arriba y abajo. Quieres comunicar lo que hay arriba con lo que hay abajo, y el bailaror es el medio para hacerlo, y lo quieres comunicar por medio del zapateado, que es el vehículo para lograr que las dos cosas estén en armonía. La *tarima* surge como un elemento para seguir con este sonido: en el son jarocho tienen que ver con un latido, con [la forma] cómo se interpreta un latido. Tradicionalmente, cuando estamos muchas mujeres arriba no podemos hacer más que mantener un pulso porque tenemos que mantener ese latido, porque somos el corazón, y tenemos que estar en armonía con los músicos y llevar “el golpe”... Podemos tener “el paso” pero no tenemos “el golpe”. Las abuelas decían que bailar “acentado” era ir con “el golpe”. “Tener acento” es ir con el golpe de la música, de la tierra, de todo. La *tarima* es un gran tambor que las mujeres percuten (información verbal).

Los bailarores o zapateadores son imprescindibles para el *fandango*, ya que además de ser el centro de éste, ejecutan la percusión mayor: el zapateado sobre la *tarima*. Es su responsabilidad saber cómo se baila cada son, si es de pareja o de mujeres, conocer su acentuación, sus mudanzas y demás movimientos corporales.

La música de cuerdas (música de jaranas, más específicamente) es la que se toca para el *fandango* y tradicionalmente se hace con los siguientes instrumentos: jarana chaquiste, jarana mosquito, jarana primera, jarana segunda, jarana $\frac{3}{4}$, jarana tercera, jarana tercerola, requinto o guitarra de son, leona, violín, arpa, quijada de burro, marimbol y voces (véase el link <https://www.youtube.com/embed/cEdKR8qdQYg>).



Imagen 2: César Castro mostrando la dotación de jaranas (ver link citado), de izquierda a derecha: jarana tercerola, jarana tercera, jarana $\frac{3}{4}$ jarana segunda, jarana primera, jarana mosquito, jarana chaquiste).

Para el *fandango* tradicional, no hay un número máximo de integrantes y a veces hay variedad de instrumentos musicales. Dicen los expertos que no es recomendable que se toquen más de dos instrumentos iguales. Lo mejor es que haya uno de cada uno, es decir, un requinto, un trío de jaranas de diferente tamaño, una leona, una percusión y alguno de los otros instrumentos que antes enumeré. Y en caso de que no haya variedad, hay que procurar que no suenen al mismo tiempo jaranas de la misma tesitura, sino un par por cada estrato. Lo mismo es con las guitarras de son.

Éstas son las principales convenciones y reglas para que un *fandango* ideal y tradicional tenga lugar. El propósito de mi trabajo nunca fue estudiar los *fandangos* ideales, sino aquellos que, a pesar de tratar de respetar las convenciones, se escapan completamente de esta idealización y se encuentran inmersos en otra dinámica, en otra estética, en otra(s) comunidad(es) – y que, aún alejados de esta idealización, no quedan fuera de la tradición.

3. Un *fandango* urbano y del sur de Veracruz

A partir de las características y dinámicas de este *fandango* tradicional del sur de Veracruz pude percibir que existía un *fandango* que tenía algunas variantes y lo denominé “*fandango* urbano”, y dentro del *fandango* urbano observé dos tipos de comunidades: la comunidad jaroquilanga y la comunidad jarocho santanera. La comunidad jarocho santanera, según mis vivencias, sostiene las siguientes generalidades:

1. Adopta al son jarocho como un patrimonio en construcción e intercambia referentes con la comunidad jarocho sobre una memoria común, fomentando los valores de la tradición del *fandango* en su comunidad.

2. El *fandango* tiende a ser un espacio de encuentro, expresión y comunión.

Por otra parte, la comunidad jarochilanga:

1. Adopta al son jarocho, principalmente como un gusto por lo étnico, como una actividad de esparcimiento o como una forma de ganarse la vida.

2. El *fandango* tiende a ser un espacio de encuentros y desencuentros, demostración de saberes sobre “lo jarocho”, de fidelidad a “lo jarocho” y de manifestación de carencias sociales.

A partir de las generalidades de estas dos comunidades pude concluir lo siguiente:

1. Comparten el hacer del son jarocho fuera de su lugar de origen.
2. Comparten una despreocupación por las otras músicas y las otras danzas que propician, en gran parte, este auge extraordinario de lo “jarocho”.
3. Manifiestan mediante el *fandango* y “escenifican” o representan, también, los conflictos propios de la reconstrucción de la tradición.
4. Pretenden marcar un territorio ganándole a la modernidad, afirmar un estilo de ejecución, poner en práctica una enseñanza aprendida en taller y no a través de la mera oralidad.

Después de haber estudiado a dos comunidades principales de *fandango*, así como algunos *fandangos* en el sur de Veracruz, puedo decir que existen características representativas de un “nuevo” *fandango*. A partir de ahí, empecé a llamarlo “*fandango* urbano y del sur de Veracruz” o simplemente “*fandango* urbano”. Estas características ya no tienen que ver solamente con “lo jarocho”, de ahí que quisiera desprenderme – para poder nombrarlo – de la palabra “jarocho”. Primero, porque me di cuenta de que ahora existe la necesidad de alejarse de dicha palabra, ya que, como he venido mencionando, no todas las personas del sur de

Veracruz se autonombran como jarocho; y segundo, porque si en el sur de Veracruz hay personas que no se asumen como jarocho, en la(s) urbe(s) es, todavía, menos común que las personas se autodenominen jarocho pese a los nominativos jarochilangos y jarochicanos que se les han otorgado. He conocido a personas que dicen “yo soy jarocho”, pero no a personas que digan “soy jarochilanga” o “soy jarochicana” – lo que repercute, por supuesto, en el *fandango* y su forma de hacerse.

Considero que hoy existe más bien la necesidad de llamar al *fandango* y al son de, respectivamente, “*fandango urbano*” y “son urbano” – porque se están haciendo en las grandes urbes, con personas de vida urbana, pero lo están también haciendo con elementos del sur de Veracruz. Entonces, podríamos nombrarlo “*fandango urbano y del sur de Veracruz*”.

Así, y ahora retomando la propuesta de un *fandango* urbano y del sur de Veracruz, la necesidad de ya no utilizar la palabra “jarocho” y el reconocimiento de una nueva tradición fandanguera, quise abordar la idea de desorden para empezar a explicar este *fandango* urbano y del sur de Veracruz. Propuse entonces que éste último fuera un espacio en estado de desorden que permite estructurarse a partir de las reglas del *fandango* del sur de Veracruz y de diversas situaciones que aquejan a las comunidades que lo realizan. Lo que da lugar a la expresión de nuevas posibilidades de movimiento, encuentros, desencuentros y comuniones.

Así también, con la idea de desorden nombro a todos los elementos aislados (jarocho o no, del sur de Veracruz o no) con los que puede tener lugar el *fandango*: un motivo, una voz, un cuerpo. Todos estos elementos conforman el estado de desorden, categoría que permite que sean bienvenidos todos los que sepan bailar, cantar y tocar la música de cuerdas del sur de Veracruz, no importa si no pertenecen a la región.

No abordaré en este documento la explicación de estos elementos, pero es importante mencionar que los utilicé para resolver mi problema de investigación durante mis estudios de maestría. Me ayudaron a consolidar el concepto de *fandango* urbano y también el de danza urbana. Incluso consideré la posibilidad de nombrar su zapateado “zapateado urbano”.

Este estado de desorden permite también que el *fandango* se haga en cualquier parte del mundo y para participar de él, bailando en la *tarima*, pide que cada individuo posea conocimientos diversos sobre la cultura sureña veracruzana o, más precisamente, sobre la cultura del *fandango* del sur de Veracruz. Si no se poseen estos conocimientos, se puede participar también de otra manera, ahí está principalmente su carácter comunitario.



Imagen 3: *Fandango* en Acayucan. Veracruz, el 28 de diciembre de 2013. Fotografía: Olinka Huerta



Imagen 4: *Fandango* en La Bodeguita, el 25 de julio de 2014. Santa Ana, California. Fotografía: Olinka Huerta



Imagen 5: *Fandango* por el Día de Muertos. Ciudad de México, 2014. Fotografía: Ana Arizmendi

4. De la *tarima* fandanguera al *tamanco* brasileño con destino en Belém do Pará

Cuando terminé mi tesis de maestría, quería seguir investigando sobre el *fandango*, pero estaba un poco agotada del *fandango* del Sur de Veracruz y también del *fandango* urbano que recién había descubierto. Me cuestioné e hice una reflexión exhaustiva sobre lo que realmente quería saber de los *fandangos*. La verdad es que me encontraba confundida y un tanto decepcionada del *fandango* del sur de Veracruz, especialmente del *fandango* urbano al que le había dado cuerpo en mi tesis de maestría. Sin embargo, después de un tiempo de reflexión y asistencia a otros tipos de *fandango* de los cuales no voy a hablar aquí porque el mundo del *fandango* en México es muy amplio, me di cuenta que mi atracción, interés y amor por el *fandango* se debía al uso de la *tarima* y al sonido que producía. Fue entonces que empecé a averiguar más sobre *tarimas* hasta llegar al *fandango* caiçara del sur de Brasil, que tiene muchas semejanzas con el *fandango* del sur de Veracruz.

La primera relación que yo establecí con el *fandango* caiçara de Brasil fue porque en alguna ocasión estaba asistiendo a un concierto de música del Sotavento Veracruzano⁹ y había personas vendiendo ropa y calzado para la fiesta del *fandango* jarocho y vi unos zuecos (o tamancas) y, sin pensar, los compré. En aquella época no investigué nada sobre los zuecos y nunca había ido a un *fandango* donde bailarían con ellos, pero me parecía que en el pasado, en algún momento, las personas los usaban para bailar sobre la *tarima* y tal vez por eso estaban vendiéndolos en aquel momento. Después de eso, leí lo siguiente sobre el *fandango* caiçara en Brasil:

Se usan otros instrumentos de percusión además de los panderos, el principal son las tamancas o zuecos que usan los varones para el batido o zapateado. Estos zuecos cubren la parte superior del empeine y los dedos de los pies con piel, mientras la suela es enteramente de madera del árbol de canela o laranjeira, madera dura para que la tamanca sea resistente y sonora. Las tamancas son hechas de madera dura como la canela, laranjeira, jacaranda costera o naranjo. En su ejecución se intercalan palmas y tamancas, de acuerdo a la marca y a las indicaciones del *Mestre*. La función de las tamancas es hacer sonar al zapateado. Algunos estudiosos de este tipo de *fandango* afirman que se adoptaron las danzas españolas y portuguesas para formar el *fandango* caiçara agregando el carácter local a lo español, por ejemplo la sustitución de las castañuelas por las tamancas (HESKETH en VILLALOBOS, 2013: 67).

⁹El estado de Veracruz se encuentra envolviendo una parte del Golfo de México. El sur de Veracruz, de donde es originario el *fandango* jarocho (*fandango* del sur de Veracruz) se conoce comúnmente como “Sotavento”.

Casi inmediatamente después de leer esto, descubrí que había una inquietud muy fuerte sobre el zapateado, las *tarimas* y las tamancas como instrumentos musicales y entonces decidí tomar ese rumbo. Comencé a averiguar sobre otros tipos de *fandango* en México y especialmente, tenía mucha curiosidad con las tamancas del *fandango* caiçara del sur de Brasil.



Imagen 6: Tamancas jarocho.
Fotografía: Olinka Huerta

Para mi fortuna, después de un año cursando el doctorado, conocí a la profesora María Ana Azevedo y su trabajo con la Dança de los Vaqueiros de Marajó. Por “casualidade”, ella también tenía un largo recorrido con la percusión de pies debido su trabajo con el Zapateado Americano, y resultó una coincidencia que también en la coreografía de la Dança dos Vaqueiros do Marajó, en la cual se utilizan tamancas o zuecos para bailar,

[...] los bailarines ejecutan los movimientos en la base de los pies, permitiendo que el público aprecie la afinación del zapateado y los movimientos de deslice en los desplazamientos y en la formación de diseños en el espacio, creando un impacto visual más eficaz. Resalto que el sonido es el elemento más importante en los diversos tipos de zapateado y serán diversos dentro de sus innumerables disposiciones, o sea, sonidos sucesivos o no, acentuando los débiles, los cuales representan una división que, debido al intervalo de tiempo, resultarán una combinación propia. A través del sonido, podemos distinguir el grado de fuerza empleado durante el movimiento, el tipo de material usado y la altura, o inclusive, la entonación (más grave o más aguda) (AZEVEDO, 2015: 269).¹⁰ [Traducción: nuestra]

¹⁰ Extracto original, en Portugués: [...] os dançarinos executam os movimentos na base dos pés, permitindo que o público apreciase a afinação do sapateado e os movimentos de deslizar nos deslocamentos e na formação de desenhos no espaço, criando um impacto visual mais eficaz. Ressalto que o som é o elemento mais importante nos

Esta lectura y todo lo que yo estaba comenzando a buscar sobre las tamancas y otros tipos de calzado para percutir alguna superficie, así como algunos trabajos experimentales en mi casa en Belém do Pará, en Brasil, fueron situaciones muy importantes que despertaron muchas dudas, inquietudes y todavía más el gusto por seguir averiguando sobre la percusión de pies en México y en Brasil. Además, despertaron en mí un particular interés por comenzar a hablar sobre sonoridad y cuerpo sonoro, temas que serán abordados en próximos trabajos.

Referencias:

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. O tamanco, o vaqueiro e a dança: estudo preliminar dos elementos coreográficos da Dança dos Vaqueiros do Marajó. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança II**. Florianópolis: Editora Insular, 2015, p. 261-271.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **Fandango**. México, DF: Conaculta, 2009, p. 19.

HESKETH, Jessica Gottfried. Una puerta cibernética al fandango como fiesta. In: VILLALOBOS, Amparo Sevilla (Ed.). **El fandango y sus variantes**. México, DF: INAH, 2013, p. 55-108.

MARTÍNEZ, Alba Olinka Huerta. **Un fandango urbano y del sur de Veracruz**. El vuelo de la guacamaya y el corazón de la morena al golpe de ciudad. (Ensayo para obtener el título de Maestra en Investigación de la Danza.) Cenidi Danza José Limón, Ciudad de México, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11271/481> [Acceso en: 23 fev 2021.]

RUEDA, Rubí Oseguera. Entrevista grabada por Alba Olinka Huerta Martínez en 25 de abril de 2011. Ciudad de México.

vários tipos de sapateado, e serão diversos dentro de suas inúmeras disposições, ou seja, sons sucessivos ou não, acentuados ou fracos, os quais apresentam uma divisão que, decorrente do intervalo de tempo, resultarão em uma combinação própria. Através do som, podemos distinguir o grau de força empregado durante o movimento, o tipo de material usado e a altura, ou melhor, a entonação (mais grave ou mais aguda) (AZEVEDO, 2015: 269).



Trajeto Dialógico entre o Pará e o Rio Negro: o corpo sonoro no fazer musical

Líliam Cristina Barros Cohen
UFPA – lbarros@ufpa.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar a trajetória dialógica entre os especialistas do Alto Rio Negro e o ensino e pesquisa de Música na Universidade Federal do Pará, ocasiões em que a música e a dança tiveram papel de destaque, produzindo sentidos e percepções singulares do corpo sonoro. Serão apresentados alguns dos sábios que marcaram essa trajetória, a constituição do 'Fundo Rio Negro' e uma ponderação sobre a importância desse encontro multicultural no ambiente acadêmico.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Dança. Alto Rio Negro.

Dialogical Paths between Pará and Rio Negro: the sonorous body in making music

Abstract: This article aims to present the dialogical trajectory between experts from Alto Rio Negro and the teaching and research of Music at the Federal University of Pará, occasions in which music and dance played a prominent role, producing unique senses and perceptions of the sound body. Some of the wise who marked this trajectory will be presented, the constitution of the 'Fundo Rio Negro' and a reflection on the importance of this multicultural meeting in the academic environment.

Keywords: Etnomusicology. Dance. Upper Rio Negro.

1. Sábios que formaram o meu pensamento no Alto Rio Negro

Pretendo discorrer sobre as relações colaborativas, de amizade e admiração, com os sábios do Alto Rio Negro, com os quais tive contato, e assim contextualizar as experiências de música e dança no Alto Rio Negro e no Pará.

Seu Anacleto

Junto com Seu Anacleto e toda sua família conheci com pés e pensamento a cidade de São Gabriel da Cachoeira, e seus vários mundos, com as marcas dos ancestrais no solo e no fundo do Rio Negro. Conheci os mitos, os perigos, as histórias dos encantados que envolvem

as festas de Santo e todos os seus bens acessórios. Subi as serras até os antigos roçados, entendendo sobre os tipos de plantio, ao mesmo tempo em que participava dos *dabokuris*.

Dancei música tradicional, ouvi os muitos repertórios tukano, baré, desano, fui abençoada de longe quando estava grávida, assim como a minha filha Tereza também o foi. Troquei fotografias, gravações de músicas, livros, lembranças... e continuamos nessa troca até hoje e, se Deus quiser, para sempre.

Seu Legé

Seu Legé é da etnia Baré, rezador de ladainhas. Aprendi a respeitar as festas de Santo, a aguardar a licença para entrar nas casas, ativar os ouvidos para as emoções dos anciões à beira do Rio Negro, vendo o Santo indo embora. Ouvi as músicas das danças de roda associadas às festas de Santo, em *nheengatu*, e aprendi os passos das danças *Garça*, *Uacará* e *Caiarara*. Conheci a força da fé no cuidado com o canto acurado das ladainhas, para não errar a letra nem o ritmo, e o compromisso e respeito para com o Santo.

Seu Raimundo

Em 2005 assisti e filmei o lançamento do livro *Antigos Desana Guahari Diputiro Porã*, escrito por seu Raimundo e seu pai, Wenceslau Galvão, organizado pela antropóloga Dominique Buchillet, e publicado pela FOIRN/ISA na Coleção Narradores do Rio Negro. Naquela ocasião, eu estava em parceria com o Museu Emílio Goeldi, através do Departamento de Linguística, que fez a edição do vídeo e eu o enviei para o sr. Raimundo através da FOIRN. Assim iniciamos nossa história de colaboração. Depois ele veio a Belém duas vezes e, juntos, produzimos o vídeo-relatório *Música e sociedade no Alto Rio Negro*, com recursos do CNPq. Seu Raimundo me ensinou sobre os mitos e músicas Desana e, até onde eu podia saber, sobre as flautas sagradas. Deu aulas para os estudantes do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA, e palestras na Bienal de Artes da UFPA. Fez participações como músico tocando seus instrumentos e performando *Dança de Cariço*, *Japurutú* e *Kapiwayá*, juntamente com os rezadores Maximiano Galvão e Herculino Alves.

Dona Djanira

Com sorriso amplo, fizemos tacacá com camarões que levei. Fiz vatapá também. Na bacia grande, açaí lavado para ser socado. Socados foram muitos açaís, anos antes, no antigo roçado. O quintal sombreado, sempre acolhedor naquele sorriso, naquele cuidado. A cozinha varrida, com beijú na cesta, sempre recebe todo mundo. O mesmo amplo sorriso dava de comer ao passarinho Tipázio, que a acompanhou por um tempo. Professora que ensinou tantas gerações, carimbava com seu sorriso e doçura os caminhos que percorria. Aprendi a caminhar curto e rápido, falar baixo e manso, de forma incisiva ou doce, firme e gentil. Conheci sua família de Belém, entre recados de vida e morte, um laço indivisível se formou entre a Baía do Guajará e o Rio Negro, desde a viagem da Cobra Canoa por dentro do Amazonas, Solimões e Rio Negro, permeando o caminhar dos rio-negrinos que vivem no Pará.

2. ‘Fundo Rio Negro’

O ‘Fundo Rio Negro’ é constituído por arquivos digitais em áudio e vídeo, e suportes físicos em CDs e DVDs que foram produzidos ao longo da minha trajetória de mestrado, doutorado e pós-doutorado, no período entre 2002 e 2013. O acervo foi quase todo inventariado e classificado, contando, até agora, com 223 itens descritos e catalogados. Esses suportes físicos foram gravados por mim e/ou sob minha coordenação em diversos formatos: VHS, mini VHS, MD, Fita Cassete e, desde 2009, em arquivos digitais. Nas dependências do LABETNO há 4 DVDs e 52 CDs, não totalmente inventariados. Está armazenado em dropbox particular (meu) enquanto o repositório institucional ainda não está pronto. Todo o acervo foi constituído em conjunto com as famílias relacionadas e através de demandas delas. Cópias dos arquivos e dos suportes físicos estão com as comunidades. O acervo inventariado foi enviado via link para a FOIRN. Posteriormente veremos se haverá autorização para permanecer no LABETNO e, em caso positivo, se a sociedade em geral poderá ter acesso ou se o acesso deverá permanecer restrito apenas aos membros das comunidades relacionadas.

3. Presença dos sábios do Alto Rio Negro na UFPA

Diante da perspectiva da formação de docentes em música amazônida e da necessidade de pluralização do currículo em música, os sábios *bayoara* estiveram em Belém algumas vezes ministrando aulas, palestras, mesas redondas e participando de outras atividades de pesquisa que fossem do seu interesse.

Em 2004 foi realizado o Seminário de Propriedade Intelectual a partir de um consórcio de instituições do Norte do Brasil, especialmente com o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Centro Universitário do Estado do Pará (CESUPA). Nessa ocasião foi realizada uma conferência pela socióloga e matemática Desana Ane Keila Firmo Alves, cuja transcrição integra a apresentação de minha Tese (BARROS, 2009). Na ocasião, ela apresentou a Escola Diferenciada Indígena do Alto Rio Negro e mencionou a participação dos anciões na construção curricular das escolas – por calhas de rio e por identificação linguística étnica. A edição do mesmo seminário, em 2007, em parceria com o recém-criado Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia, proporcionou a primeira visita do *bayá* Desana Raimundo Alves a Belém. Nessa ocasião, ele participou como palestrante e ainda ministrou oficina de *Kapiwayá* para os estudantes do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará. Em 2013 houve a realização do Fórum de Pesquisa em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, com a participação de três líderes indígenas *Desana* do Alto Rio Negro para compor a mesa redonda sobre práticas musicais do Alto Rio Negro, juntamente com pesquisadores da área. Naquele período, os senhores Raimundo Galvão, Hercolino Alves e Maximiano Galvão realizaram, também, gravações para o vídeo-relatório que foi publicado em 2015, a partir de suas próprias demandas. Também em 2015 houve a criação do Laboratório de Etnomusicologia, na sede do PPGArtes, integrando todos os grupos de pesquisa e com diversas ações de inserção dos mestres e mestras em nossos eventos e projetos, e agregando os acervos sonoros existentes.

4. Kapiwaya em São Gabriel da Cachoeira e Belém

Em 2002 iniciei as visitas à cidade de São Gabriel da Cachoeira e, naquele tempo, estava interessada em observar, descrever e registrar as Festas de Santo que ocorriam no bairro da Praia, na cidade, e suas conexões com a cosmologia e identidades étnicas dos 23 povos que

habitam a região. Esse tema foi ampliado em minha Tese de Doutorado, defendida em 2006, para uma percepção da dinâmica musical e dos fluxos identitários indígenas na cidade. Em todo esse tempo, danças como *Kapiwayá*, *Cariço* e *Japurutu* sempre estiveram presentes, fosse nas festas de Santo, fosse nos diversos contextos de *performance* musical de tradições indígenas rionegrinas, como o Festibal, festividades em colégios, festividades municipais e eventos organizados pela FOIRN. Em 2002, em *Dabocuri* realizado numa roça no bairro Areal, o sr. Camilo liderou *Kapiwayá* apenas com bastão de ritmo. Não havia tantas pessoas que soubessem a letra, então, ele cantou praticamente sozinho. Após apresentação do tema e variações, finalizou com assobios e gritos.

Por muitas vezes dancei o *Kapiwayá* e percebi fisicamente o vigor da marcação dos pés na ordenação temporal, ajustando as letras das canções, que são fixas, e dirigindo a coreografia específica de cada canção, pelo *bayá* e seu bastão rítmico. O corpo semi curvado, com a batida dos pés bem marcada com o pé direito, retrocedendo duas vezes em um semi volteio e retornando ao vigor da batida fundamental, são sentidos corporalmente ao mesmo tempo em que ouvimos o uníssono do coro masculino. As batidas fundamentais e os passos atrás são remarcados pelos adornos corporais, notadamente o chocalho tornoeleira. Nos tornozelos, sementes enfileiradas tilintam junto com a batida dos pés; na cintura, cinto com dentes de onça, benzidos de geração em geração, guardados fortemente no baú dos bens culturais; nos braços, a braçadeira compõe a ordenação temporal junto com a tornoeleira e o *yegú*, bastão de ritmo com grande maracá. Os adornos que há gerações ordenam tempo e espaço no corpo e na história de seu Raimundo e de sua família. Como sabemos, esses adornos corporais surgiram nas Casas de Transformação, muito bem detalhadas no tempo e espaço no livro do seu Raimundo e de seu pai. Desta forma o corpo sonoro preenche o espaço, tanto quanto o coro masculino, em uníssono, cortado por vezes pelo solo da voz feminina, sustentado por longo tempo, em meio ao espaço da maloca, com movimentações suaves do corpo feminino.

Na gravação realizada na Maloca da FOIRN, por ocasião do lançamento do livro *Os Antigos Desana*, de autoria do sr. Raimundo Galvão e seu pai Wenceslau Galvão, a sonoridade inicia com os passos e o tilintar das tornoeleiras, marcando veementemente o tempo, organizando as melodias e, ao fundo, o som recitativo, sereno e longo, da *Iñigo*. (Trata-se de um posto feminino no ritual/dança do *Kapiwaya*, que é um gênero musical classificado como

masculino, porém tem essa figura fundamental e imponente da *Iñigo*, que é preparada desde criança para realizar sua função musical.)

Este início pode ocorrer com um longo assovio coletivo, marcando uma vinheta inicial – porém esse momento não é obrigatório. A parte central das canções é organizada por um tema e variações, conforme observei analisando e conversando com o sr. Raimundo Galvão. Como as letras são antigas e não podem ser modificadas, me parece que as melodias, também fixas, se fixam e se ajustam às palavras, caracterizando um estilo prosódico. Nas transcrições, observei pequenas alterações em detalhes rítmicos e variações pequenas em alturas e intervalos, mas isso não foi considerado mudança ou alteração na estrutura das canções por seu Raimundo. Aparentemente, as alterações nas letras das canções, estas sim, representariam uma mudança na estrutura do repertório.

Seu Raimundo possui um caderno com todas as letras das muitíssimas canções de *Kapiwayá*. O sr. Raimundo divide o *Kapiwayá* em três grandes grupos: danças com bastão de ritmo, cantos com maracá e dança do Inajá. Cada um desses grandes grupos tem muitas canções que estão organizadas pelo sr. Raimundo em seu caderno. Porém, não houve tempo de gravá-las todas em Belém. E não tive certeza se seu Raimundo desejava gravar a totalidade das canções, ou se apenas aquelas que eram permitidas, por não serem secretas.

Os cantos e danças tradicionais do Alto Rio Negro foram encontrados nas Casas de Transformação por ocasião da viagem da Cobra Canoa ao longo de sua trajetória mítica nos rios Amazonas/Solimões, Negro e afluentes. Nesse processo, surgiram os bens culturais da humanidade (cantos, danças, adornos corporais, alguns instrumentos musicais), bem como doenças e curas. Esse percurso revela, também, o caminho e memória dos ancestrais de cada clã, rememorada nos rituais e danças performados durante os *Dabokuri*¹, num tempo circular, marcando aspectos da identidade e história dessa sociedade.

¹ Cerimônias de confraternização, trocas, alianças, entre grupos étnicos afins, que podem incluir, também, ritos especiais de iniciação masculina. Nos *dabokuri*, os cantos de *Kapiwayá* são performados antes dos de *cariço* e *japurutu*.

5. Produção intelectual:

Desde o início de minhas viagens a São Gabriel da Cachoeira foi feito pacto de cooperação com a comunidade da Praia e, posteriormente, com o sr. *Guahari Ye Ni* (Raimundo Galvão), de que toda a produção que frutificasse do processo de pesquisa seria entregue aos detentores do conhecimento. Tanto os materiais etnográficos produzidos nas viagens – que geralmente eram solicitados pelos rezadores da Praia, assim como as gravações – eram organizadas e publicados por eles posteriormente. Além de artigos publicados em conjunto com os *bayoara*, foram feitas algumas publicações neste curso de tempo:

Repertórios Musicais em Trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira (Líliam Barros, 2009, EDUFPA) – foram entregues 50 volumes para moradores de SGC, especialmente aos membros da comunidade do Bairro da Praia;

Yurupari: o dono das flautas sagradas dos povos do Rio Negro. Mitologia e simbolismo. (Glaucia Buratto) – foram entregues diversas unidades para FOIRN; e

Música e Mito no Alto Rio Negro: criação e transformação da Humanidade (DVD) – foram entregues 25 unidades para a FOIRN.

6. Considerações finais: pontos relevantes para a inclusão multicultural no ensino e na pesquisa em Música

A busca por proporcionar espaço institucional para representatividade dos *bayoara* ao fazer e falar sobre música na Universidade nos anos de 2007 e 2008 foi um impulso inicial para o que constituiria elemento forte na criação do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA, em 2015: a inclusão de outros saberes na pesquisa e no ensino em Etnomusicologia. Assim, o reconhecimento dos saberes tradicionais e sua maestria e expertise no ensino de Música na Universidade Federal do Pará seria uma das bases das ações que pretendemos conduzir no LABETNO, bem como a colaboração institucional com os senhores na constituição do acervo e na produção de conhecimento sobre músicas tradicionais, originárias e populares de nosso estado e região.

A metodologia dos sábios *bayoara* – que integra o pensamento, ação e memória – oportunizou a ampliação da percepção conceitual sobre música, tanto do ponto de vista da experiência individual do estudante, quanto da compreensão sobre a relevância da música para



os povos ameríndios e suas conexões complexas com os diversos campos do saber e do ser e estar no mundo, além da percepção corporal do universo sonoro ameríndio a partir da experiência sensorial musical durante a *performance* conjunta do *Kapiwayá* nos momentos em que os mestres estavam ensinando os estudantes de música e, enquanto ouvintes/assistentes da *performance* dos mestres em palco, percepção do corpo sonoro, com os adornos corporais e a relevância da dança enquanto mecanismo ordenador do corpo-espço sonoro.

Assim, esperamos que esses processos inclusivos e decoloniais teórico-metodológicos se mantenham ativos e que tenhamos cada vez mais condições de trocas e diálogos éticos e respeitosos com detentores do conhecimento em nossas relações de ensino e pesquisa.

Referências

BARROS, Líliam. **Repertórios musicais em trânsito:** música e identidade étnica em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. Belém/Pará: EDUFPA, 2009.

BURATTO, Glaucia. **Yurupari:** o dono das flautas sagradas dos povos do Rio Negro. Mitologia e simbolismo. Belém/Pará: Paka-Tatu, 2013.

Seção 5
Corporeidades Ameríndias:
dança, performance e ritual



Kai Abimo Ite – Tudo está em Nosso Corpo:
um olhar corporificado dos bailes tradicionais Murui-Muina

Daniela Botero Marulanda
UFBA – danielabotero@gmail.com

Daniela Maria Amoroso
(orientadora)
UFBA – daniamoroso@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação desenvolveu-se a partir de um projeto de pesquisa (à época, em andamento) que teve como foco os bailes tradicionais Murui-Muina, localizados na fronteira amazônica entre Colômbia, Brasil e Peru. O objetivo central foi refletir sobre essas festas, à luz de conceitos provenientes da Antropologia da Dança, a fim de entender a construção da memória e de noções nativas de corpo. Os bailes são lugares para se pensar a produção corporal, material e espiritual, permitindo-nos refletir sobre o universo gestual e de movimento do povo Murui-Muina. Acrescentaria, ainda, que meu interesse partiu de uma análise etnográfica para a qual a vida cotidiana dos Murui-Muina e suas atividades mais comuns foram um disparador analítico para entender as corporalidades dos bailes.

Palavras-chave: Corporalidades Ameríndias. Bailes Murui-Muina. Antropologia da Dança.

Kai Abimo Ite – Everything is in Our Body: a bodily approach at traditional Murui-Muina dances.

Abstract: The present communication was developed from a research project (at the time, in progress) that focused on the traditional Murui-Muina *bailes*, located on the Amazon border between Colombia, Brazil and Peru. The central objective was to reflect about these parties, under the light of concepts originated from the Anthropology of Dance, in order to understand the construction of memory and native notions of the body. The *bailes* are places to think about body, material, and spiritual production, allowing reflection on the gestural and movement universe of the Murui-Muina people. I would also add that my interest stemmed from an ethnographic analysis in which the daily life of the Murui-Muina and their most common activities were an analytical trigger for understanding the dance corporalities.

Keywords: Amerindian Corporalities. Murui-Muina Dances. Anthropology of Dance.

1. Introdução

Esta comunicação teve por objetivo refletir sobre as maneiras como os povos indígenas americanos têm utilizado suas formas expressivas culturais como recursos para fazer frente às difíceis condições de despojo e apagamento que, historicamente, vêm sofrendo. Para tanto,

aproximei-me da experiência do povo Murui-Muina, residente na cidade de Leticia, estado do Amazonas, município de fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru. Meu interesse era analisar como as concepções de corporalidade, associadas às festas tradicionais, poderiam apontar pistas para ampliar noções de corpo e *performance* nas artes do corpo, hoje – temática de permanente interesse para a Antropologia da Dança e da *Performance*.

A Colômbia é um dos países com maior índice de deslocamento forçado da história. Muitas comunidades afro-colombianas, camponesas e indígenas têm sido afetadas pela violência que atinge seus territórios, sendo forçados a migrarem para outros lugares dentro do próprio país. Este é o caso de algumas comunidades Murui-Muina, cujo território tradicional encontra-se junto aos rios Caqueta e Putumayo. Desde o começo do século XX, com a expansão da exploração da borracha na Amazônia e, posteriormente, com outros tipos de exploração, os Murui-Muina têm sofrido constantes ataques, quase um extermínio, que os obriga, ainda hoje, a procurar outros assentamentos. Este texto procura pensar o contexto de Leticia junto aos Murui-Muina que migraram há alguns anos para esta cidade, sob a ótica das festas tradicionais (também conhecidos como *bailes*) que os fortalece como povo.

O estabelecimento nesses novos lugares (sendo Leticia apenas um dos muitos outros em que os Murui-Muina habitam hoje) tem obrigado as comunidades a criar novas formas de se relacionar e utilizar seus recursos culturais como meios de manter sua cultura e modo de vida. Historicamente os Murui-Muina, assim como muitos outros povos indígenas amazônicos, têm se deslocado por várias áreas do território nacional, inaugurando novas relações entre eles e junto à sociedade não indígena. Nesta pesquisa me interessaram, principalmente, o cenário dos chamados *bailes tradicionales* como formas expressivas de fortalecimento e desenvolvimento cultural, político, espiritual e estético do povo Murui-Muina assentado na cidade de Leticia.

Os Murui-Muina, também conhecidos como Uitoto, têm uma população de 6.444 pessoas, segundo o censo oficial nacional colombiano, realizado em 2005¹. Dividem-se em três grupos com diferentes línguas e distribuídos ao longo dos seus territórios: os Minica (pessoas do centro), os Nipode ou Muinane (pessoas do oriente) e os Bue ou Murui (pessoas do ocidente). Historicamente os Murui-Muina mantêm relações de intercâmbio comercial, de parentesco e

1 <http://observatorioetnicocecoin.org.co/cecoin/files/Caracterizaci%C3%B3n%20del%20pueblo%20Uitoto.pdf>

políticas com outros povos da região, como os Bora e os Andoque. Esses povos consideram-se aliados entre si por serem todos filhos da coca, do tabaco e da mandioca doce.

Como povo tradicionalmente agricultor, caçador e pescador, os Murui-Muina organizam seu calendário de trabalho e de festas a partir de suas atividades produtivas. Suas festas celebram a abundância e a *curação* dos territórios, e são feitas principalmente nas épocas de colheita de algum alimento importante para sua dieta (abacaxi, pupunha, amendoim, mandioca, entre outros). Os *bailes* são formas de curar o território e as pessoas de alguma ameaça ou doença, a fim de solucionar conflitos internos e/ou com outras comunidades, ou para festejar a construção de uma nova *maloca* ou *casa grande* ou um novo *maguare*². Essas festas acontecem durante o ano todo e seguem um complexo sistema de relações políticas, organização e negociação entre comunidades e grupos.

Os Murui-Muina festejam muitos *bailes* diferentes. Porém consideram apenas quatro tipos como *bailes* rituais ou *de carrera* – para utilizar o termo nativo. *Carrera de baile* quer dizer que uma pessoa iniciada vai dedicar sua vida inteira à realização desse *baile*; vai receber dos mais experimentados o conhecimento, as músicas, as danças, o *manejo* e, em geral, todo o necessário para levar essa *carrera* até o final de sua vida. Ter uma *carrera de baile* implica um compromisso de vida, um compromisso corporal, social e estético. As quatro *carreras* reconhecidas hoje pelos Murui-Muina são: 1. Yadiko (ou baile de cobra), 2. Yuakɨ (ou baile de frutas), 3. Zikɨi (ou baile de bambu), e 4. Menizaɨ (ou baile de *charapa*). Antigamente outras *carreras* eram praticadas, tais como o Meni (baile de garça) e o Bal (baile de canibalismo ou baile funerário), mas por diferentes mudanças históricas, esses bailes desapareceram das práticas cotidianas dos Murui-Muina.

As *carreras* são transmitidas a partir das relações familiares entre pai-filho ou avó-neto. As mulheres não recebem diretamente a *carrera*, mas se uma mulher faz parte de uma família de *carrera*, seu marido deverá aprender a tradição e se dedicar à *carrera* junto a ela. Nesse sentido, a *carrera* se transmite, também, através da relação sogro-genro.

Os povos relacionados entre si, que se reconhecem como filhos da coca, tabaco e mandioca doce, são os convocados principais a participar dos *bailes* tradicionais. Porém, em

2 Instrumento de percussão ou tambor tradicional do povo Murui-Muina. Feito de dois troncos cavados por dentro e que permitem a comunicação à distância com outras comunidades ou com os convidados durante os bailes tradicionais.

Leticia, pelo fato de povos diversos terem se instalado nos territórios, é comum que essas relações se ressignifiquem e novas alianças sejam traçadas. Hoje em dia, há muitos outros povos em Leticia recebendo esses convites, e a rede de trocas se amplia para estabelecer novas relações nesse contexto.

Os convidados aos *bailes* são conhecidos, nos termos nativos, como *contendores de baile*. Nos *bailes* tradicionais os *contendores* têm a responsabilidade de trazer músicas e danças para a festa e sua participação será paga em comida. É importante sublinhar que os termos “pago” e “pagamento”, tão utilizados pelos Murui-Muina para falar das relações de intercâmbio no *baile*, não têm a ver com uma lógica comercial de compra e venda de bens. Pelo contrário, essa expressão parece mais próxima a uma lógica de reciprocidade e de troca igualitária que reconhece o valor e a importância de cada coisa. É uma lógica que, inclusive, tensiona a divisão entre bens materiais e imateriais. Não é possível, por exemplo, dizer que uma música equivale a três bolinhos de mandioca, ou que uma narração é vendida por dez folhas de tabaco. É muito mais complexo do que isso. As relações de pagamento têm a ver também com os sujeitos. Quem traz o que, quantas pessoas estão com ele, quanto ele trabalhou na preparação do *baile*, quantas músicas ele sabe, mesmo que só cante uma durante a festa. Isso tudo vai determinar os tipos de troca, tanto no *baile* quanto na vida cotidiana.

Os organizadores ou anfitriões são chamados de *donos de baile* e são um casal (usualmente homem e mulher, mas também poderia ser mãe e filho) que devem organizar e mobilizar sua comunidade para atender as demandas dos *contendores*. Os *contendores* trazem músicas, danças e caça para presentear os donos e estabelecer alianças. O termo *contendor de baile* continua a ser interessante porque mostra como existe uma relação de competição nas festas. Os organizadores de cada *baile* convidam outros grupos para mostrarem a organização e o poder da sua comunidade. Os *contendores*, do outro lado, devem desafiar os donos exigindo comida, pagamento pelas músicas trazidas e até jogos de adivinhação para testar o conhecimento dos anfitriões.

Essas relações são agressivas, desafiadoras, mas quase nunca violentas. As relações, mesmo que tensas, nunca ridicularizam ou diminuem o *contendor*. Existe uma relação de desafio e ao mesmo tempo de cumplicidade na qual o importante é manter o vínculo. Para isso, o dançar juntos, o humor, a comida e até a fofoca funcionam como mecanismos ativadores desse vínculo. O *baile* é um espaço de harmonização dos conflitos interétnicos a partir de jogos,

músicas e danças de confraternização. Mas também não deixam de lado a competição e as relações de poder e hierarquia. Uma espécie de diplomacia cênica que, sem ser violenta, não apaga as tensões e desafios entre grupos.

Cada uma das *carreras* têm uma festa particular, com músicas, tipos de dança e narrações associadas. Os *bailes* são a ação pela qual as palavras de conselho – as palavras da tradição – viram coisas. Os *bailes* envolvem a produção, distribuição e compartilhamento de comida, movimento e substâncias como tabaco, coca e mandioca doce. O *baile* é uma produção material de objetos e corpos.

Os *donos do baile* não dançam. Eles têm que ficar cuidando do *baile* e garantindo que todos estejam bem. O *baile* é para os convidados. Nas músicas, os *contendores* têm que nomear o *dono do baile* e sua esposa. Se o cantor é muito hábil pode até nomear outros membros da família, mas tem que saber como. Quando se nomeia o *dono do baile*, ele deve estar atento para escutar o que dizem. Os cantores podem estar pedindo comida ou reclamando porque estão sendo mal atendidos, ou agradecendo porque os trataram bem. O *dono do baile* deve estar atento a tudo. Ele e sua mulher só fazem a entrada e depois não podem mais dançar ou cantar as canções que lhes foram presenteadas pelos convidados.

Vários Murui-Muina me explicaram também que o *dono do baile*, além das muitas coisas que tem a fazer, deve cuidar do clima. A chuva em dia de *baile* é sinônimo de fraqueza do *dono*, quem antes deve conjurar e estar atento para soprar e levar embora as nuvens, ter *manejo*, como eles chamam a capacidade de ter tudo em ordem e sob controle. No *baile* todo mundo deve estar feliz. Os donos carregam essa responsabilidade em todos os sentidos.

Os Murui-Muina dizem trabalhar para poder dançar – o trabalho está todo focado na materialização das festas que, nesse sentido, articulam suas vidas. Depois de cada festa os Murui-Muina voltam ao trabalho para começar a preparar a festa seguinte. Quando perguntei pelo canto e pela dança, todos os Murui-Muina falaram sempre que são uma coisa só. Que não é possível cantar sem dançar porque você está sempre levando o ritmo com seu corpo, e que não é possível dançar sem cantar porque você está sempre levando o ritmo com sua voz. A questão do ritmo corporal é fundamental para se compreender os *bailes* Murui-Muina. Canto e dança são uma mesma coisa. Não podem existir separadamente.

A pessoa que vai cantar tem que cantar sem medo porque a voz pode se esconder. Por isso tem que praticar, no *mambeadero*, quando trabalha, para que a canção seja fluida. Para que possa marcar o ritmo com os pés e com os bastões, caso o baile seja com bastão. Você tem que se preparar, preparar o corpo, preparar a voz. Uma vez que a voz sai, essa já é sua voz, como seja, não pode mudar, tem que cantar desse jeito. O importante é não ter medo. Tem que praticar muito para saber marcar o ritmo, o canto e a respiração. (SILVA, em conversa com a autora. Janeiro de 2019)

No *baile*, as pessoas têm que dançar várias horas sem parar, o que representa uma difícil habilidade corporal e vocal que, segundo os Murui-Muina, só pode ser adquirida no fazer constante. É uma coisa que se aprende a fazer, fazendo.

No último baile, um *abuelo* como de 90 anos dançou a noite toda, pulou, fez de tudo. No outro dia nem podia caminhar de tanta dor nas pernas. Ele saiu quase rastejando para voltar para casa [conta Silva, soltando a risada]. A gente, quando está no baile, não sente nada, não doe nada, mas depois, quando passa, o corpo responde a tudo o que dançou e aí que vem as dores, mas de qualquer jeito você já está alegre, mesmo que não possa andar (SILVA, em conversa com a autora. Janeiro de 2019)

Sobre as formas como as pessoas dançam em cada um dos bailes as opiniões variam. Nem há concordância, o que é comum nas danças populares e ligadas à dada tradição oral. Quando perguntei a Silva sobre as diferentes formas de dançar, ele fez o seguinte esquema:

O *baile de zikii* se dança em duas fileiras. Homens de um lado e mulheres do outro, enfrentados. Utilizam-se flautas. As mulheres levam bastões mais curtos e os colocam assim, inclinados. As mulheres *pissam* cruzado e vão andando ao redor do bastão. Já o bastão dos homens é maior e fica totalmente reto. As *pissadas* não cruzam, vão marcando o ritmo, pé e bastão. O *baile de pissada de maloca* se dança com uma fileira de homens e ao lado as mulheres colocam a mão no ombro de cada homem. Não precisa ser seu marido, mas se [o] marido está cantando, a mulher deve acompanhar. O *baile de frutas* ou *yuaiki* se dança em uma fileira só: homem, mulher, homem, mulher... o *baile* é muito rápido e muito animado. Tem que ter muita força nos joelhos e muita velocidade, porque ficam cada vez mais rápidos. É perigoso, você pode cair e ser atropelado. O *baile de karijona* se dança com bastões sempre. (SILVA, em conversa com a autora. Janeiro de 2019)



Fig. 1: Entrada ao *baile de Zikii*. Leticia, km 7.
2 de março de 2019. Foto: Daniela Botero Marulanda.

Todos os *bailes* têm sempre o objetivo de limpar, proteger e cuidar do território, entendido como espaço geográfico e espaço corporal. Os *bailes* os protegem de ameaças externas, tais como bichos, guerras e doenças – muitas vezes as três são uma mesma coisa. Os *bailes* são sempre oferecidos para uma entidade espiritual superior, um *buinaima* (entidade masculina) e uma *buinaizai* (entidade feminina) e se pede para eles protegerem o *baile*.

Os *bailes* se realizam em épocas específicas do calendário de produção, como por exemplo, depois da *sembra*, para garantir abundância, meses depois na colheita. A época em que o rio cresce é também uma época especial de *baile*. Essa época é perigosa porque as águas do rio trazem saliva, fezes e peles de animais da selva que podem trazer doenças à comunidade. Uma forma de *alivianar* esta situação é através dos *bailes* – para limpar e proteger os territórios e os corpos. Os *bailes* também se relacionam com a noção de esfriar e adoçar o corpo. Isto a partir do consumo ritual da coca, do tabaco e da mandioca, antes e durante as celebrações. Esta resulta ser uma forma muito particular de entender o corpo, porque vincula a produção material de alimentos (o trabalho) com estados emocionais que permitem melhorar as formas de viver em comunidade.

Junto a esse corpo frio e doce que deve interagir no *baile*, encontra-se o corpo quente do espaço em que se realiza o *baile*. É comum escutarmos os Murui-Muina falarem em aquecer

a *maloca* como se aquece o corpo de uma pessoa que precisa de fogo (para cozinhar os alimentos), de palavras e, em última instância, da presença (física e espiritual) para estar viva. O corpo frio e doce das pessoas ajuda a aquecer e manter vivo o corpo da *maloca* (ou casa de reuniões), assim como manter vivo o corpo comum social.

O *baile* de frutas ou *Yuaki* é realizado, geralmente, nas épocas de colheita de frutas diversas. O *Baile de Charapa* se realiza, em geral, para resolver um conflito, seja dentro da comunidade ou fora dela. O *Baile de Zikii* também é utilizado para proteger o território. O *Baile de Yadiko* é feito para marcar uma mudança de temporada ou depois de algum evento que implicou uma mudança importante para a comunidade. Existem *bailes* estabelecidos para datas ou épocas específicas, mas a decisão de fazer um ou outro tipo de *baile* está sujeita à discussão em comunidade para que se escolha qual o *baile* mais apropriado para o momento – segundo os problemas, necessidades ou festejos que estejam acontecendo.



Fig. 2: Maloca do povo Bora. Lugar de celebração dos bailes tradicionais. Leticia, km 7. Fevereiro de 2019. Foto: Daniela Botero Marulanda

2. Corpo ramificado, corpo no mundo

Echeverri e Román-Jitdutjaaño (2013) analisam diversas formas em que os Murui-Muina compreendem o corpo. Partindo de um trabalho colaborativo entre um pesquisador não-indígena e um pesquisador indígena, os autores discutem, contrastam e explicam o corpo Murui-Muina associado às formas de relação com a natureza e o mundo em geral. Retomar as

noções nativas de corpo ajuda a pensar formas de articular a dança no universo indígena e pensar formas em que possamos nos aproximar corporalmente de outros universos culturais.

Os Murui-Muina consideram que tudo está no corpo. Uma leitura do mundo e da realidade passa necessariamente pelo corpo. Inversamente, a forma de entender o corpo passa pelo mundo. O corpo contém o mundo e o mundo explica e retrata o corpo. Esta é uma noção fascinante, mas que pode, muitas vezes, apresentar-se complexa e difícil de processar, em suas amplas implicações para os não indígenas.

O diagnóstico de uma doença ou a causa de um problema social dentro de uma comunidade pode ser atribuído à ação de um bicho ou de uma planta. Não porque o bicho seja responsável, no sentido literal, mas porque o bicho é uma extensão do corpo e guarda uma relação direta com as ações do sujeito.

As diversas espécies de plantas e bichos mostram, de formas particulares, os processos corporais que se encontram ocultos à percepção humana. A leitura desses “sinais” nas entidades naturais serve para guiar princípios morais e de comportamento, de modo a garantir um corpo e uma sociedade saudáveis e férteis. Dessa forma, o conhecimento da natureza resulta, finalmente, no conhecimento do corpo. Controlando, lendo e entendendo as entidades da natureza, controla-se e entende-se também o humor, os afetos, as capacidades e a fertilidade do corpo. O corpo não é apenas uma entidade anatômica, mas uma compilação de afetos e capacidades (ECHEVERRI e ROMÁN-JITDUTJAAÑO, 2013).

Essa percepção é parecida, até certo ponto, com a noção de percepção multinaturalista do mundo, do antropólogo Viveiros de Castro (2010), dentro da sua teoria do perspectivismo. A natureza humana, com suas múltiplas culturas humanas, derivadas dessa natureza, não é única, e sim múltipla. No perspectivismo sugere-se que existe uma única cultura humana encarnada em múltiplos corpos (ou naturezas). Nesse sentido, o multinaturalismo ameríndio contrasta com o multiculturalismo ocidental.

Echeverri e Román-Jitdutjaaño (2013) identificam três diferentes índices relacionados a esse tipo de percepção do corpo e do mundo: 1) Existenciais, que estabelecem uma conexão (do tipo causa-efeito ou instrumental) entre duas entidades baseadas em uma continuidade ecológica ou trófica; 2) Sintomáticos, que conectam as espécies com outras entidades, baseadas em características morfológicas ou sensoriais. Não como um tipo de analogia, e sim como um sintoma que funciona como indicativo de uma substância ou fonte comum que as espécies

compartilham; e 3) Designativos, que conectam entidades a partir de vínculos lexicais, taxonômicos ou míticos.

Conforme mencionei anteriormente, busquei me aproximar das festas Murui-Muina focando nas comunidades que têm se deslocado dos seus territórios tradicionais, e que hoje levam uma vida na cidade ou muito perto dela. Nesse trânsito, os *bailes* tradicionais têm sido um lugar chave para negociar e construir relações dentro dos novos contextos, sendo também uma peça fundamental para entender as formas com que os Murui-Muina têm resistido como povo e mantido sua identidade. Entretanto, não é possível compreendermos os *bailes* sem entendermos que neles estão ancoradas percepções específicas de corpo, construídas no cotidiano, e que darão sentido ao *baile*. Que desafios estéticos, econômicos e até espirituais trazem esses espaços para a realização das festas? Como as concepções de corpo, próprias dos Murui-Muina, dialogam com essas novas dinâmicas?

Vários pesquisadores das culturas populares brasileiras aproximam-se das festas considerando a mutabilidade uma constante dentro desses fenômenos. Oliveira (2006) nos oferece a possibilidade de estudarmos a cultura popular a partir da inevitável pergunta da alteridade, sugerindo, ainda, que pensemos nós mesmos como alteridade. Acselrad (2013) chama esta condição de “fatalidade móvel”, o que explica a capacidade das manifestações de conviver com a alteridade, transformando-se e transformando-as com o passar do tempo.

A Etnocenologia tem sido um campo que, a meu ver, vem funcionando como ponte entre as preocupações da Antropologia e os questionamentos das Artes Cênicas sobre o olhar do fazer espetacular, em diversas culturas. Autores como Bião (2009), Oliveira (2006), Amoroso (2009), Camargo (2007), entre outros, têm se debruçado sobre esse conceito para propor formas de entender manifestações culturais relacionadas aos fazeres do corpo.

No contexto das danças Murui-Muina, esse conceito aparece em tensão permanente. São estas danças formas de espetacularidade indígena? O que constitui essa espetacularidade indígena? Podemos falar de algo comum às culturas indígenas do mundo? Da Amazônia? Que princípios estéticos estão em jogo quando falamos de uma manifestação festiva Murui-Muina? Onde localizar a dimensão ritual desses acontecimentos?

Bião explica que uma das características da espetacularidade é que uma manifestação está feita para ser vista. Ou seja, existe uma consciência dos sujeitos e uma disposição corporal

e energética para mostrar um comportamento determinado que envolve o corpo e o movimento. Existe então a ideia de alguém que faz e alguém que observa.

No caso das festas tradicionais indígenas (mas não somente neste caso) essa separação não parece tão clara. As danças Murui-Muina não são feitas para serem vistas. Pelo menos não de uma forma tradicional. Como festa ligada à vida comunitária, tem um componente ritual que faz com que a participação de todos os presentes seja indispensável. Existem papéis específicos e existe a necessidade de que todo mundo esteja presente e ativo, desenvolvendo alguma função dentro da festa. No caso das festas Murui-Muina, essa ideia de corpo ramificado no mundo questiona os lugares de observador e observado. Isso porque, ao mesmo tempo que um corpo dança, esse mesmo corpo é constituído de outras espécies que o movem. O corpo no *baile* move o mundo e é movido por ele.

A noção de espetacularidade me levou a aprofundar as discussões da Antropologia (mais especificamente da Antropologia do Corpo), sobretudo no que diz respeito ao papel do corpo como mediador da experiência indígena, buscando compreender seus trânsitos e vazios.

Os processos de criação e a pesquisa de campo têm me levado a pensar na ritualidade da vida em diversas culturas, no mistério das palavras quando essas palavras falam sobre outros. No jogo de palavras, entre as línguas *minica*³, espanhol e português, deparei-me com a necessidade de pensar sobre esse lugar de construção de algo como exótico e as possibilidades da sua tradução através do corpo e da palavra.

Retomar essas ideias para mim é fazer frente a algo que me parece inevitável dentro da minha pesquisa. Relacionar-me com a alteridade, com uma cultura à qual não pertenço e encontrar nela ecos e atravessamentos que me afetam. Deparar-me com uma cultura aparentemente distante e brincar com a familiaridade e a diferença radical. Encantar-me. Sentir-me responsável. Comprometer-me ética, política e esteticamente.

Sendo estrangeira, o exercício criativo me obriga a criar formas de brincar com a ideia de mergulho em uma cultura indígena que, como muitas outras, tem sido chamada de “primitiva” ou “exótica”. Com que olhos eu devo ver esses lugares? Com que corpo eu devo aprender a dançar, a sonhar os sonhos que falam dos espíritos da selva? Com que boca vou falar

3 Uma das variantes dialetais da língua tradicional dos Murui-Muina.

as palavras em *minica*? Quão longe ou quão perto estão os Murui-Muina de mim? Quão longe ou perto estão os Murui-Muina daqueles que vão se aproximar do meu trabalho?

As pistas, a meu ver, encontram-se nas formas de entender o corpo como múltiplo e permeado pelo mundo. Mundo como lugar, como substância feita de seres e espíritos dançantes. Porque nas percepções do corpo Murui-Muina todos os seres fazem *baile*. Será então o corpo em movimento o que nos permite ter acesso à vida Murui-Muina?

Os Murui-Muina, mesmo com os difíceis processos de reterritorialização, no sentido literal, e talvez mais metafórico, continuam dançando. Fazem *bailes* para nomear e dar corpo às suas narrações que os constituem como povo e restauram o tempo. Os Murui-Muina dizem que “trabalham exclusivamente para poder dançar”, dançam para reconstituir o tempo que existiu e vivê-lo de novo, transformado.

Estar dentro dos espaços cotidianos dos Murui-Muina residentes na cidade de Leticia produz em mim um efeito de estranhamento. Muitas vezes me sinto estrangeira em relação à vida Murui-Muina. Seus códigos, seus gestos, suas formas de entender o tempo... No entanto, em muitas outras vezes, uma profunda familiaridade me invade. O humor, as relações familiares, entre outras coisas que parecem fáceis de acessar e que são um alívio para os momentos em que os pesquisadores desorientados não sabemos o que fazer, esses espaços são trilhas que nos aproximam, trilhas que permitem encontrar, no cotidiano, formas misteriosas e poéticas de conectar experiências.

O exercício de achar pistas no corpo cotidiano e que também participa dos *bailes* tradicionais parte também da identificação de lugares de poder dentro do nosso corpo e que, de acordo com os Murui-Muina, são centrais no *baile*. Existe, segundo os depoimentos de alguns Murui-Muina com quem pude ter conversas aprofundadas a respeito⁴, um corpo “visível” cujos centros energéticos são pé, torso, voz, e um corpo “invisível”, cujos centros são rótula, plexo solar, narina.

Os *bailes* tradicionais Murui-Muina são pensados, então, como memórias em ação. Essas memórias se traduzem em estados específicos de corpos que contam as histórias e as narrativas que, em geral, articulam a tradição e a ancestralidade dos Murui-Muina às experiências pessoais de outros participantes. O *baile* é um lugar de construção de corpo. Corpo

4 Principalmente os *Abuelos* Leopoldo Silva, Elicio Zafiamia e Vargas, residentes em Leticia, Colômbia.

humano, animal, vegetal, espiritual. O corpo do *baile* Murui-Muina é a própria terra que brota, são as frutas que nascem e os bichos que vêm para dançar. É, afinal, um espaço para lembrar dos territórios tradicionais e, ao mesmo tempo, um espaço (concreto e simbólico) para continuar sendo indígena sem importar onde estiver.



Fig. 3: Mulheres Bora e Murui-Muina trabalhando na preparação do baile. Leticia, km 7. 28 de fevereiro de 2019. Foto: Daniela Botero Marulanda.

Referências

- ACSELRAD, Maria. **Viva pareia!** Corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.
- AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda:** dança, estética e diversidade no Samba de Roda de São Felix e Cachoeira. Salvador, 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2009. [237 f.]
- BIAO, Armindo Jorge. **Etnocenologia e a cena baiana:** textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica Editora, 2009.
- CAMARGO, Giselle G. A. Desconstruindo para construir. In: BIÃO, Armindo (Org.). **Artes do corpo e do espetáculo:** questões de Etnocenologia. Salvador, P&A editora, 2007.



ECHEVERRI, Juan Alvaro e ROMÁN-JITDUTJAAÑO, Oscar Enokakuiodo. Ash salts and bodily affects: Witoto environmental knowledge as sexual education. **Enviromental Research Letters**, United Kingdom, v. 8, n. 1, 2013, p. 1-14.

MARCUS, George e CLIFFORD, James (eds.). **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1986.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. Um olhar sobre o fazer artístico do outro. In: BIÃO, Armindo. (Org.) **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de Etnocenologia. Salvador, P&A editora, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas caníbales**. Líneas de Antropología Posestructural. (Tradutor: Stella Mastrangelo) Madrid: Katz Editores, 2010.

A Dança Matipú como Experiência de Pesquisa Corporificada para uma Antropologia da Dança

Karin Maria Vêras
UFBA – karinveras@hotmail.com

Resumo: Este artigo aborda as percepções, sensações e concepções que emergiram durante a apresentação dos sons e imagens da Dança Matipú, compartilhados pela pesquisadora junto aos participantes da Mesa ‘Corporeidades Ameríndias’, do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, num jogo que buscou evocar os gestos, movimentos e comportamentos daquela cena cultural a partir de uma experiência corpóreo-sensorial e conceitual. Noto que evocar a experiência de campo dessa forma pode recriar percepções e provocar transformações corporais e simbólicas, tanto na pesquisadora como nos participantes do evento, promovendo uma discussão mais corporificada dos princípios éticos e estéticos da dança no cenário xinguano, e possibilitando uma compreensão sempre nova e revisitada do significado da dança naquela sociedade e na nossa.

Palavras-chave: Dança Matipú. Pesquisa corporificada; Antropologia da Dança.

Title: The Matipú Dance as an Experience of an Embodied Research for a Dance Anthropology

Abstract: This article discusses the perceptions, sensations and conceptions that emerged during the presentation of the sounds and images regarding to Matipú Dance, shared by the researcher with the participants of the Table ‘Amerindian Corporeities’, at the I Latin American Colloquium on Anthropology of Dance, in an interplay that sought to evoke the gestures, movements and behaviors belonged to that cultural scene from a corporeal-sensory and conceptual experience. I note that evoking the field experience in this way can recreate perceptions and bring about bodily and symbolic transformations in both, the researcher, and the participants of the event, promoting a more embodied discussion of the ethical and aesthetic principles of dance in the Xingu scenario, and enabling an ever new and revisited understanding of the dance meaning in that society and in ours.

Keywords: Matipú Dance; Embodied Research; Anthropology of Dance

1. Sinais de fumaça: dança, ritual e experiência antropológica

A dança ritual dos grupos ameríndios nos convida a um mergulho amplo, não apenas cultural, mas também afetivo, performativo e experiencial. Em concordância com essa percepção, o desenho da Mesa 4 do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, intitulada ‘Corporeidades Ameríndias: dança, performance e ritual’, abriu espaço para o

compartilhamento de nossas pesquisas dentro de um desenho semelhante ao tribal: sentados no chão, em círculo, pudemos envolver nossas (e outras) corporeidades, afetividades e constructos teóricos, o que nos permitiu a criação de uma forma de apresentação e de trocas corporificadas. E não poderia ser de outra forma, em se tratando de um campo de conhecimento que se aventura a atravessar fronteiras da Antropologia e da Dança, compondo “entre” elas um campo de fruição e construção privilegiado por nossas (e outras) percepções corpóreo-sensoriais e conceituais, quer dizer, próprios para uma Antropologia da Dança.

E foi assim que cantamos-rezamos-dançamos nossas pesquisas, amparados pelas referências de campo escritas, visuais, sonoras, materiais, simbólicas, sensoriais, intelectuais e espirituais. Pudemos compor com o cachimbo, o incenso, o discurso nativo, as músicas gravadas, as imagens captadas, nossas palavras, os mitos, os ritos, os ritmos tribais, pausas, silêncios e movimentos corporais... tudo isso para traduzir a experiência do campo antropológico e atualizá-la ali mesmo, em nossos corpos afetados.

Dentro do contexto acima descrito, pude apresentar, rememorar e atualizar minha pesquisa sobre a Dança Matipú – grupo integrante das Terras Indígenas do Xingu, no Mato Grosso do Sul, Brasil – e redescobrir os significados subjacentes de sua arte e vida, sociedade e cultura. Apenas para introduzir o tema, situo que a dança xinguana acontece dentro do contexto de uma performance ritual, onde o mito, a música, a dança e os adereços corporais encontram-se interligados. Entendendo performance como um elo fundamental da Antropologia da Experiência, preconizada por Turner (1986), na qual a dança, a música, a narrativa verbal e o ritual são partes essenciais da experiência humana em todas as culturas. Sendo que a arte ritual, vista por esse prisma, engloba múltiplas dimensões da experiência humana e pode ser reveladora de aspectos socioculturais e da cosmologia das pessoas e dos grupos estudados. Escolhi, por isso mesmo, centrar meu olhar na arte que me move desde criança, a dança¹, para buscar compreender as pessoas Matipú: seus corpos, movimentos e

¹ Desde muito pequena gostei de dançar, o que levou meus pais a facilitarem minha participação em um grupo de ginástica rítmica e em apresentações artísticas nos primeiros anos escolares. Com doze anos comecei a fazer aulas regulares de Dança Moderna (início de 1980) com a coreógrafa e dançarina Renée Wells, ingressando, logo depois, no Grupo de Dança Móvel, da UFSC, sob sua direção, ali permanecendo ao longo de seis anos. A partir dessa data nunca mais parei de dançar e criar com a dança, em seus diversos gêneros: Moderna, Jazz, Afro, Contato-Improvisação, Danças Sagradas, Dança Meditativa e, mais recentemente Dança Espontânea – que foi tema de minha Tese de Doutorado (VÉRAS, 2017). Destaco, ainda, minha participação no Grupo Tempo (Curitiba, PR), dirigido por Rocio Infante, na década de 1990, assim como em aulas regulares com *jam sessions*, conduzidas por Diana Gilardenghi, desde o final dos anos 90 até hoje, em Florianópolis, SC.

comportamentos dentro do contexto cerimonial xinguno. E através do efeito espelho, trazer luz aos significados da dança em nossa própria sociedade.

2. A Dança Matipú como *performance* ritual

Início minha dissertação de Mestrado sobre a Dança Matipú (VÉRAS, 2000) dedicando o trabalho aos próprios Matipú, aos pássaros e aos dançarinos “que cravam o chão e alçam o voo, a fim de expandir sua própria natureza”. Pois observei, no meu trabalho de campo em terras xinguanas, que a dança acontece ali, dentro do contexto das cerimônias e festas seculares daqueles povos e, sempre, integrada a uma performance ritual. Observei, ainda, que os dançarinos performam e “presentificam”, enquanto dançam, seres da natureza e sobrenaturais: os Espíritos ou Itsekés, na língua dos Matipú – transformando-os e se transformando, durante a performance, em seres de outra natureza.

Desenvolvi esse conceito para me referir a um novo elemento que se forma no momento em que a pessoa-dançarina representa ritualmente um ser de natureza diferente da sua, quer seja animal, vegetal ou sobrenatural; formando uma outra natureza recriada, através da música, dança, pintura e adornos corporais. Aqui, o performer xinguno se torna esse elemento que não é somente ele mesmo, nem uma incorporação do outro – como ocorre nos ritos afro-brasileiros –, mas uma pessoa de natureza diversa daquela vista cotidianamente. Neste caso, uma pessoa artisticamente construída e tornada presente pela performance ritual. Dessa forma, o performer pode dançar como se fosse um pássaro, enquanto o pássaro pode dançar como se fosse gente. Possibilidade que atualiza e constrói corporalmente o comportamento desses animais e seres míticos, ao mesmo tempo em que recria na pessoa xinguna sua própria natureza, ampliando-a e transformando-a dentro do processo ritual – modificações que acontecem enquanto ela dança. Transformações psicofísicas e sociais que serão incorporadas, após a cerimônia, em seu próprio comportamento.

Observo que quando as pessoas xinguanas dançam certos animais emblemáticos de sua cultura, elas se movimentam de maneira a representar em arte não apenas o movimento desses seres, mas também seu comportamento, atualizando essa relação de maneira mimética. Entendendo mimesis, nesse contexto, a partir de uma releitura da Poética de Aristóteles via Miltz da Costa (2003) – como um processo de conhecimento/criação e imitação, mas também

de reconhecimento e recriação, nesse caso, das formas originais do movimento desses animais ou desses outros seres apresentados em dança. Conforme observou Militz da Costa, “a mimesis opera uma transformação singular do já existente através de novas correlações.” Quero dizer com isso que a apresentação xingwana de sua cosmologia durante a dança não acontece por meio de incorporação, tampouco somente através de uma representação artística, mas pela presentificação coreográfica desses seres naturais e sobrenaturais, em que os dançarinos se comportam como se fossem esses seres e os próprios se fazem presentes!

Considero importante enfatizar que – estando a dança relacionada diretamente com o tempo vivido e não sendo possível congelar esse tempo – a dança não poderá ser repetida, apenas experienciada outra vez. Dessa forma, o aporte conceitual para abordar a dança ritual Matipú se apoia na perspectiva da Antropologia Simbólica, da Antropologia da Experiência e dos Estudos de Performance (tanto nas Artes como na Antropologia), em ampla interface com os estudos da Antropologia do Corpo e da Dança e demais estudos etnográficos e artísticos que conferem à dança uma atenção privilegiada.

Situo historicamente que o conceito de performance, na Antropologia, surgiu da análise da dinâmica do rito nas sociedades tribais, e que foi a Antropologia Simbólica quem trouxe à cena essa abordagem a partir de um novo conceito de cultura do qual participam os estudos de Victor Turner, Mary Douglas, Glifford Geertz e Suzanne Langer, cuja obra germinal *A Transformação Simbólica* (1971) é de suma relevância. Aqui também as relações entre arte verbal e ritual em Richard Baumann (1977), e entre teatro e ritual em Richard Schechner, compilada exemplarmente por Ligièro (2012), são extremamente reveladoras.

Observo que é através da experiência corpóreo-sensorial do rito, conforme já considerada por Turner (1974), que a pessoa Matipú se constrói e se transforma no cenário social onde, conforme estudos posteriores do mesmo autor (Turner, 1986, 1987), o rito aparece como espaço de liminaridade, capaz de criar uma experiência transformadora na vida dessas pessoas. Já o etnomusicólogo Menezes Bastos (1990, 1999) é um dos primeiros autores a indicar o estudo da dança para a compreensão do sistema cerimonial xingvano. O autor indica que “o papel da dança, da plumária e da adereção no ritual é o de teatralizar a cena no tempo mítico, corporificando-a” (1990: 523). Antes dele, Pedro Agostinho (1974) dedicou um capítulo inteiro de seu livro para descrever as danças e lutas do ritual Kwarùp – a principal festa do calendário da região conhecida como Alto Xingu, onde moram os Matipú. Aqui o autor agrega,

no capítulo intitulado ‘Dança, Coreografia e Luta’, a descrição tanto das danças quanto das lutas, considerando as lutas também como coreografia “por suas próprias características, sua alta regulamentação e formalização, além de sua importância ritual”.

A profunda interconexão entre dança e luta, indicada pelos autores que deram visibilidade a essas artes em suas etnografias, parece-me bastante pertinente na medida em que essas duas manifestações se conjugam na formação do corpo e mente de meninas e meninos, dançarinas, dançarinos e lutadores – regulamentando e estetizando um circuito de preparações, atuações e exibições consecutivas, levadas ao pátio da aldeia para apreciação da comunidade durante o ritual. Coincidência evidenciada nas próprias palavras, que no caso Matipú designam dança (angene) e luta (kindene).

3. Corpo, dança e mito: interconexões e transformações no processo ritual

Na exegese dos índios Kamayurá, que coabitam com os Matipú as terras xinguanas, “a letra (mito) vai dentro da música e a música vai dentro da dança no rito” (MENEZES BASTOS, 1996: 259). Nessa cadeia intersemiótica do ritual xinguno, apreendida pelo etnomusicólogo, observa-se a dança intimamente conectada à música e ao mito dentro do ritual. Foi seguindo essa trilha que minha pesquisa se debruçou sobre o sistema cultural xinguno, focalizando justamente a dança (interligada ao mito, à música, à pintura e aos adereços corporais) dentro dos cerimoniais.

Cabe ressaltar que os grupos xinguanos provém de três troncos linguísticos diferentes, sendo os Matipú, juntamente com os Nahuquá, Kalapálo e Kuikuro de língua karib, os Waurá, Mehináku e Yawalapti de língua aruak, e os Kamayurá e Aweti de língua tupi, além dos Trumai, um grupo de língua isolada. Por esse motivo, costuma-se dizer que os rituais onde a dança tem papel de destaque compõem a língua franca da xinguanidade.

Observei em meu trabalho de campo na aldeia que os ritmos cotidianos, tais como pegar água, cortar lenha, cultivar a mandioca e pescar, acontecem embricados com a construção do corpo e da pessoa Matipú. Esses mesmos ritmos, coloridos com acentos corporais específicos, sobre os quais comentaremos mais adiante, acabam se apresentando e se transformando no campo cerimonial, onde homens, mulheres e crianças transformarão seus corpos e afazeres habituais em fazer ritual, aliando aos seus movimentos, na forma de mimese,

os movimentos e comportamentos de animais e espíritos. O corpo, enquanto artefato vivo, será então o grande elo entre o nível da cotidianidade e o da ritualidade, como também entre o mundo natural, cultural, social e cosmológico, compondo e corporificando em arteofício a originalidade do estilo de dançar do grupo Matipú.

3.1 A produção do corpo no processo ritual

Para Mauss (1974) os corpos são montados física, psíquica e socialmente. Já Blacking (1977) localiza o corpo humano como ponte entre a natureza e a cultura, valorizando as formas não verbais de interação humana – assim como Bateson (1981), que considera a mente e o corpo como um complexo indissociável. Ao costurar esses preceitos, constato que a cultura grava nos corpos seus signos e significados sociais e cosmológicos, estando a ideia e o movimento unidos quando uma pessoa xinguana anda, canta, ginha, dança, se banha ou se pinta. O processo de produção dos corpos na cultura xinguana – tal qual indicado por Seeger, da Matta e Viveiros de Castro (1987) – coincide com o processo de construção da pessoa e da identidade grupal, razão pela qual é possível apreender nesses “corpos que dançam” os significados sociais e culturais subjacentes à performance ritual, assim como seu aspecto sensorial, criativo e inovador.

Noto que a corporalidade xinguana, por sua extrema expressividade gestual e estética, sempre foi alvo de considerações no relato de viajantes e etnólogos, mas Viveiros de Castro (1987) quem primeiro considerou o processo de fabricação do corpo e de construção da pessoa xinguana através do complexo da reclusão existente nessas sociedades.

Durante minha permanência em campo, observei que o momento crucial de produção corpo-mente acontece durante a reclusão pubertária – quando meninos e meninas adolescentes devem ser resguardados do contato social, a fim de se transformarem em pessoas adultas, aptas para o casamento e o exercício de outras funções sociais.

Em minha dissertação de Mestrado fiz um relato pormenorizado do ritual de iniciação dos meninos adolescentes com distintivo de chefia, denominado Iponhe, em língua karib, percorrendo todo processo de preparação dos corpos antes, durante e após a reclusão, e a transição desses adolescentes para a fase adulta.

Notei que durante o período de reclusão pubertária, como já observara Viveiros de Castro, acontece a fabricação dos corpos segundo critérios éticos e estéticos valorizados nesse sistema cultural, bem como a manipulação da entrada e saída de algumas substâncias, tais como sangue, sêmen, alimentos, tabaco e eméticos vegetais – que são ervas utilizadas para fortalecer o corpo e a mente dos jovens reclusos. Interessante observar, ainda, que durante a reclusão todo grupo familiar próximo fica totalmente envolvido com o cuidado desses jovens, principalmente seus pais e avós, responsáveis por lhes fornecer alimento, dar-lhes banho, administrar-lhes substâncias e remédios, manipular seus corpos através da escarificação corporal, além de outros procedimentos; como também lhes ensinar os mitos e ofícios que precisarão aprender para ingressar na vida social adulta.

Assim, a produção do corpo e da pessoa Matipú compreende uma intrincada rede de procedimentos que começa no ambiente doméstico da reclusão, passa por transformações corporais e de comportamento, culminando na apresentação social e ritual dessas pessoas através da música, da dança e da pintura/adereços durante os cerimoniais xinguanos. Cena belíssima inscrita para sempre em minha memória foi a primeira saída de Sessuaká, a adolescente reclusa da casa onde morei, deixando o confinamento doméstico para se expor no pátio da aldeia. Essa primeira exibição pública da adolescente foi preparada por sua mãe e sua tia com um cuidado extraordinário: desde o banho, a pintura corporal e o colar. Quando ela saiu para dançar junto com dois flautistas experientes, um dos quais seu próprio pai, foi acompanhada pela sua avó Mákuqu que seguiu todos os seus passos até a menina alcançar o centro da aldeia. (figura 1)

3.2 Acentos corporais, formações coreográficas e significados sociais

Observei na dança Matipú que a força com que o dançarino bate os pés no chão coincide com seu peso social na aldeia. Assim como observou Agostinho (1974), na descrição do Kwarúp, em que “[...] a força com que fere o chão é padrão da medida da qualidade dos dançarinos.” Noto que o acento principal da dança Matipú – provavelmente extensivo a todos os grupos do Alto Xingu – encontra-se nos pés, mais especificamente no pé direito, quando dançam em formação grupal, num compasso binário, tocando com força esse pé no chão e depois o outro, na maior parte das coreografias rituais. Acento em relação ao qual todo corpo

dançante se curva com maior ou menor intensidade, de acordo com a idade dos participantes e o destaque de cada um na formação coreográfica. Quanto maior o poder, a idade e o saber do dançarino, maior será o peso e a entrega à gravidade de seu corpo e dança.

Quanto às formações coreográficas, notei quatro modelos básicos que aparecem em quase todos os rituais observados: em procissão, em linha, em cunha e/ou em bloco. Nas danças do ritual Hágaka, por exemplo, que tematizam a morte de um chefe guerreiro, revelando facções contrárias e divergências, pode-se observar formações coreográficas que lembram um agrupamento de guerra – quando, por exemplo, os atuantes dançam (lutam) em cunha ou em bloco com seus dardos e flechas empunhados. Já no ritual Itão Kuego, um ritual de inversão das mulheres, noto que a formação em linha, performatizada por elas, do centro da aldeia em direção às casas, assemelha-se a uma marcha conjunta de expressão máxima de sua força e feminilidade, porque não dizer também de solidariedade entre elas. Em outras coreografias desse mesmo ritual, pode-se observar formações também de luta e confronto – neste caso, das mulheres em relação aos homens.

Na dança Matipú, a observação da posição que os dançarinos ocupam na formação coreográfica, assim como seu deslocamento no cenário espacial da aldeia, foram extremamente reveladores. Tomando por base a relação núcleo-periferia do lugar que os dançarinos ocupam nas coreografias é possível derivar suas posições sociais e rituais dentro daquela sociedade. Ou seja, quanto mais ao centro, mais relevante a posição da pessoa que dança na esfera sociocultural e política da aldeia. Essas correlações ficam bem claras ao observarmos imagens do ritual de furação de orelhas (Iponhe, em karib) dos adolescentes, o qual etnografei: ali aparece, no centro da formação coreográfica, acompanhado do pajé mais velho, o menino com distintivo de chefia que terá sua orelha furada junto com outros meninos, situados mais na periferia – estes outros com menor relevância social. (figura 2)

Considerando os exemplos acima citados, tendo como base os acentos corporais, as formações coreográficas e os significados míticos e culturais das danças que pude presenciar no trabalho de campo, noto que as coreografias xinguanas operam uma dança-luta-jogo de atração e repulsão, afirmação e negação, dos atributos sociais dos performers envolvidos; sejam eles homens ou mulheres, consanguíneos ou afins, aliados ou de facções opostas, amantes ou traídos. Jogo que opera uma coesão, mas também uma fricção, bem como constantes transformações dos papéis sociais dentro da aldeia. Nesse contexto, a dança se apresenta como

um elemento central e revelador dos significados socioculturais e cosmológicos daquela sociedade.

4. Uma pesquisa corporificada: ética, poética e estética da dança Matipú

A dança Matipú, tal qual apreendida pelo olhar e experiência desta pesquisadora-dançarina, apresenta alguns nexos centrais os quais sintetizo a seguir:

Mostra-se como parte integrante e indispensável da formação da pessoa Matipú, podendo ser considerada, se levarmos em conta seu aprendizado por acerto e erro, bem como as participações sucessivas e espontâneas das crianças nos rituais, uma forma de educação informal (figura 3). Por outro lado, pode-se considerar a dança, igualmente, como parte da educação formal daquelas pessoas, se levarmos em conta que sua transmissão implica numa aprendizagem extremamente plástica, impregnada de tal forma nos corpos e mentes dos educandos que se traduz em seus comportamentos sociais, culturais e cosmológicos.

O comportamento dos dançarinos durante os rituais sugere que a dança se configura, por um lado, como uma forma privilegiada de relacionamento interétnico e, por outro, como marca estilística de cada grupo sendo, portanto, um movimento de reafirmação identitária.

A dança se apresenta, ainda, como uma arte performativa que cria dispositivos e motivações de contato com o Sagrado. Interpreto esse sentido sacro da dança Matipú como uma forma de acesso às origens, de comunicação com os espíritos dos “bichos” (Itsekes) e de contato com as divindades. Aqui se situa o lugar de uma pessoa fundante das coreografias e dos rituais, o pajé (huati), que é capaz de ver o “espírito” da dança e indicar sua configuração.

Finalizo este artigo evocando a poética da dança Matipú através de algumas imagens que, até hoje, reverberam em meu corpo poético: misto de encantamentos e desencantamentos que se conjugaram à produção de conhecimento antropológico e artístico sobre o tema. Não apenas pelo exercício de pensar sobre essa dança, como também pelo exercício de pensar sobre mim mesma. Já que sou herdeira de uma tradição ocidental de dança, cansada de me projetar para fora e para o alto, passo a me voltar mais para dentro, para baixo e para a natureza, assim como para as diferentes culturas, corporalidades e mentalidades com as quais a minha, a nossa dança possa dialogar para se reconhecer e se transformar.



Figura 1: A adolescente Sessuaká saindo da reclusão para dançar no pátio da aldeia



Figura 2: O adolescente com distintivo de chefia no centro da formação coreográfica



Figura 3: Crianças Matipú brincando de lutar no pátio da aldeia



Referências

- AGOSTINHO, Pedro. **Kwarúp**. Mito e Ritual no Alto Xingu. São Paulo: USP/EDUSP, 1974.
- BAUMANN, Richard. **Verbal arts of performance**. Roweley, Mass.: Newbury House Publishers, 1977.
- BATESON, Gregory; BIRDWHISTELL, Ray; GOFFMAN, Erving; HALL, Edward.; JACKSON, Don; SCHEFLEN, Albert.; SIGMAN, Stuart; WATZLAWICK, Paul. In: WINKIN, Yves. **La nouvelle communication**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- BLACKING, John. **The anthropology of the body**. London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LANGER, Suzanne. A transformação simbólica. In: **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LIGIÈRO, Zeca. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro. Mavad, 2012.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. Vol. 2. EDUSP, 1977, p. 210-233.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. (Tese de Doutorado) São Paulo: USP, 1990.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Música nas Terras Baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música Xicrin. **Anuário Antropológico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 251-263.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Brasília: Funai, 1999.
- MILITZ DA COSTA, Lúcia. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2013.
- SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (Org.) **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero/Editora UFRJ, 1987, p 11-29.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- TURNER, Victor & BURNER, Edward M. (Orgs). **The anthropology of experience**. Urbana e Chicago University of Illinois Press, 1986.



TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VÉRAS, Karin Maria. **A dança Matipú: corpos, movimentos e comportamentos no ritual xinguano**. (Dissertação de Mestrado) PPGAS/UFSC, 2000.

VÉRAS, Karin Maria. **Dança espontânea: o legado de Rolf Gelewski para a cena contemporânea e o ensino de dança no Brasil**. (Tese de Doutorado) PPGAC/UFBA, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: **Boletim do Museu Nacional**, RJ, n. 26, 1987.

NEKRETX: em busca de mundos possíveis

Rafael Ribeiro Cabral
UFPA – rafarcabral@ufpa.br

Giselle Guillhon Antunes Camargo
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Resumo: Em busca de mundos possíveis, encontro-me. Dentre as áreas demarcadas da Terra Indígena Mebengokre-Kayapó, centro-me na região sul do estado do Pará, onde estão as matrizes históricas e genealógicas de minha formação consanguínea matrilinear. Depois de anos mergulhado na trama da grande aranha *Inhô*, investigo a Festa do Peixe como espaço de reiteração das músicas, dos cantos e dos movimentos *mei* [bonito] *kumerex* [correto, tradicional]. A Festa do Peixe (*Metoro Bemp*) é um ritual de nomeação dos novos peixes que serão incorporados à sociedade Mebengokre. Os caminhos desta pesquisa são buracos de tatus que levam à compreensão da minha constituição genealógica junto aos parentes das Aldeias Kapramkrere e Apexty. Este movimento envolve o reconhecimento de tramas do ritual *Bemp* na utilização de objetos, movimentos, cantos – *NEKRETX* – que são riquezas intangíveis das comemorações (*metoro*). Este trabalho é uma demonstração dos meus atuais *NEKRETX* e a preparação de minha cabeça para a participação no ritual *Metoro Bemp* (Festa do Peixe).

Palavras-chave: Mebengokre-Kayapó. *Nekretx*. Festa do Peixe. *Metoro Bemp*.

Abstract: In search of possible worlds, I find myself. Among the demarcated areas of the Mebengokre-Kayapó Indigenous Land, I focus on the southern region of the state of Pará, where the historical and genealogical matrix of my matrilinear consanguine formation is located. After years immersed in the web of the great spider *Inhô*, I investigate the Fish Party as a space for the reiteration of songs, ditties and *mei* [beautiful] *kumerex* [correct, traditional] movements. The Fish Party (*Metoro Bemp*) is a naming ritual for new fishes that will be incorporated into Mebengokre society. The paths of this research are armadillo holes that lead to the understanding of my genealogical constitution together with the relatives from Kapramkrere and Apexty Villages. This movement involves the recognition of the *Bemp* ritual wefts in the use of objects, movements, songs – *NEKRETX* – which are intangible riches of the celebrations (*metoro*). This work is a demonstration of my current *NEKRETX* and the preparation of my head for participation in the *Metoro Bemp* (Fish Party) ritual.

Keywords: Mebengokre-Kayapó. *Nekretx*. Fish Party. *Metoro Bemp*.

1. Em busca de mundos possíveis

Na evocação dos cantos convoco, em tempo, meus ancestrais. Tempo que me coloca, sem dor nem piedade, na trama violenta da colonialidade. Habitante dos rios que confluem

terras paraenses, neto legítimo de Mebengokre-Kayapó, peço licença a todos que vieram antes de mim, e que permanecem comigo habitando mundos. Mundos não habitados por minhas tias e minha mãe, filhas de Dona Maria José (minha avó), netas de Dokre Kayapó (minha bisavó) e Mundico Pinto (meu bisavô) – que viveram em muitas aldeias, nas densas florestas silenciosas do sul do Pará. Diferentemente de minhas tias e de minha mãe, que não tiveram a mesma oportunidade de crescer junto aos nossos parentes indígenas. Tamanha violência com minha própria história pôde ser contada, por meio de gestos e imagens, pelos parentes residentes em aldeias contemporâneas, num encontro entre mundos possíveis, junto à Árvore de Milho.

Existe um esquecimento e um silêncio detectáveis nas falas de meus parentes (tias e mãe), uma “incoerência coerente”, pois nem sequer retornaram ao buraco do tatu – buraco mítico cavado por um tatu, através do qual, segundo meus parentes consanguíneos Kayapó, nossos ancestrais teriam feito sua jornada intergaláctica até o planeta Terra. Contaram-me que as crianças e as mulheres vieram primeiro, seguidas dos guerreiros e, por último, dos velhos. O buraco do tatu representa, simbolicamente, a possibilidade do retorno ao princípio de tudo e de todos – nele reside o conhecimento nato da vida indígena Mebengokre-Kayapó. No buraco está contido o todo. Um todo fracionado. Esforço-me continuamente para tecer os fios violentamente cortados por um passado-presente colonizador.

Por que reencontrar-me? Porque acredito que nem tudo está perdido – por ora, o teto do céu não vai cair. Ele não vai cair enquanto cada indígena levantar para o próximo canto. Não vai cair enquanto cada indígena que não sabia que era indígena (re)descobrir-se indígena por meio dos laços de consanguinidade, pois “todo mundo é índio exceto quem não é” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016). O ato de criar/tecer a necessidade de saber sobre seu Povo acaba se revelando como um novo *descobrimento* – real, verdadeiro, visceral.

Um descobrimento para além de toda a criação histórica colonizadora. Uma espécie de trama memorial onde cada indivíduo conta sua própria história; mesmo que nem todo mundo consiga contar sua história, eu consigo, ao menos desta vez, por enquanto, até agora. Contar sobre os mundos possíveis que agora habito. Esse mundo possível habitado por mim está localizado – em profundidade e inteireza – no sul do estado do Pará.

Seria mais apropriado aterrizar os mundos: contar sobre meu Povo. Sim, meu Povo. São mais de cinquenta e quatro aldeias Mebengokre-Kayapó espalhadas pelo território Sul do estado do Pará e Norte do Mato Grosso. Todas pertencentes ao tronco linguístico Jê.

O Povo **Mebengokre-Kayapó**, habitante de terras indígenas localizadas nas confluências dos rios Tocantins/Araguaia, Xingu e Fresco, entre os estados do Pará e Mato Grosso, encontra-se em Terras Indígenas (T. I.) demarcadas¹: Terra Indígena Baú, ocupada pelos **Baú**; Terra Indígena Capoto/Jarina, ocupada pelos **Metuktire**, (ou **Txukahamãe**); Terra Indígena Cateté, dos **Xikrin do rio Cateté**; Terra Indígena Trincheira Bacajá, dos **Xikrin do rio Bacajá**; Terra Indígena **Mekragnoti**; Terra Indígena **Kararaô**; e Terra Indígena **Kayapó**.



Figura 1. Mapa retirado (e editado) da Exposição “Os Mebengokre”, realizada no Museu Paraense Emílio Goldi, em 2018.

Essas Terras Indígenas, ainda que demarcadas, fazem parte da memória ancestral e tradicional dos Mebengokre-Kayapó, sendo o lugar onde habitam e preservam a floresta. São territórios que confluem a história ancestral da minha família materna. Este será o fio condutor da investigação sobre a genealogia de parentesco, preliminarmente publicada como parte de meu doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Neste trabalho, compartilho os fios de compreensão genealógica de minha “Árvore de Milho”, a partir do levantamento bibliográfico sobre a literatura antropológica Mebengokre-Kayapó. Ainda que seja um levantamento preliminar, evidencia as tramas de parentesco compartilhadas por meio de uma “bela” e “correta” festa de classificação de bonitos nomes – a Festa do *Bemp* ou Festa do Peixe.

¹ Essas terras, regulamentadas desde 1988, correm, entretanto, o risco de terem suas demarcações revogadas em virtude da PEC 212 – também chamada “PEC da Morte” – que está em tramitação no Congresso Nacional.

No início de meu processo de pesquisa junto ao PPGArtes/UFPA, intencionei – em colaboração com meus parentes Mebengokre-Kayapó – tecer tramas de reconhecimento ancestral que revelassem os caminhos de compreensão genealógica dos papéis que performaremos na Festa do *Bemp*. Uma compreensão fracionada de uma enorme teia que se confunde com as tramas do percurso colonizador.

Por ora, o que posso contar encontra-se nos compartilhamentos bibliográficos sobre a Festa, que ainda descreverei em detalhes na etnografia, a partir da performance de nossa experiência (minha, de meu filho e de minha companheira) na festa/ritual de nomeação *Bemp/Bep* [significa, literalmente, “peixe”] – classificador nominal que designa o prefixo do nome masculino da pessoa indígena. Esse momento, que considero um dos mais importantes da minha trajetória de pesquisa-vida – vivenciado, particularmente, nos últimos dez anos, entre Graduação, Mestrado e Doutorado –, representa, para mim, sem dúvida, o momento de consagração ritual e, sobretudo, de integração nominal, ainda em tempo, junto a meu Povo.

Começarei pelo compartilhamento de saberes dos *nekretx*. Tal categoria é importante para o agenciamento dos papéis rituais e daquilo que um indivíduo “amontoa” em sua vida. Na sequência, virão as informações bibliográficas sobre a festa de nominação a qual iremos (eu, meu filho e minha companheira) participar na aldeia Apexty². Por fim, farei breves considerações sobre os movimentos performativos futuros.

2. *Nekretx*: tudo que se amontoa

A palavra *mejkumerex* é usada para expressar diferentes coisas – *kumerex* [“correto”, “tradicional”] ou *mej* [“belo”] também são usadas separadamente no discurso. O que chama mais atenção é a utilização de diferentes grafias, às vezes trocando x por j ou vice e versa. O motivo das trocas de palavras reside no fato de os Mebengokre-Kayapó serem, tradicionalmente, uma cultura ágrafa e oral. A alfabetização promovida pelo Plano de Governo do Ministério da Educação motivou a instalação de escolas não indígenas com ensino bilíngue (Português e Kayapó) dentro de todas as aldeias Mebengokre-Kayapó.

² A aldeia Apexty sofreu recentemente uma cisão, mas ainda não tivemos oportunidade de visitar a aldeia que cindiu. Há relatos de que os parentes de classificação matrilinear estão habitando essa nova aldeia, denominada Kynõpuri, que está localizada mais próxima de São Félix do Xingu.

Mejkumerex expressa, tradicionalmente, um tipo de beleza ligada à tradição. Uma pintura é *mejkumerex* quando expressa a beleza dos esforços e dos indivíduos. Pinturas corporais, ornamentos, cantos, movimentos, são incorporações da tradição no cotidiano da vida indígena Mebengokre-Kayapó. No âmbito pessoal, *mejkumerex* representa o reencontro com minha própria beleza ancestral, violentamente apagada no decorrer do processo de colonização. Desejo contar minha própria história, (re)criando mundos perdidos que se tornaram novamente possíveis. Uma (re)criação do que poderia ter sido e do que está sendo. Um reencontro.

Para cada cerimônia há uma certa quantidade de elementos que são como palavras escritas ao vento. Essas palavras estão tanto nos corpos – inseridas nos grafismos e pinturas corporais – como nos cantos, músicas e artefatos utilizados para uma determinada cerimônia. Foi daí que conheci a palavra *nekretx*, utilizada por parentes indígenas em diferentes momentos da Festa da Mandioca da qual participamos recentemente (2017).

Os *nekretx* são partes indizíveis do *kukradjà* – que tem o mesmo sentido da categoria antropológica “cultura”. É tudo que se “amontoa”, se guarda, se ganha, se dá através de um sistema complexo de relações, tal qual uma enorme teia de aranha – a aranha *Inhô*. Os nomes dos indivíduos são *nekretx*. Coisas passadas de geração em geração também são *nekretx*. Iniciandos em certas cerimônias, sobretudo as de nomeação, também desempenham *nekretxs* responsáveis por seu papel no ritual.

Nem todos os cantos, danças, movimentos, são *nekretx*. Então *nekretx* pode ser quase tudo. Tudo que se amontoa no tempo e no espaço da continuação da vida Mebengokre-Kayapó. Há específicos *nekretx* para cada cerimônia de nomeação, e os iniciandos (‘i-ityk) na cerimônia *Bemp* também possuem seus próprios *nekretx*. Os *nekretx* mais valiosos em uma cerimônia são os nomes dados matrilinearmente através de um sistema de parentesco cruzado e bastante complexo. Isso significa que são os tios, avós e aparentados que podem doar nomes acumulados ao longo da vida para os “peixinhos” iniciandos durante a Festa do *Bep* ou Festa do Peixe. Um indivíduo amontoa, em média, ao final da vida, cerca de sessenta e quatro nomes *nekretx*.

Foi o chefe de Kretire, Ngýre-my, que forneceu a definição mais sucinta de *Nekretx*: “tudo aquilo que as pessoas amontoam” (*màja kuni me ôatob; coisa + tudo + pronome coletivo + amontoar*), ou seja, seus pertences. O mesmo verbo é usado no sentido de reunir pessoas e de juntar pertences. Os Mebengokre afirmam que realizam cerimônias quando as pessoas estão paradas e tristes, para que fiquem alegres. Na realidade, uma cerimônia segue outra fase sem intervalos, e as cerimônias principais são intercaladas com

cerimônias menores. A qualquer momento pode haver uma dança ocasionada pela morte de um parente em outra aldeia, para comemorar a morte de uma onça, ou um ataque a um ninho de marimbondos, esse último liderado por alguém cujo *nekretx* é justamente esse papel (*amiy kadjy meumiärý djwoj*; marimbondo/para/picar/dono). Aparentemente, detentores de *nekretx* não participam do ataque, apenas ficam observando de longe (LEA, 2015: 307).

O que fica evidente é que os indivíduos participantes da Festa possuem seus papéis restaurados a cada canto e/ou dança *nekretx*. Alguns indivíduos possuem *nekretx* que são responsabilidades cerimoniais, e cada indivíduo ou grupo se organiza para realizar a ação específica (de sua responsabilidade) no decorrer das cerimônias. Segundo Vanessa Lea (2015), há sete gêneros de cantos e passos de dança que compõem um repertório completo de danças e cantos de cada gênero dançado durante os meses da Festa. Além disso, “uma mulher tem como *nekretx* a prerrogativa de andar pela aldeia no sentido anti-horário, indo, por exemplo, de casa em casa para reunir as mulheres de cada habitação” (LEA, 2015: 317).

Vanessa Lea (2015), em uma relevante contribuição para a literatura Mebengokre-Kayapó, observou uma diferença conceitual importante para a compreensão das categorias “casa” e “habitação”. A primeira (casa) diz respeito à organização uroxilocal das matricasas, onde vivem os clãs ancestrais. Os clãs estão dispostos no círculo de uma aldeia ancestral, reiterando a disposição das aldeias tradicionais (*kumrex*) Mebengokre-Kayapó. A segunda (habitação) se refere à organização das habitações pelo sistema de agregação de novos pares às “casas”. As duas estão dispostas, na maior parte das vezes, numa mesma área no círculo da aldeia e identificam o plano das relações, papéis e funções sociais.

Os jovens (*ingrã ny*; brotos novos) Mebengokre brotam dos ossos dos mortos, enterrados na terra, como se cada Casa crescesse como uma batata doce (*ját*). Os pais (e possivelmente as mães) fabricam os organismos dos indivíduos, mas são os *nhênget* e as *kwatýj* que transmitem tudo aquilo que é eterno, como se houvesse um fio energético, reforçado e renovado por novos nomes e *nekretx*, ou enfraquecidos por furtos no decorrer do tempo. No entanto, cada Casa tem seu lugar de origem (*djá kraj*) inscrito numa porção específica do círculo. Os nomes e *nekretx* saem de seu lugar de origem de forma legítima, emprestados durante períodos curtos ou mais compridos, mas tudo tem seu devido lugar e para lá deve retornar (LEA, 2015: 403).

Os *nhênget* [tios e netos maternos cruzados] e *kwatýj* [tios e netos paternos cruzados] são alguns dos principais agentes da Festa do *Bemp*. São eles que atribuem e transmitem os nomes – dão seus amontoados de nomes – para seus netos e sobrinhos na festa/ritual do *Bemp*.

“[...] Nomes e *Nekretx* passam exclusivamente das categorias *nhênget* (irmão da mãe, pai da mãe e pai do pai) e *kwatýj* (irmã do pai, mãe da mãe e mãe do pai) aos *tabdzwè* (filhos dos filhos, filhos da irmã para o ego masculino, filhos do irmão para o ego feminino).” (LEA, 2015: 270). Esses termos indicam, evidentemente, uma parentela bilateral ou cognática que é compartilhada com os demais Jê. Uma ideologia uterina é expressa pela afirmação de que nomes e *nekretx* devem sempre voltar à Casa de origem, onde surgiram (*katoro dzà* – “surgir/lugar”) e onde têm suas raízes (*dzà kray* – “lugar [do] começo/base/origem”).

Os *nekretx* são bens preciosos ou podem ser bens industrializados: “[...] uma das palavras ouvidas com maior frequência durante a pesquisa de campo, iniciada em 1978, era *nekretx*, ou bens industrializados, que os Mebengokre cada vez mais desejam adquirir” (LEA, 2015: 49). Ao consultar meus parentes indígenas, tanto da aldeia Kaprankrere, localizada no município de Redenção, quanto Apexity, localizada em São Félix do Xingu, explicaram-me que se trata de uma categoria complexa, que abrange riquezas guardadas e transmitidas por todos.

Ao compreendermos que os nomes e *nekretx* – incluindo adornos e papéis cerimoniais (elementos que fabricam a pessoa mebengokre) – são atributos das Casas, passamos também a considerar o centro como sendo assimilado pelas matricasas, e não vice-versa, como vemos na literatura antropológica pré-existente, escrita majoritariamente por homens, em que as mulheres Mebengokre-kayapó aparecem, em geral, relegadas à periferia da sociedade.

A casa dos homens (*ngá*) leva o olhar de seus habitantes para além da aldeia, em consonância com o gerenciamento do todo relacionado à vida além dos confins da aldeia e das roças – que pertencem às mulheres. As casas das mulheres mantêm o foco no interior de um espaço fechado. São elas quem gerenciam tudo o que se relaciona à fabricação social das pessoas, além de cuidar de pessoas, animais e plantas. “Por pessoa me refiro a todos os aspectos do indivíduo que lhe são atribuídos por seu meio sociocultural: gênero, geração, nomes, *nekretx*, matricasa, parentela, amigos formais etc.” (LEA, 2015: 49).

Nomes e *nekretx* constituem a essência ancestral, a matéria anímica que compõe a identidade distintiva de cada casa. A quantidade de nomes e *nekretx* está correlacionada com a riqueza simbólica à disposição dos membros de cada Casa para constituir pessoas (LEA, 2015: 53).

A perspectiva de Verswijer é bastante distinta. Em uma análise dos Mebengokre, argumenta Lea (2015) “que os nomes de ambos os sexos, as prerrogativas cerimoniais e outros

direitos, pertencem à matrilinearidade ou segmentos residenciais” (LEA, 2015: 269). Segundo Lea, “o termo “segmento” gera confusão porque há dois níveis de segmentação que [são] importante[s] distinguir – intra-aldeia e inter-aldeia” (LEA, 2015: 269).

Como vimos, duas ou mais habitações que formam um segmento de uma Casa, numa determinada aldeia, constituem simultaneamente um dos segmentos daquela mesma Casa, dispersos por várias aldeias. Parece-me igualmente inapropriado falar de matrilinearidade entre os Mebengokre. Não há fundadoras de linhagens nem de Casas, e grupos de irmãs e primas paralelas matrilineares são as propriedades do mesmo acervo de nomes e *nekretx*. Se uma Casa se subdivide definitivamente (*aben ngrà*), seu patrimônio também é subdividido, e os membros das duas Casas que resultam desta divisão passam a casar-se entre si (LEA, 2015: 269).

No plano ideal da tradição Mebengokre, “as mulheres transmitem seus nomes às filhas de seus irmãos e os homens aos filhos de suas irmãs” (LEA, 2015: 277). Portanto, de acordo com essa lógica, os nomes são reciclados a cada geração. À medida em que os nomes vão retornando à Casa de origem, depois de serem emprestados à outra, assemelham-se aos emblemas dessa Casa. Juntamente com os *nekretx*, representam as marcas diacríticas de cada Casa e os aspectos partíveis da pessoa que serão, segundo Lea (2015), assimilados.

Os nomes estão entre os amontoados de coisas que mais se almejam como *nekretx*. Os nomes são as essências pessoais. São também o que há de mais importante para a pessoa indígena. Sem os bonitos nomes – *mejkomerex* –, como dizem os parentes, a pessoa será “feia” para o mundo. Para produzir beleza dão-se os nomes e seus amontoados ao longo da vida.

O termo “nome bonito” (*idji metx*) poderia ser mal interpretado. A beleza não se refere a seu significado semântico. As palavras que seguem o classificador são indistinguíveis daquelas usadas nos “nomes comuns” (*idji kakrit*). O traço distintivo dos nomes comuns é a sua falta de implicações cerimoniais. Os nomes comuns frequentemente fazem parte dos nomes bonitos; por exemplo, *kabeti* (tagarela) é comum, e *bep/bekwojdô* (fruta), e *kokô/nhák-ô* (folha ou pelo). Portanto, a única distinção entre uma classe de nomes bonitos e outra é a cerimônia na qual pode ser confirmado (LEA, 2012: 234).

Pelo exposto e conforme pude (eu mesmo) constatar, são os nomes que fazem e reiteram as *performances* rituais da pessoa indígena na Festa do *Bep* ou *Metoro Bemp*.

3. *Metôro Bemp*

Um dos rituais mais prestigiados do Povo Mebengokre-Kayapó é o do *Bep* (ou *Bemp*). Realizado na primeira fase do ciclo de iniciação, prepara e apresenta os novos “peixes” (iniciandos) ao Povo indígena Mebengokre-Kayapó. Existem inúmeros sub-ritos inseridos no contexto da festa ritual do *Bep*, e por este ser um material preliminar, alguns desses dados não estão contidos aqui. O que se sabe, até o presente momento, é que durante o *merereme*, todos estão recém pintados/mascarados com pó de casca de ovo do azulão, e com a cabeça coberta por uma penugem branca proveniente do urubu-rei. Nessas ocasiões usam-se grandes quantidades de urucum e resina de leite de pau.

Outro rito bastante marcado entre os Mebengokre-Kayapó é o *Meú* – expedições guerreiras por vários dias na floresta. Os mais velhos da aldeia Apepty dizem que é o momento da preparação, da passagem dos saberes tradicionais. “Logo após o encerramento do *Bemp* [foi realizado o *Pute*, ritual] para comemorar o primeiro filho de uma mulher. O genitor do bebê e seus irmãos classificatórios se sentaram do lado de fora da casa dos homens, cada um segurando um pau comprido no colo” (LEA, 2012: 326).

O início do ano é marcado pelo cerimonial *Bemp*, que se estende durante quatro luas: do surgimento do *bemp nhõ djà* – largas faixas coloridas que partem do sol poente, até a ocorrência das primeiras chuvas. Ao final do cerimonial *Bemp*, pode-se ver no meio do céu, antes do sol nascer, o *ngrôt kryre*, ou punhado de cinzas, formado pelo aglomerado de sete estrelas, as Plêiades, situadas na constelação de Touro (PEQUENO, 2004: 270).

Diferentes épocas do ano são acompanhadas da realização de *metôro*, cerimoniais de caráter sazonal e de grande importância para a vivência e a identidade social do grupo. A divisão das tarefas segue o critério de gênero, sem fugir à regra das demais comunidades *Kubenkrankêng* (aldeia ancestral ainda existente), cabendo à mulher carregar os fardos e a lenha, assim como transportar os alimentos cultivados nos roçados para as casas.

Percebe-se que os rituais de iniciação e nomeação se desenvolvem em várias ocasiões paralelamente. Por outro lado, acompanham o ciclo ritual de atividades de subsistência, durante a vida na aldeia ou durante a vida nômade³, dando também expressão ritual a estas atividades. Um aspecto muito

importante de qualquer ritual é a oferta de comida (*djokiere*), a cargo do pai e da mãe dos nominados ou iniciandos, dos irmãos do pai (*kamu-aben-pudji*) e de suas esposas, assim como das irmãs da mãe, isto é, todos aqueles que se encontram para um dado Ego, na categoria *Bam* e *Nã*. Na realidade, a atividade ritual de um grupo é sempre a expressão de um momento histórico onde entram em consideração aspectos como: 1- a situação demográfica do grupo e de como esta situação afeta as categorias de idade, os grupos de irmãos, o número de integrantes de uma sociedade cerimonial, o equilíbrio entre os grupos que oferecem o alimento e aqueles que o recebem; 2- a relação com o ambiente físico num dado momento e a oportunidade de aprovisionar matéria-prima para a confecção da parafernália. Também estão envolvidos aspectos políticos, individuais, a preferência do grupo por um ritual em detrimento do outro e o estado moral e de saúde da tribo. Depois do contato aparecem outras variáveis que limitam ou dinamizam a atividade ritual: reforço de uma atividade que mantém a coesão do grupo diante do civilizado, influência de uma progressiva sedentarização e o estabelecimento de um calendário ritual que não coincidia com as atividades ligadas ao mercado regional (VIDAL, 1977: 77).

É difícil circunscrever aqueles aspectos do universo Mebengokre que são mencionados nos nomes. Referem-se ao cotidiano dos homens e das mulheres, à flora e à fauna, aos produtos da roça e aos elementos da natureza. Uma proporção enorme de nomes designa atributos físicos e comportamentais – alto, magro, compulsivo, comilão, chorão, alguém que gosta de beber, andar, dormir etc. Os nomes contrastam cores, cheiros, atividades, passividades, além de posições corporais, tais como ‘pendurada’, ‘sentada’, ‘deitada’. A posição está associada a um aspecto contínuo, que é, evidentemente, um elemento adequado aos nomes, já que representa uma característica constante da pessoa a quem o nome foi atribuído.

Até agora foram descritas três situações nas quais as pessoas adquirem nomes: a) ao nascer; b) numa cerimônia; c) quando um xamã se apodera de nomes. A categoria de nomes de brincadeira é a única em que os nomes são concebidos como sendo inventados. Nunca presenciei as pessoas se dando tais nomes; as informações que tenho se baseiam naquilo que os Metyktire me disseram. As pessoas se dão (*ami jaren*: reflexivo, contar) nomes de brincadeira durante as cerimônias de nomeação (LEA, 2012: 270).

São esses motivos que me fazem escolher, como campo para este trabalho, duas aldeias: Kaprankrere e Apexity. A primeira localizada no município de Pau D’Arco, nas proximidades da cidade de Redenção, no Pará; e a segunda no município de São Félix do Xingu, no mesmo estado. O motivo da escolha dessas duas aldeias é a possibilidade de comparação entre as formas de composição das aldeias e sua reiteração em formato de *performance* na Festa

do *Bemp*. Uma das características de uma modificação cultural significativa, que se materializa na estrutura da aldeia via modificação territorial, é a forma como as duas aldeias se compõem.

Tradicionalmente, uma aldeia Mebengokre-Kayapó se organiza em formato circular, com as casas dispostas, uma ao lado da outra, na linha da circunferência. Isso acontece em Apexty, mas não acontece em Kaprankrere, que é estruturada como um retângulo. A imagem de composição é justamente esta – uma circular e outra retangular. A forma retangular demonstra a alteração cultural sofrida ao longo da ocupação territorial no entorno do município de Redenção, que possui uma quantidade muito grande de fazendas.

Muitos rituais, por sua vez, estão ligados à vida esportiva: à demolição de um ninho de marimbondos (*amiu-a-ta*), às competições de flechas emboladas (*aben-kamiuru*) a às competições de luta corporal (*aben-kangoi*). Também estão agregadas as categorias que indicam a função do indivíduo ou da natureza a partir daquele momento: *Bep*: nome cerimonial masculino; *Menoronu*: iniciado; *Mekutop*: gente com capacete de cera de abelha; *Kangore*: sociedade cerimonial; *Kukrut*: anta; *Ngroa*: tora de buriti; *Ngore*: água, timbó; *Mekuka-tuk*: homens de testa preta. Os rituais de nominação para o sexo masculino são: *Bep*, *Tokok* e *Katob*; e para o sexo feminino: *Bekwe*, *Nhiok*, *Koko*, *Payn*, *Ngrei* e *Ire*.

Para atender às exigências dessa descrição preliminar, dividirei a Festa do *Bemp* apenas em suas fases mais tradicionais. Tais divisões ainda são confusas por conta da complexidade territorial da disposição das quase cinquenta e quatro aldeias Mebengokre-Kayapó. Por isso a categorização abaixo, extraída da literatura antropológica, é de ordem pragmática, pois não leva em consideração o fato de que nem todas as aldeias adotam, na contemporaneidade, com os novos ordenamentos territoriais e políticos já mencionados, a estrutura encontrada em Vidal (1977). Este será, porém, um ponto de averiguação na Tese, ao se comparar as duas aldeias: Kaprankrere e Apexty.

[Na] primeira, o *Bep-menõrõnu* estava associad[o] ao ritual de [nominação] *Bep*. A segunda fase era o *Me-kutop-ã-kangare*. O *mekutop* é um capacete de cera no qual é fincado um ornamento de penas, o *okopari*. *Kangore* era uma das numerosas sociedades de homens que atuavam nesta fase. A terceira fase ocorria na floresta e estava ligada a uma caçada à anta, com participação dos iniciados, o *kukrut menõrõnu*. A quarta fase era *menõrõnu ngroa*. O *ngroa* é uma tora de buriti que é transportada pelos homens, divididos em categorias de idade até o centro da aldeia. A quinta fase era uma cerimônia muito elaborada, o *menõrõnu ngô-re* ou *ngôreraitxi* [...], que também se desenvolvia na floresta, por ocasião de uma grande pescaria de timbó. Finalmente, a sexta

fase era um curto ritual, realizado na aldeia, do qual tomavam parte dos homens, o rosto pintado todo de preto com pó de carvão, por isso chamado o *me-kuka-tuk*. No final deste ritual procedia-se à nomeação dos chefes de categoria *menõrõnu*, costume que ainda existe [...] (VIDAL, 1977: 57).

O nome de maior prestígio é *Bep*. Terence Turner fez uma descrição detalhada de uma cerimônia de nominação dos *Bep* que assistiu entre os Gorotire em 1963. Na mesma ocasião realizavam-se os ritos de iniciação. O autor distinguiu, claramente, entre os dois processos que se desenvolveram, simultaneamente: a iniciação e a nominação (TURNER, 1965: 167). Turner escreve a respeito dos “nomes dos garotos” [*the names of boys*]:

[...] cerimônias de iniciação em outras tribos Jê do Noroeste são cognatas do *Bemp*. Nas variantes não Kayapó da cerimônia, esses nomes (*pep* ou *pe*) designam a classe de iniciados, não como na cerimônia Kayapó, [mas] um nome pessoal concedido em um processo ritual analiticamente distinto da própria cerimônia de iniciação” (TURNER, 1965: 169). [Tradução: nossa]

Durante o *Bep*, são trazidos dois troncos da floresta, que os Mebengokre denominam *awari* [troncos de buriti descascados, e que serão plantados na praça da aldeia, um à leste e outro a oeste]. Os *mekrare* [homens mais velhos] dançam com as *kurêrêrê* [mulheres com um filho] à leste, e os *menõrõnu* [homens com um filho] dançam com as *mekrapoyn-mekranti* [inteligente/experiente, mulheres com mais filhos] à oeste – cada qual em volta de seu *awari*. Na sequência, os homens têm relações sexuais com as mulheres do grupo oposto ao seu.

Existem inúmeras questões que ainda preciso me deter sobre a estrutura ritual, cujos dados ainda estão sendo coletados, em diálogo com meus parentes consanguíneos e com a bibliografia antropológica. Se compararmos os relatos informais sobre a Festa do *Bemp* com aqueles fornecidos pelos parentes indígenas das duas aldeias e, ainda, com as referências bibliográficas, constataremos que houve mudanças. Porém, o que mudou? Esta é uma das perguntas que espero conseguir responder em minha Tese.

Conclusões

O Povo Mebengokre-Kayapó está localizado nas confluências dos rios Tocantins-Araguaia e Xingu, no sul do Pará e norte do estado do Mato Grosso. Sua grande aldeia original se dividiu em aproximadamente quarenta e quatro aldeias espalhadas por este território. Essa divisão cultural é explicada através do mito da Árvore do Milho.

Com a ocupação desordenada do território brasileiro e, principalmente, do Pará, muitas aldeias estão na fronteira da exploração ilegal de madeira e da extração indevida de minérios. Com isso, as interações culturais entre indígenas e não indígenas se intensificaram, causando assim novos (des)ordenamentos da composição cultural e geográfica das aldeias. Um exemplo disso são as formas que as duas aldeias, Kaprankrere e Apexity, se encontram no presente momento: uma circular em formato tradicional, e outra em formato retangular.

A presente pesquisa, realizada em nível de Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pretende averiguar as mudanças sofridas nessas duas aldeias, tomando a festa tradicional de nominação mais importante do/para o Povo Mebengokre-Kayapó – a Festa do *Bemp* – como locus para a realização de uma etnografia performada sobre a Festa do Peixe.

Referências

BANNER, Horance. O índio kayapó em seu acampamento. In: **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi** – Antropologia, nº13, Belém, setembro, 1961.

CABRAL, Rafael. **Teia de Pykatôti**: um estudo da corpografia mēbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, 2015.

CABRAL, Rafael. **Ameríndios Mex**: um estudo do treinamento corporal a partir dos grafismos de animais sagrados para etnia Mēbêngôkré da aldeia de Apexity. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Pará, 2013.

DINIZ, Edson Soares. **Os Kayapó-Gorotire**: aspectos socio-culturais do momento atual. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Antropologia nº 18, Belém, dezembro 1962.

LEA, Vanessa R. **Riquezas intangíveis de pessoas partíveis**: Os Mebengokre (Kayapó) Do Brasil Central. 2012.

LEA, Vanessa. Casas e Casas Mebengokre (JÊ). In: **Etnologia e história indígena**. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP: FAPESP, 1993



PEQUENO, Eliane da Silva Souza. Trajetória da reivindicação Kayapó sobre a Terra Indígena Badjonkore. **Revista de Estudos e Pesquisas**. Brasília, FUNAI, v.1, n. 2, dez. 2004, p. 249-288.

POSEY, Darrell. **Amazonian Indians**, 12. Edit. Anna Roosevelt. The University of Arizona Press, 1994.

POSEY, Darrell A. Ciência Kayapó. In: HAMÚ, Denise. **Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição**. Belém: Museu Emilio Goeldi, 1992.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. In. **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. DAWSEY, John. (Org.) São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TURNER, Terence. Da cosmologia à história: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó. In: VIVEIROS DE CASTRO, E.; CUNHA, M. C. (Orgs.). **Amazônia: etnologia e história indígena**. São Paulo: NHII-USP/FAPESP, 1993. p. 43-66.

TURNER, Terence. Os Mebêngôkre Kayapó: história e mudança social – de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In. CUNHA, Manoela Carneiro. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TURNER, Victor. O processo ritual. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIDAL, Lux. **Morte e vida de uma sociedade brasileira**. 1977.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Pandemia: os involuntários da pátria**. N-1 Edições, 2016.

Estudo Sobre *Performance* Xamânica

Luiz Naim Haddad
UFSM – luiz.haddad@ufsm.br

Resumo: Este artigo é resultado de estudos e pesquisa imersiva acerca do Xamanismo e do Neo-Xamanismo – universos por mim abordados sob o ponto de vista da *performance*. Entendo a categoria *performance* como potência expressiva contida nas ações, associada à multiplicidade de sentidos evocados pela presença do *performer* em situação extraordinária às funções cotidianas. Mais precisamente, venho me debruçando sobre a *performance* ritual com uso da Ayahuasca. Para tanto, tomo por base a Filosofia da Arte de Etienne Souriau, quer para tratar das dimensões da existência, quer para falar da interação entre os planos físico e anímico de uma realidade múltipla e plural.

Palavras-chave: Ayahuasca. *Performance*. Ritual. Filosofia. Arte.

Title: Study on Shamanic Performance

Abstract: This article is the result of studies and immersive research about Shamanism and Neo-Shamanism – universes approached by me from the point of view of performance. I understand the performance category as an expressive potency contained in the actions, associated with the multiplicity of senses evoked by the presence of the performer in an extraordinary situation in relation to everyday functions. More precisely, I have been focusing on ritual performance using Ayahuasca. To do so, I take Etienne Souriau's Philosophy of Art as a basis, both to deal with the dimensions of existence and to speak of the interaction between the physical and psychic planes of a multiple and plural reality.

Keywords: Ayahuasca. Performance. Ritual. Philosophy. Art.

O presente artigo, apresentado oralmente no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, resulta de uma pesquisa doutoral imersiva acerca da *performance* cerimonial com uso da bebida sagrada Ayahuasca. Proponho-me a refletir sobre o fenômeno do uso ritual da Ayahuasca – dispositivo para atuação de forças e agenciamentos de modos e maneiras de ser –, lançando mão da linguagem performativa como uma espécie de lente.

Analiso aqui, amparado na categoria *performance*, os comportamentos que trazem a força da presença como produção de estado e de sentido, podendo elaborar reflexões sobre a relação entre os planos material e imaterial, questões ponderáveis e imponderáveis, fenômenos da ordem do visível e do invisível, e toda sorte de percepções que levem em conta a existência como universo gradiente e multifacetado – entre fisicidade e animismo.

Na esfera das manifestações rituais, utilizo a categoria *performance* também para aproximar o universo das artes performativas, instaurando naturalmente um paralelo, ainda que de forma subterrânea, entre a *performance* xamânica e a *performance* artística.

A *performance* tem um traçado que pode conter gestos, movimentos, vibrações sonoras, fragrâncias, expressões (audíveis, palpáveis, visíveis), estados (líquidos, sólidos, gasosos) e toda ordem de manifestações que em seu traço encaminham o movimento dos sentidos, conformando o sentido do movimento. Nota-se um conteúdo arquitetônico vinculado à dimensão estrutural e múltipla de manifestações sensoriais – tais como gestos, estados e percepções do/no espaço – que vai compondo ações em movimento numa manifestação de caráter paisagístico produtora de sentido. O sentido seria a arquitetura em movimento da paisagem interiorizada, da qual os *performes* envolvidos também tomam parte.

Este trabalho circunscreve, em alguma medida, a desconstrução do binômio sujeito/objeto através do mapeando arquitetônico da paisagem que se configura em *performance* como supraconsciência de um plano real – em osmose com um plano da realidade que se estrutura concretamente como linguagem.

Essa dimensão da *performance* mapeada na Tese se desdobrou em análises do universo artístico, pedagógico e cerimonial. Nesse desdobramento, tratarei das abordagens performativas do universo cerimonial, associadas ao uso do chá “psicoativo” Ayahuasca¹ e suas implicações nas relações gestuais, musicais e de movimento, no que venho chamando de estudo das *performances* xamânicas. Ayahuasca é um chá composto pela combinação do cipó chamado de Jagube ou Mariri (*Banisteriopsis caapi*) e de folhas conhecidas como Chacrona ou Rainha (*Psychotria viridis*) que, juntos, depois de repetidas fervuras, resultam em um chá utilizado há séculos por indígenas sul-americanos e, atualmente, por vários grupos indígenas e não indígenas, geralmente em práticas rituais (LABATE: ARAÚJO, 2002).

¹O chá *hoasca* (Ayahuasca) é a única preparação botânica, no que diz respeito à atividade farmacológica, dependente de uma interação sinérgica entre os alcaloides ativos existentes nas plantas. Um dos componentes, a *Banisteriopsis caapi*, contém alcaloides de beta-carbolina, que são potentes inibidores MAO-A. O outro componente são as folhas da *Psychotria viridis* ou espécies correlatas – tamina (DMT). A DMT não é ativa quando ingerida oralmente, mas pode se apresentar oralmente ativa quando na presença do inibidor periférico da MAO – e esta interação é a base da ação alucinógena do chá *hoasca*. Assim, propõe-se uma investigação dos efeitos agudos e prolongados causados pelo uso deste chá [...] (BRITO, 2002: 624).

A Ayahuasca é reconhecida como um potencializador da consciência em suas propriedades de expansão da percepção e, principalmente, no âmbito das visões animistas do mundo, capazes de estabelecer contato com dimensões sutis da percepção. Isso significa que nossa percepção ordinária estaria sintonizada de maneira consciente, apenas em determinadas dimensões do espaço-tempo. Sob o efeito da Ayahuasca, com a consciência ampliada, amplia-se, conseqüentemente, a capacidade em apreender outros aspectos dimensionais.

Nos espaços de consagração da bebida mostra-se comum o reconhecimento e evocação de seres que habitariam essas dimensões expandidas. Está nessa abertura da percepção e sensibilização para um espaço mágico e diverso, a residência do aspecto intrigante do efeito dessa bebida. Por muitos séculos ela vem sendo consagrada por povos originários como canal para o mundo dos mortos ou dos espíritos, possibilitando a relativização da ideia de realidade e sugerindo novas concepções de existência.

Para situar minimamente o leitor acerca das bases que estruturam meu entendimento sobre *performance*, apoio-me em escritos de José Gil (2005) e Etienne Souriau (1983, 2017) para definir e transitar sobre a noção de realidade, ligada às dimensões de concretude da linguagem e da percepção dos sentidos, bem como de sua constituição em dimensões microscópicas de vibração e movimento – enquanto forças formativas e estruturantes dos modos de existência da linguagem como entidade plural e múltipla –, provenientes de um mundo real, além da linguagem, porém constitutivo da mesma.

Isso significa que a *performance* como acontecimento no tempo e no espaço, mantém uma dimensão visível, audível e palpável em relação gradiente, até uma dimensão invisível e inaudível que apresenta, por sua vez, forças além do ponderável, atuando na constituição das formas no espaço. Essa dimensão não mensurável da ordem do mundo real, pode se apresentar em nível de pensamento, sentimentos e apetites que mobilizam as ações no sentido da instauração da *performance* propriamente dita. Está contida nessa relação a perspectiva da existência de um mundo vivo onde os seres existiriam, segundo Etienne Souriau, de modos diversos. Para Souriau, a arte do ser está relacionada a um pluralismo existencial. A uma variedade infinita de modos de existir em diferentes dimensões do espaço multiverso.

Uma canção pode ver sua existência duplicar, multiplicar, ser ouvida ao mesmo tempo em vários locais, cantada por diferentes intérpretes. Uma personagem pode viver no papel, na atuação de um *performer*, na lembrança de quem presenciou a encenação da plateia. Isso

significa também que, existindo em unidade, na qualidade de coisa, ocupa diferentes espaços ou planos dimensionais, como se pertencesse a vários mundos – ao espaço referente ao papel, ao corpo, à voz, à mídia sonora etc. Ser uma coisa, permanecendo como unidade, também diz respeito a um modo de existência. Isso significa que, sendo unidade, pode operar em várias dimensões do espaço-tempo, em diferentes níveis de realidade manifesta em gradiente, entre fisicidade e virtualidade.

Entendo o mundo real, segundo o manuseio desse conceito por José Gil (2005), operando nesse emaranhado de planos, onde um modo ou maneira de ser está diretamente vinculado à arte de existir entre vários intermundos. O modo seria a maneira de fazer existir um ser em determinado plano, a partir dos limites ou da medida dos seres. Essa maneira teria proximidade com o gesto, com a ação desses seres em movimento – e porque não adentrar, ainda que com cuidado, na zona da intencionalidade? Para Souriau, as artes tiram sua pluralidade das diversas maneiras de fazer existir um ser, de promover uma existência ou de torná-la real: os pluriversos das artes de existir. Dessa forma, o autor traz para o centro da discussão a arte como cerne da questão ontológica. Estaríamos nós, portanto, em uma interseção de diversos modos de existência, incluindo uma floresta de virtuais.

É nessa concepção plural e nesse espaço multiverso que enxergo afinidade e pertinência em analisar a *performance* xamânica com uso de Ayahuasca sob esses termos, onde o mundo real se comporta como um fenômeno de transmodalidade, apresentando um regime de interações desde uma dimensão virtual até uma dimensão física dos seres em seus modos e maneiras de existir.

Souriau delimita esse gradiente – entre o virtual e a concretude da realidade – enumerando cinco modos de existir. São quatro modos e maneiras, com suas especificidades, e um que realiza justamente a integração entre os quatro durante o processo de instauração da realidade. Existe o universo dos fenômenos, das coisas, dos imaginários, dos virtuais e dos sinápticos. O modo de ser dos fenômenos tem a ver com maneiras efêmeras de existir, apresentando uma arquitetura própria e fugidia, semelhante a determinados eventos da natureza que se manifestam e se dissipam rapidamente, independente de que outro modo tenha de lhe conferir a condição de existência.

O papel do fenômeno em um rito com Ayahuasca está intimamente vinculado aos seus efeitos observáveis. Aponta para a condição de aseidade (independência de outros fenômenos

para existir enquanto tal), são fugidios como lampejos de intuições, rápidas sensações de lembranças, percepções de uma dimensão da existência que transcende a noção de si. Já as coisas como modos de ser persistem, ao contrário dos fenômenos em suas manifestações. Permanecer no espaço-tempo é sua arte de existir em sua coisicidade, porém é importante se lançar onde uma coisa, apesar de ser apenas uma, pode se manifestar no espaço em diversas formas de existir. Conforme já mencionei acima, uma canção é uma coisa, porém pode se manifestar em diversos níveis e modos e maneiras de existir.

Quando adquirimos um corpo, deixamos o mundo dos fenômenos para adentrarmos o mundo das coisas, mas Souriau vai ainda mais longe, acreditando que não basta a existência de um corpo físico para alcançar a condição de coisa, mas é preciso que os corpos componham com outras coisas, em uma unidade sistemática para a constituição de um cosmo. A arquitetura dos fenômenos se transforma em cosmicidade.

Encontramos aqui, porém, uma questão importante: enquanto os fenômenos só dependem de si para existirem, e independem de psiquismos que delimitem corpos e fisicidades, as coisas dependem desses psiquismos, condição intimamente ligada ao pensamento, o que representa uma intimidade entre a constituição das coisas e do pensamento. O pensamento, portanto, também atrelado à existência das coisas, alcança um estatuto de permanência. Uma terceira condição seria a dos seres de ficção ou imaginários que operam em um espaço ligado aos sentimentos. Poderíamos dizer que são aqueles que estão associados ao medo, à esperança, à fé, ou seja, que de alguma forma trazem respostas para uma sensação específica diante do desconhecido.

Dizer desses seres que eles existem é dizer que não têm apenas uma existência “subjetiva”, mas que nos fazem agir, falar, pensar em função da maneira de ser que nossa crença lhes dá. São os monstros da noite que fazem as crianças saírem correndo. O que os distingue, no entanto, de uma existência coisificada de coisa é que deixam de existir quando não são mais sustentados por esses afetos ou crenças. Seu modo de existência não é substancial, mas “sustentativo”, na medida em que se alimentam de nossos afetos (LAPOUJADE: 31).

Muitas entidades cultuadas nos rituais xamânicos, dentre as várias linhas de trabalho que pude presenciar, evocam essa condição exposta acima. Sejam forças da natureza como os orixás, representando estados anímicos de coragem e justiça; sejam guardiões e seres auxiliares;

sejam espíritos de animais (jiboia, águia, condor etc.) trazendo uma presença imaginária intimamente ligada a forças anímicas e totêmicas. Estamos tratando do princípio do animismo no contexto do Xamanismo: os espíritos das coisas se comportando como entes capazes de interagir com o mundo físico em uma dimensão plural onde os vários níveis de ocorrência se mesclam em um multiverso com uma gradação que vai do mais sutil para o mais denso, em termos físicos, apelando aos nossos sentidos.

Os seres virtuais, para Souriau, ocupam um lugar muito específico no campo da existência: são os que apontam para aquilo que está inacabado no mundo. Isso não significa que eles vão ganhar existência, mas estão ali apontando infinitos caminhos possíveis:

[...] são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo. Eles são a origem de todas as artes que praticamos. As artes, a filosofia e as ciências sempre se alimentando dessa nuvem incessante de “átomos de verdade” que margeiam nosso mundo. Isso não quer dizer que constituam um universo à parte, separado do mundo real. Pelo contrário, são totalmente imanentes a este mundo. Trechos de conversas tornam-se o germe de uma narrativa, os traços de um rosto transformam-se em um eventual retrato, algumas notas formam o começo de uma melodia, um roteiro torna-se filme, uma intuição torna-se sistema etc. (LAPOUJADE: 35).

É importante considerar que todas essas condições de seres, bem como suas condições no espaço, pertençam ao mundo dos fenômenos, ao cosmo das coisas, ao reino dos imaginários ou à nuvem dos virtuais. Compõem uma existência cambiante e transmodal. Não apenas a transitoriedade entre os modos é verificável dentro desse modelo de pensamento, como se dá, também, na própria coexistência entre eles, num mesmo momento em que ocorrem as migrações e transmodalidades. As existências podem, assim, transformar, intensificar ou enfraquecer sua condição, deslocarem-se de um modo a outro, bem como estarem conectadas em suas condições.

Está nessa condição de transmodalidade a importância dos seres virtuais, pois reside em suas características a possibilidade de passagem dos domínios do modal para o transmodal. Isso se dá pela condição básica e constituinte de sua maneira de ser – a incompletude. Aqui se encontra um paradoxo muito interessante para este trabalho: por que os virtuais, habitando a

borda tênue da inexistência, se mostram tão fundamentais para potencializar a existência daquilo que existe indubitavelmente?

Dessa forma, a dimensão dos virtuais opera diretamente nas condições anímicas, em sua relação com o devir. Intuições e inspirações de toda ordem estariam nesse registro no qual a inevitável situação de vir a ser, integrada a todas as outras dimensões – fenomenológicas, físicas e imaginárias, interagindo em função sináptica e amalgamadas em um todo único e multifacetado – revelam um mundo com uma vitalidade diversa.

Está na condição de trazer um ser para a realidade existencial, transmutando-o de seu espaço virtual para a existência indubitável da realidade, o processo de instauração, que segundo Souriau, encaminha nossa tarefa, intrínseca ao fenômeno de vir a ser, presente na própria condição de existência. A arte para Souriau, em última análise, seria essa qualidade da própria existência em trazer um ser do nada, ou de um caos inicial, à existência no plano da realidade como um relevo que vai delineando o espaço virtual, aparecendo e desaparecendo na ação de forças constitutivas e forças desagregadoras.

A *performance*, neste caso, estaria vinculada a um gesto instaurador de modos e maneiras de ser e estar no mundo real de forças invisíveis, intocáveis e inaudíveis para um plano da realidade concreta da linguagem, do visível, do palpável e do audível. Trata-se da imanência da vida no seio da *performance* como ação instauradora, como jornada anafórica, construindo a obra a ser instaurada. Estaríamos em uma jornada de execução e instauração de uma grande obra artística, em parceria com o grande Artista instaurador do mundo:

[...] compreendemos bem que se trata menos dessas ações no que têm de executivo e prático do que do espírito que as anima, isto é, exatamente das razões de todos os atos pelas quais se produz essa anáfora – esse erguimento progressivo de um ser, desde o nada até a existência plena. A arte é o que considera os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos; a adequada disposição das qualidades que deverão eclodir progressivamente na obra; o encaminhamento do ser, objeto de seus cuidados, para o ponto terminal e culminante, limiar de sua existência plena: a realização. A arte não é apenas o que faz a obra, é aquilo que a conduz e orienta. // Por essa razão, pode se dizer da arte, com precisão [...], que ela é a *dialética da promoção anafórica*, ou para usar uma linguagem menos esotérica, que a arte é a sabedoria instauradora; – e subentende-se, é claro, que essa palavra, sabedoria, que fala da aquisição intuitiva e da posse, do uso ativo e concreto de um saber orientador a ver de longe as consequências futuras e as harmonias de conjunto, não exclui nem a força, nem o amor. Sabedoria! Essa palavra chocará apenas

os que veem na arte uma loucura, um descabelamento, uma inconsciência, por ignorarem tudo o que ela guarda em seus transe mais febris de sapiência e controle judicativo, de normas de medida e precisão; chocará também aqueles que não refletem, inversamente, em tudo o que se supõe de arte num mundo, quando se acredita ver nele a sabedoria de um criador (SOURIAU, 1983: 5).

A jornada anafórica reside, justamente, no processo contínuo de instauração inevitável da vida, demonstrando um comprometimento atávico com ele. Trata-se do fazer natural da vida em movimento, num plano real de forças impulsionadoras.

Desse modo, o plano virtual, enquanto plano de forças instauradoras, carregaria toda sorte de qualidades anímicas, apetites, pensamentos e sentimentos, vinculados ao desejo inerente de instauração da vida. Isso significa que as forças que nos mantêm vivos na concretude da realidade estariam diretamente vinculadas a esse processo de instauração contínua da vida, inerente à própria condição de existência. Ou seja, a saúde e a longevidade de nossa presença, em meio à nossa realidade, estariam diretamente relacionadas à capacidade de estarmos canalizando esse processo anafórico de instauração da vida, em sua pluralidade de seres, em seus modos e maneiras de existir no mundo.

Para que a *performance* aconteça no espaço-tempo é preciso que ocorram certos modos de ser e existir que atendam seu desejo de se concretizar. Desde este posicionamento, a *performance* – enquanto relação entre a realidade concreta da linguagem e o mundo real de forças diversas – presentifica-se como uma grande paisagem, uma arquitetura viva, consciente e pensante, cuja existência está além da intencionalidade do *performer*.

A *performance*, portanto, não é um ponto de vista do autor ou do *performer*, muito menos algo resultante de sua perspectiva, mas uma perspectiva possível do mundo a se adentrar. Chamo atenção para a noção de ausência de si, quando mergulhados nos vetores estéticos de movimento de uma *performance*, um estado de imersão e incorporação de tais vetores na produção de um plano de imanência de onde afloram sentidos, direcionamentos e estados de consciência próprios do momento em que a obra acontece no espaço-tempo.

No caso das *performances* xamânicas com uso da Ayahuasca, independente das diferenças performativas que ocorrem nos diversos ritos de consagração da bebida, temos a ação de sua força como parâmetro para análise de sua constituição. Conforme Silva:

[...] este estado de consciência que segundo Leiris (1980) obedeceria a um impulso de ruptura com o cotidiano e seria observável em três variantes (estar fora de si próprio do transe ou êxtase dos místicos; projetar-se num outro mundo comum ao Xamã; e o virar outro através da possessão), além de não se confundir com a alucinação, deve, segundo Groisman (1992), ser considerado a partir das categorias nativas (SILVA, 2002: 414).

A ruptura com o mundo cotidiano, nesse caso, estaria na alteração de uma espécie de sintonia perceptiva dos sentidos, na relação entre o plano real de forças formativas e a realidade concreta, associada aos modos e maneiras de existir no mundo. O regime dos pensamentos, sentimentos e desejos seria, de alguma forma, conduzido pela ação da ingestão da bebida e seus desdobramentos. Diante desses desdobramentos, a noção de agência, associada à noção de individualidade intencional, regida pelo manuseio da linguagem e do “comportamento cotidiano”, se dilui em uma percepção de maior vulnerabilidade às forças invisíveis do real. Ou seja, essa localidade gradiente entre o plano real de forças formativas e o plano da realidade concreta, se altera tanto na percepção do sentir, como do pensar e do realizar a ação no mundo. Vislumbro aqui uma porta para uma possível compreensão do caráter místico e espiritual da *performance* xamânica com o uso da Ayahuasca.

Benny Shanon, professor emérito de Psicologia na Universidade Hebraica de Jerusalém, acerca dos efeitos supra-pessoais a partir da ingestão da Ayahuasca, refere-se ao termo “agência” como traço estrutural mais básico da consciência humana. O que ocorre com esse traço quando do uso da Ayahuasca, segundo pesquisas do autor,

[...] é que a especificação da agência parece ser, além do banal, tautológica. Os padrões não normais de consciência, tais como aqueles gerados pela Ayahuasca indicam, entretanto, que a especificação está longe de ser trivial. Sob o efeito da bebida, a atividade pode ser modificada. Há instâncias nas quais pensa-se que os pensamentos que ocorrem a alguém não são os seus próprios, casos nos quais as *mentatio* de alguém parecem ser governadas e dirigidas por outros agentes [...] (SHANON, 2002: 702-703).

A Ayahuasca atua no espaço cerimonial, movimentando corpos e pensamentos e determinando, nesse diálogo, algumas forças que configuram a paisagem do cerimonial. Isso quer dizer que depois de ingerida, enquanto gesto instaurador, uma série de forças psíquicas, virtuais, imaginárias, entre outras, instauram na paisagem um intenso processo de espelhamento de forças entre os corpos presentes no traçado da *performance* (Gil, 2018).

Essas profusões de energias psíquicas e somáticas ficam, em certa medida, sujeitas ao traçado do cerimonial enquanto plano de imanência das forças provenientes do plano real, emergindo e submergindo a concretude da linguagem, já que o traçado, em suas diretrizes, incorpora os participantes através do gesto, do canto, do movimento etc., estabelecendo assim uma relação entre ação e escuta daquilo que se incorpora.

Ocorre um regime de ressonâncias que estabelece um duplo caminho entre a evocação através dos gestos instauradores e a incorporação dos seres que ao desejarem ganhar realidade orientam a tomada dos gestos empreendidos por aqueles que instauram a *performance* ritual no espaço tempo da cerimônia.

Tal fenômeno de imanência ocorre a partir de uma série de canções, cantos, instrumentos musicais, gestos, movimentos dançados, orações, falas em forma de reza, utilização de velas, cachimbos, ervas e defumadores, imagens de entidades espirituais, pontos firmados em determinados espaços dos salões cerimoniais, uma variedade de “medicinas” a serem bebidas, assopradas, lançadas ao ar, mascadas etc. Aqui se mostra clara a relação de um comportamento restaurado relacionado ao traçado que se repete, e sua característica polissêmica a cada cerimônia que se instaura em sua singularidade no instante atual.

Seguindo na esteira de Schechner (1985; 1988) que estabelece uma relação entre o comportamento restaurado e as singularidades que afloram devido ao caráter polissêmico das ações repetidas, podemos adentrar o universo das transições entre as forças constitutivas e sua transição no plano da realidade em via de mão dupla. O desenho pré-estabelecido da *performance* ritual serve para que modos e maneiras de ser sejam evocados no decorrer do ritual. Isso se dá na utilização de utensílios, no canto, no bailado, nas imagens e pontos firmados no espaço, ou seja, se desenha o espaço-tempo para que a força do momento se manifeste orientada pelas evocações.

Durante o traçado do ritual com a Ayahuasca, dentre os diversos ritos que participei, desde rituais da doutrina do Santo Daime ou da União do Vegetal, sessões na linha da Umbanda, como rituais com indígenas Huni Kuin, Shipibo, Yawanawa, ou ritos inspirados no caminho vermelho dos indígenas norte-americanos, sempre temos um desenho em que a cerimônia ocorre, uma sequência de músicas, ações perante o fogo e a utilização de utensílios que variam de acordo com cada cerimônia. Estes correspondem à dimensão das coisas. Porém, se relacionam de modo sináptico com os fenômenos que operam no espaço, que por sua vez, em

sua maneira de ser, articulam a presença de seres espirituais ligados à noção de modelos originais, muitas vezes chamados de arquétipos. Podemos entender tais forças arquetípicas, como estruturas em movimento que desenham uma relação entre espaço imaginário, espaço físico e espaço anímico, jogando com a incompletude dos virtuais e seus apetites pelo vir a ser.

Cada gesto que se realiza naturalmente evoca a instauração de modos e maneiras de ser e existir neste espaço sagrado, assim como também em via de mão dupla, os seres, em suas maneiras de ser orientam o desejo, o sentimento e o pensamento para que se realize tal gesto instaurador capaz de trazer à realidade determinada incorporação. Uma canção exige, para que se materialize no espaço, que se produza determinado espaço na boca, que se acione determinadas musculaturas para deflagrar o canto na construção de sua narrativa física. O espírito da canção se materializa no corpo do participante através do desejo de se instaurar aquele modo e maneira de existir.

Assim é também ao se acender um cachimbo, ou o fogo sagrado, ao se aplicar defumações, dentre muitos outros gestos que, somados na continuidade do tempo-espaço, materializam a instauração da *performance* como modo e maneira de ser no mundo.

Está nessa via de mão dupla o espelhamento de forças somáticas e psíquicas. Um regime de relações em que as formas concretas no espaço se mostram vulneráveis ao movimento microscópico de um plano real de forças que coloca em movimento e vibração até aquilo que pareça estar estático e concreto no mundo. Ocorre uma relação entre a noção de arquitetura das formas no movimento de uma paisagem consciente do processo de instauração como princípio da noção de existência.

Retomo aqui a ideia de uma supraconsciência que age diante de um processo atávico de instauração do ser, entendendo na linha desse processo de análise, que um corpo anímico se ergue por forças do pensamento, sentimentos e desejos, mantendo-se vinculado a um grande corpo de pensamentos, sentimentos e desejos que se espelha e transita no espaço-tempo, promovendo esse processo de instauração e anáfora em modos e maneiras daquilo que vem a ser.

Esse contínuo processo de vir a ser, me remetendo novamente a Souriau, gera um entendimento metafórico da vida, enfatizando na cerimônia com a Ayahuasca a clareza, e vinda à luz de uma percepção ligada a essa condição de metáfora da vida. A vulnerabilidade criada pela interação com o espírito da medicina da Ayahuasca segue nesta direção de borrar as

fronteiras entre o real das forças constitutivas da concretude, podendo até reconhecer como plano espiritual da existência, em contrapartida com a concretude e densidade do corpo dos objetos e das coisas como realidade concreta da linguagem.

O termo “xamanismo” mantém uma ligação intrínseca com a noção de cura como processos ancestrais de ligação do humano com os ciclos da natureza visto que os xamãs, à princípio, se remetem a curadores de sociedades tidas como originárias, ou seja, aquelas que mantêm estreito seus vínculos com esses ciclos naturais da vida. É fato que mesmo existindo um xamã em determinada comunidade, este necessita de que a comunidade reconheça sua condição em um regime constituinte da própria comunidade, o que confere ao Xamanismo uma condição coletiva para a efetivação de sua cosmologia.

A cura de males, desde o corpo físico ligado à maior concretude de uma enfermidade, até males da alma, dos pensamentos, sentimentos e desejos, e de seus gradientes possíveis, poderiam entrar em sanação, em um processo de vir a ser diante de evocações específicas que harmonizem o processo de instauração próprio de cada indivíduo diluído nos modos e maneiras de ser na cerimônia ou diante de um xamã.

Se a vida guarda de maneira intrínseca o processo de instauração e anáfora de uma obra na qual habitamos como arquitetura e paisagem, a saúde ou a doença são instaurações que se elevam à condição de realidade no corpo. A saúde estaria vinculada a uma condição específica de instauração e anáfora da maneira de ser e estar no mundo, aliando tempo e espaço no corpo, e deflagrando modos e maneiras de ser sanadores para operarem no corpo físico-anímico.

Reparem a proximidade que se mostra entre a ação de seres, bem como o processo de instauração de modos e maneiras de ser em uma arquitetura paisagística de uma consciência que age de maneira múltipla no sentido de um processo contínuo de instauração de vida. O processo anafórico, nesse sentido, responsável pelo erguimento de um ser em sua plenitude, no caso da cura, um modo e maneira saudável de sanação específico de algum mal, é o trabalho xamânico sobre o outro ou sobre si mesmo.

A *performance*, entendida como força que atravessa a forma, comporta-se como diretriz para a instauração e defesa de modos e maneiras de ser, defendendo a existência, portanto, de seres que promovem uma realidade plural. Uma realidade arquitetônica, na relação de suas estruturas físicas e materializadas no espaço, trabalhando integrada às forças formativas



de uma paisagem anímica, imaginária e virtual dançando em equilíbrio diante do processo de instauração e anáfora da existência.

Referências

- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.
- GIL, José. **Caos e ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.
- HADDAD, Luiz Naim. **Escuta, movimento, modos e maneiras de existir em performance**. (Tese de Doutorado em Teatro) Florianópolis, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2020.
- HARNER, Michael. **O caminho do xamã**. (10^a ed.) São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- LABATE, Beatriz; ARAÚJO, Wladimir. **O uso ritual da Ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- LAPOUJADE, David. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.
- SILVA, Clodomir Monteiro da. **O uso ritual da ayahuasca e o reencontro de duas tradições**. A miração e a incorporação no culto do Santo Daime. In: LABATE, Beatriz;
- ARAÚJO, Wladimir. **O uso ritual do ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- SOURIAU, Etienne. **Los diferentes modos de existência**. Argentina: Cactus, 2017
- SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. São Paulo: Edusp, 1983.



A Vida Performática na Comunidade Nação Tutumbaiê

Luiz Naim Haddad
UFSM – luiz.haddad@ufsm.br

Resumo: O presente texto é um excerto de minha Tese de Doutorado na qual desenvolvo um pensamento sobre a noção de *performance* como acontecimento imanente a um plano da existência enquanto relação entre modos e maneiras de ser e existir, desde uma dimensão virtual, em gradiente, até a dimensão da existência indubitável das coisas físicas. O termo *performance*, neste caso, acompanha a concepção generalizante em que se considera ações performativas as formas expressivas musical, gestual, plástica ou de movimento, que movem os sentidos de acordo com o sentido do movimento, mobilizando energias potenciais, numa relação entre a fisicidade da presença e o corpo anímico dos desejos, pensamentos e sentimentos. Desse suporte filosófico, faço considerações a respeito da minha experiência de pesquisa na comunidade Nação Tutumbaiê, situada no município de Itaara – RS. A *performance* ritual e cerimonial apresenta-se como centro das atividades e fator mobilizante das relações e da constituição da Nação Tutumbaiê como um todo. Por isso a ideia de vida performática.

Palavras-chave: *Performance*. Comunidade. Ritual. Xamanismo.

Abstract: The present text is an excerpt from my Doctoral Thesis in which I develop a thought about the notion of performance, as an immanent event to a plane of existence as a relation between modes and ways of being and existing, from a virtual dimension in gradient, until the dimension of the indubitable existence of physical things. The term performance, in this case, follows the generalizing conception in which performative actions are considered expressive musical, gestural, plastic or movement forms, which move the senses according to the direction of movement, mobilizing potential energies, in a relation between the presence's physicality and the soul-body of desires, thoughts and feelings. From this philosophical support, I make considerations about my research experience in the Tutumbaiê Nation community, located in the city of Itaara – RS. The ritual and ceremonial performance presents itself as the center of activities and a mobilizing factor in the relationships and constitution of the Tutumbaiê Nation as a whole. Hence the idea of performative life.

Keywords: Performance. Community. Ritual. Shamanism.

1. Introdução

Este artigo *está baseado na* sessão da minha Tese de Doutorado intitulada ‘Escuta, movimento, modos e maneiras de existir em performance’, *onde* realizo um estudo sobre o caráter da performance como espaço multiverso de ocorrências, desde *sua* dimensão virtual até o espaço da presença como gradiente de modos e maneiras de *ser e* existir (SOURIAU, 2017).

Isso significa pensar a performance como uma arquitetura em movimento, mobilizadora de forças supraconscientes que incluem o performer como parte da paisagem. Na primeira parte da Tese trabalhei as noções de “real” e “realidade” (GIL, 2015), de “modos e maneiras de existir”, evidenciando como a performance opera nesse contexto *enquanto* dispositivo de defesa dos direitos de existir, e dos modos e maneiras de *ser* no mundo (SOURIAU: 2017). Para tanto, apoiei-me em autores como Schechner (1985), Etienne Souriau (1983, 2017) e José Gil (2005, 2018) para a edificação de minha base conceitual.

Apliquei essa mesma base conceitual para analisar minha produção artística num processo pedagógico desenvolvido na Universidade Federal de Santa Maria, e para a compreensão da performance ritual com uso da Ayahuasca junto à Nação Tutumbaiê – comunidade (neo)xamânica situada no município de Itaara, nos arredores de Santa Maria, estado do Rio Grande do Sul – onde realizei, em caráter imersivo, minha pesquisa.

2.A performance cerimonial na Nação Tutumbaiê

Tarde fresca de sol em Santa Maria, Rio Grande do Sul. Saio da universidade em direção à minha residência, levando nos pensamentos a sugestão de visitar uma comunidade cravada em um vale entre montanhas no município de Itaara. Dela, eu possuía as coordenadas para chegar. Chego ao destino e sou recebido por dois moradores que, soube depois, eram os líderes espirituais da comunidade. Em meio a estufas de plantas diversas, casas construídas com adobe¹, banheiros secos², e toda uma configuração ecológica de sustentação do espaço, fui levado ao templo espiritual para uma conversa. A comunidade é composta por uns trinta

¹ Mistura de argila, areia e materiais *in natura* utilizados na confecção de tijolos e na construção de casas.

² Banheiros alternativos aos banheiros convencionais por não utilizarem água em seu sistema de saneamento. Trata-se de um sistema ecológico que evita o lançamento de dejetos em tubulações ligadas a centros de tratamento ou diretamente em arroyos e rios. Produz composto orgânico no final de seu processo.

moradores e inúmeras pessoas que não vivem efetivamente no espaço comunitário, mas frequentam cerimônias, iniciações, festivais, mutirões, festas, entre outras atividades, sendo reconhecidos como membros da corrente de sustentação espiritual e material da casa.

O templo destinado às cerimônias é um grande salão construído de adobe, contendo imagens, objetos e totens de entidades diversas. O espaço já é, portanto, resguardado pelas forças que emanam desses elementos que remetem ao sagrado, instaurando um ambiente de forças bem definidas. São totens de animais de poder ligados aos costumes do Caminho Vermelho; congás e pontos firmados em nome de Orixás; fotos do mestre Irineu e do Santo Cruzeiro, oriundas da doutrina do Santo Daime; além de alegorias de estrelas, faixas nas cores do arco-íris e altares que mesclam imagens de Santos cristãos e Pretos Velhos.

Trata-se de um espaço que promove, de imediato, um espelhamento de forças ligadas, especificamente, a essas três linhas de práticas espirituais. São vozes que *fazem* elos entre si para compor um tear polifônico que opera na comunidade *tramando* diretrizes de ação. Nesse sentido, a comunidade se torna uma escola, justamente por promover um *dever* aprendizado, de acordo com a incorporação de diretrizes que acionam forças *que serão* atualizadas na performance cerimonial, foco de realização do espírito *dos adeptos*. Todas as atividades da comunidade convergem para o encontro que se dá no ato performativo que *atravessa* o ritual.

Quero dizer com isso que todos os elementos que compõem a comunidade – dos alicerces e paredes das casas do templo, da disposição dos ambientes, do manejo da terra, da produção de alimentos, em conjunto com a floresta, até os banheiros secos que necessitam *periodicamente de limpeza* – funcionam como diretrizes de aprendizado para a performance ritual. A própria geometria da comunidade produz, em seus espaços, uma urgência para que as coisas sejam feitas de modos e maneiras que a comunidade, como um microcosmo, possa permanecer dentro de certa estabilidade vivencial, em detrimento às instabilidades que normalmente acometem os grandes grupos, afetando o convívio.

As cerimônias espirituais e seu caráter performativo são o foco para onde todas as atividades convergem – um momento sagrado onde se acessa o divino de forma direta e presencial. Todos compartilham da experiência, incorporando o ato performativo em sua totalidade. Seria como se uma força divina, dotada de super intencionalidade – atuante nas manifestações inerentes à natureza da vida –, pudesse ser evidenciada com clareza e distinção, tanto na presença das pessoas quanto nos espaços do salão durante o rito.



Figura 1. Templo. Fonte: desconhecida.³

Essa presença divina – que se torna evidente com o uso da Ayahuasca – produz, do meu ponto de escuta, um lugar de fala e escuta *para as* pessoas *manterem* a comunidade funcionando. Não estou afirmando aqui que tal evidência da presença divina, e seu compartilhamento entre as pessoas, seja reconhecida e defendida por todos. Trata-se, porém, do ponto de partida do ato performativo – de uma condição fortemente explicitada, experienciada e, no mínimo, reconhecida por grande parte da comunidade.

Em contrapartida, as atividades cotidianas na comunidade operam também, a meu ver, como uma forma de preparação para os ritos de encontro com o ser divino. Acabam por funcionar como um trabalho técnico que prepara os participantes para a performance cerimonial, onde o processo de socialização incorporado pelos performers constitui-se na própria conformação física e mental deles, delineando e preparando a presença para o ato.

Ocorre o equivalente à preparação do performer na função artística, principalmente quando se observa os treinamentos e ensaios como atos de socialização. Evoca-se forças anímicas do pensamento, do sentimento e do desejo, em conjunto com a preparação física,

³ Disponível em: <https://www.facebook.com/nacaotutumbaieras>. [Acesso: 25 nov. 2019]

estimulando processos de produção de consciência, situados na paisagem da comunidade como parte de sua vida cotidiana e, por extensão, da performance ritual. Remeto-me à

[...] ênfase da abordagem de Schechner como processo de preparação e desenvolvimento da habilidade performática do ator – o seu aprimoramento na arte de representar. Assim, as discussões deste teórico estão assentadas na questão das estratégias, dos recursos mobilizados visando aprimorar a técnica e, por conseguinte, a qualidade da “representação” cênica ou atuação performática do ator diante de uma plateia expectativa, vezes seguidas. Portanto, o que Schechner destaca são os treinamentos, ensaios, workshops etc, no esforço de demonstrar com detalhes que o “comportamento restaurado” consiste em trabalho árduo, intenso e rigoroso, que vai além do esforço físico e intelectual exigido ao performer, mas também traz à tona a recordação nos gestos, nos movimentos corporais, as experiências guardadas nas profundezas do “ser”, internalizadas através de um longo e complexo processo de socialização (SILVA, 1999), procurando, desse modo, enfatizar o elo do “comportamento restaurado” como processo da socialização do ator, pois se trata de uma atividade cultural que evoca a memória, instiga a reflexão e remete a experiências que fazem parte da trajetória de vida do sujeito (SCHECHNER, 1985 apud SILVA, 2005: 54).

Entendo essa noção de divindade compartilhada pela comunidade como uma força que está no espaço e, portanto, atravessaria a todos. O que acontece é que com o uso das plantas medicinais, principalmente com a Ayahuasca, essa percepção se torna muito clara e nítida através, principalmente, dos movimentos mais sutis de pensamento, percepções do outro e do ambiente, potencializando o que se enxerga, escuta, toca, além de percepções indescritíveis e inomináveis, quando submetidas ao efeito do chá. Nesse momento da experiência, vê-se claramente o que Gil (2018) nomeou de “corpo-espelho-de-forças”. Ocorreria, então, um contágio de afetos a partir do compartilhamento de partículas intensivas emitidas pelo corpo, *sendo que* a produção de consciência se localizaria em uma região difusa, entre aquilo que reside na ordem da intencionalidade e os estratos inconscientes da percepção. A captação dos signos obedeceria a um regime de comunicação – *entre* a linguagem e as ações verbais e infra verbais. Caracteriza-se, a meu ver, nesse ponto, um estado de consciência que dilui as fronteiras entre o estado de vigília e os estados de sonho, sono e morte. Falo de uma ideia de consciência e inconsciência em que o corpo também está implicado. Formas e ritmos modificam os corpos nesse processo de captação e emissão de forças em um metabolismo energético.

Ocorre uma preparação objetiva para a performance ritual na qual se ensaiam, diariamente, canções intercaladas com gestos e falas em formato, principalmente, de orações

acompanhadas do uso de objetos específicos, tais como terços, bastões e cachimbos. Passos dançados movimentam o espaço, instaurando um campo de trocas íntimas que produz a ativação dessa área difusa de produção de consciência e captação de signos e símbolos. A clariaudiência operaria como uma escuta mediadora entre os planos das virtualidades e suas atualizações nos planos das linguagens, signos, intuições, impulsos e instintos.

A preparação dos performers inclui, nesse caso, não apenas os ensaios cantados e os textos falados em formato de oração, mas também os trabalhos *relacionados* com a lida diária: o trato com a produção de alimentos, *com as* plantas medicinais e estruturas ecológicas baseadas no sistema permacultural, *a administração dos* banheiros secos, *o uso da* energia solar, entre outras atividades que revelam de maneira explícita a estruturação e a capacitação dos performers *para a* performance cerimonial.

Ou seja, toda a constituição da performance cerimonial está totalmente integrada aos afazeres do dia a dia da comunidade. Enfatizo esse aspecto para criar um paralelo com as práticas de preparação do performer no contexto artístico. No caso da comunidade, os sentidos das categorias performer e performance emergem diretamente de um plano de imanência intimamente vinculado às necessidades do espaço coletivo. Não se trata de uma preparação puramente estética, em suas coordenadas objetivas, mas sim de um vínculo de necessidades comunitárias, intimamente conectadas às práticas espirituais e à eficácia da performance ritual.

O que acontece na Nação Tutumbaiê é que o espaço performático das cerimônias se liga de maneira objetiva às outras atividades da comunidade, existindo nessas atividades um olhar direto sobre a preparação corporal e mental voltada *para* uma boa atuação no ritual. Os modos e maneiras de atuar no dia a dia da Nação Tutumbaiê – na lida com a produção de alimentos, construção de casas, plantio de plantas medicinais e óleos essenciais – se mesclam com o fazer artístico, tendo seus propósitos guiados pela intensa experiência de percepção com o uso da Ayahuasca. A ocorrência da performance se liga a uma preparação anterior e um desdobramento posterior na vida cotidiana. No caso da Nação, esta continuidade é explícita e se mostra em um regime de interferências diretas *nas* atividades extra performance.

Percebo que as atividades diárias, em proximidade com a natureza, despertam energias potenciais específicas que incorporam *nos* modos e maneiras de agir dos moradores – *são* essas energias que *irão* operar durante a cerimônia, intensificadas pela ingestão da Ayahuasca. São urgências ligadas às descobertas de plantas medicinais nos arredores da mata, é a lenha que

precisa estar preparada para o fogo sagrado, são os altares que são construídos para estarem fixos em seus lugares, além de todas as atividades da semana que convergem para o evento cerimonial do final de semana, quando a comunidade recebe os membros que não residem ali e chegam de vários pontos da região para consagrarem as medicinas.

3. A comunidade performática como alternativa a um sistema de créditos

Essa reflexão sobre as urgências latentes nos movimentos da comunidade ganha importância à medida em que escutamos os dizeres da Nação Tutumbaiê acerca de seu pequeno modelo de organismo social baseado na autossuficiência e desvinculado, na medida do possível, do modelo capitalista hegemônico. Enfatizo o fato de acontecer “na medida do possível” por ser o que escuto nos dizeres contidos nas diretrizes incorporadas às atividades da Nação, porém em conjunto com uma série de “contaminações” inevitáveis.

A Nação seria, neste caso, uma espécie de *communitas* (TURNER, 1974): um modelo de antiestrutura constituído por sujeitos liminares que se colocam *do lado* “*de fora*” de uma estrutura social hegemônica, numa atitude emancipatória em relação às normas culturais, sobretudo hierárquicas, políticas e jurídicas. As *communitas* não se baseiam na apropriação de territórios e representam uma vertente histórica nos processos de agenciamento de situações liminares representadas por sujeitos em situação de exclusão de algum estrato social. Os sujeitos liminares, pelo fato de se oporem e resistirem à ideia de um sistema social hegemônico como única forma de organização possível, se agregam em solidariedade no interesse em estruturar uma alternativa à ordem estabelecida, o que resulta na instauração das *communitas*. As *communitas* se caracterizam como antiestrutura, *uma vez que* há uma cooperação por parte da estrutura social vigente na produção de sujeitos liminares, já que os acessos a determinadas esferas de poder são limitados, o que representa um regime dialético de forças.

Essa alternativa a um regime capitalista de produção e manejo dos recursos não se mostra como uma bandeira política, no sentido ativista ou panfletário. O caráter político dentro da comunidade *está* embutido no propósito espiritual. Ao contrário de acumular créditos e propriedades, em forma de capital, como energia vital para despertar a força motriz que impulsionaria a sociedade, esta é alimentada pela experiência performativa e cerimonial. *Nesse*

sentido, o despertar para a prática *espiritual* garantiria a energia motriz que impulsiona o trabalho a ser resolvido – *sejam questões cotidianas*, sejam questões existenciais.

A performance cerimonial e suas ressonâncias na arquitetura estrutural da comunidade, em seus afazeres e modelos de sustentação, se apresenta como um norteador das ações cotidianas. Esse quadro representaria, sob meu ponto de escuta, uma brecha na instabilidade do modelo hegemônico de manutenção social, expondo sua fragilidade. Seriam esses espaços uma alternativa a um modelo, por exemplo, insustentável. O contrário também seria verdadeiro, onde os contágios que ocorrem nas entranhas das relações operacionais da comunidade exporiam as fragilidades da comunidade.

A tensão entre os modelos hegemônico e contra hegemônico no seio das dinâmicas da Nação Tutumbaiê se dá porque as vozes ressonantes da comunidade defendem modos e maneiras de existir sem a necessidade de acumulação de créditos em forma de capital como força motriz reguladora e propulsora da sociedade. Ao contrário, teria na performance cerimonial, e em sua íntima relação com as *práticas de cura*, esse motor. Estaria, portanto, na experiência performativa o combustível para a atualização de virtualidades *enquanto satisfação de apetites e urgências* intrínsecas à condição humana como mediadora desse processo. A cura dos males residiria, justamente, na compreensão e desenvolvimento desse processo mediúnico de transmutação das forças virtuais em estruturas formais e concretas da linguagem.

4. Um breve mergulho nas diferentes *performances* cerimoniais

A performance cerimonial na Nação Tutumbaiê segue as três linhas para o desenvolvimento do trabalho espiritual. Cada cerimônia organiza o mapeamento do espaço e do tempo sob diferentes formas na configuração da paisagem. São elementos e diretrizes advindos da Umbanda, do Santo Daime e do Caminho Vermelho que instauram diferentes arquiteturas de onde reverberam distintas vozes que reivindicam o direito de existir em seus modos e maneiras próprios. Vou relatar os desenhos a fim de dimensionar a arquitetura performática dos ritos.

Independente da forma em que for realizada a cerimônia, utiliza-se, antes de começar a sessão propriamente dita, a medicina do rapé. Tal procedimento, que serve como um primeiro

“descarrego”, antes do início oficial da cerimônia, é conduzido, geralmente, fora do templo, ao pé do Altar da Jiboia – *um* altar de pedra com o Santo Cruzeiro e a Jiboia esculpida no chão.

O rapé é uma medicina antiga e muito conhecida entre vários grupos indígenas, soprada nas duas narinas com um instrumento chamado tipi ou simplesmente “aplicador”. Trata-se de um instrumento em formato de canudo, geralmente em forma de ‘V’. Pode ser de bambu, osso ou madeira, sendo que uma pessoa se posiciona em uma das pontas do tipi e assopra o rapé dentro das narinas de quem recebe o cuidado. O rapé é uma *substância em pó*, macerada *com* ervas e cinzas de cascas de árvores medicinais.



Figura 2. Altar Jiboia. Autoria da Foto: Nagea Smaniotto (2019).⁴

A ideia de cura norteia qualquer cerimônia, em quaisquer de seus estilos, e a cura é sempre resultante de um processo de transformação e alinhamento. Uma pessoa, quando *passa* mal em uma cerimônia, seja no nível físico ou emocional, o entendimento é de que o “mal”, literalmente, está passando. Isso se alicerça de maneira muito significativa, pois se compreende qualquer enfermidade como oportunidade de cura e aprendizado sobre si e sobre o mundo, como *um* processo capaz de restaurar os corpos físico e anímico.

⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/nacaotutumbaiers/> [Acesso: 22 nov. 2019]



Figura 3. Aplicação de rapé. Fonte: página do facebook da Nação Tutumbaiê. Autoria da Foto: Maroa Smaniotto.⁵

As cerimônias do Santo Daime seguem a doutrina deixada pelo mestre Irineu: abrem-se os trabalhos com orações de Pai Nosso e Ave Maria⁶, despacham-se as doses de Ayahuasca e todos seguem em bailado marcando dois passos para cada lado. É possível que um ritmo de quatro tempos se altere para três tempos, adequando-se, dessa forma, aos passos do bailado.

Nas mãos, os participantes *costumam* carregar um maracá, instrumento semelhante a um chocalho, porém com haste. Na ponta, dentro de um recipiente fechado, ficam objetos pequenos, *tais* como esferas de metal ou sementes que, ao serem balançadas, emitem um som característico. O Maracá serve para marcar o tempo e preencher o ambiente com seu som tribal.

Os homens *se posicionam* do lado oposto às mulheres, configurando um espelhamento entre polaridades complementares e operando como dispositivo para outros espelhamentos de energias desprendidas dos corpos, em uma profusão de reflexos. Tais espelhamentos ocorrem em incontáveis formas que podem ser observadas em uma dimensão macro da expressividade, mas também estariam no nível de uma comunicação infraverbal da ordem do inconsciente.

Vestidos com a farda tradicional do Santo Daime, seguem o bailado acompanhados pelas sequências de hinos que vão sendo cantados, evocando mensagens e entidades do cristianismo popular, entidades da mata e encantados, entre outros elementos da natureza.

A estrutura do ritual determinaria, em suas diretrizes, a maneira e os modos de agir dos participantes. *Por intermédio* das coordenadas físicas do bailado, somadas aos gestos, às

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/nacaotutumbaiers/> [Acesso: 22 nov. 2019]

⁶ Orações que pertencem às tradições cristãs.

invocações dos hinos, à hierarquia da casa e às imagens de entidades com suas qualidades anímicas, vão se incorporando configurações não *apenas físicas* e macroscópicas, na ordem dos sentidos ordinários, mas principalmente na dimensão das forças virtuais que estruturariam as formas, maneiras e modos de agir, alicerçados por essas forças *provenientes das virtualidades*.

A Ayahuasca seria, justamente, um potencializador da percepção de forças virtuais e, desta forma, os signos macroscópicos acessíveis aos nossos sentidos ganhariam uma robustez como emissores de partículas intensivas, ou seja, você olha para a paisagem da cerimônia e se situa a partir dos estímulos mais profundos de sua percepção.

As cerimônias da Nação Tutumbaiê, no formato da doutrina do Santo Daime, acompanham uma programação que contempla o hinário do mestre Irineu e dos chamados companheiros. São eles: Germano Guilherme, João Pereira, Maria Damião e Antônio Gomes que, fiéis ao mestre, receberam seus hinários que seguem sendo cantados nos trabalhos da doutrina, em diversas igrejas pelo Brasil. A ideia de que um hino não é resultado de um processo de composição, e sim de um ato de recebimento, corrobora com o sentido de emergência de um ser dialógico em seu processo de instauração do mundo virtual no mundo físico. Os hinos e hinários, dentro do universo do Santo Daime e do Xamanismo, enquanto categorias dialógicas, são entendidos como “recebidos”. Entende-se o suposto autor do hinário não como criador, mas como receptor e instaurador de mensagens divinas. Se pensarmos que simplesmente atualizamos, em nossas ações, diretrizes virtuais, dando-lhes corpo físico durante o processo, e que tudo emerge de um grande plano de imanência, onde todas as coisas possíveis de se materializarem já existiam de maneira implexa, faz bastante sentido acreditarmos que os hinos, na verdade, representam modos e maneiras de ser e existir em performance. Emergem a partir de um gesto instaurador que deflagra sua existência em um canal contínuo de atualização de seres virtuais, em seus modos e maneiras de *ser e existir* sobre a realidade da linguagem.

Já na linha da Umbanda, canta-se para os Orixás Exu⁷ (o guardião) e Ogum⁸ (o guerreiro que abre os caminhos da vida), para a Cabocla Jurema⁹, *para os Pretos Velhos*¹⁰ e *para os Caboclos*¹¹ – *principais* entidades cultuadas na Nação. *Canta-se, ainda*, para Yemanjá¹², Obaluaê¹³, Oxossi¹⁴ e Xangô¹⁵, entre outros que aparecem para serem louvados.

[...] existem nuances provenientes da diversidade de qualidades atribuídas a cada orixá. Oxum, por exemplo, pode ser guerreira, coquete ou maternal, dependendo do nome que leva. Como veremos, diz-se que há doze Xangôs, sete Oguns, sete Yemanjás, dezesseis Oxalás (na África eles seriam cento e cinquenta e quatro), tendo cada um suas características particulares. Eles são, segundo os casos, jovens ou velhos, amáveis ou ranzinhas, pacíficos ou guerreiros, benevolentes ou não (VERGER, 2002: 47).

Exu, o guardião, atua no imaginário que povoa as ruas, o povo das encruzilhadas, mas é também um guia para abertura de caminhos, porém de forma diferente de Ogum. Seria quem estabelece o contato com as hierarquias mais altas dos Orixás. Guarda a porta da casa, bem como mantém a ordem no salão. Vive nas entranhas sombrias da noite, levando luz e limpando os recônditos mais escuros de nosso corpo anímico.

7 Exu é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É ele também que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por isso nada se faz sem ele e sem que lhes sejam feitas oferendas, antes de qualquer outro Orixá – o gesto serve para neutralizar sua tendência em provocar mal-entendidos entre os seres humanos, em suas relações com os deuses e até mesmo dos deuses entre si (VERGER, 2002: 36).

⁸ Como Orixá, Ogum é o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse material: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros, escultores (VERGER, 2002: 41).

⁹ Jurema é uma entidade espiritual evocada tanto por indígenas como por adeptos do Catimbó e da Umbanda.

¹⁰ Pretos Velhos e Pretas Velhas são entidades espirituais cultuadas na linha da Umbanda e que trazem para o ritual a presença da ancestralidade negra. Entram no culto para apaziguar e/ou curar as dores dos necessitados.

¹¹ Entidades espirituais cultuadas principalmente na Umbanda, ligadas às forças ancestrais indígenas e das matas.

¹² Yemanjá no panteão dos Orixás representa a força feminina associada ao mar. Conhecida como Rainha do Mar, é uma das entidades mais cultuadas no Brasil.

¹³ Obalúayé (Rei Dono da Terra) ou Omolu (Filho do Senhor) são alguns dos nomes atribuídos a Sànpònná, deus da varíola e das doenças contagiosas, cujo nome é perigoso de ser pronunciado. É aquele que pune os malfeitores e insolentes, enviando-lhes a varíola (VERGER, 2002: 75).

¹⁴ Oxossi, o deus dos caçadores, teria sido o irmão caçula ou filho de Ogum. Sua importância se deve a diversos fatores. Assim como Ogum, também protege os caçadores, tornando suas expedições eficazes. Como os caçadores passam muito tempo na floresta, Oxossi está em contato frequente com Ossain, divindade das folhas terapêuticas e litúrgicas, com quem aprende parte do seu saber. É considerado o primeiro ocupante de um lugar e senhor da terra (oníle), possuindo autoridade sobre os habitantes que venham a se instalar depois (VERGER, 2002: 50).

¹⁵ Xangô, deus do trovão, violento e viril, foi comparado a São Jerônimo, que costuma ser representado por um ancião calvo e inclinado sobre velhos livros, mas que é frequentemente acompanhado, em suas imagens, por um leão docilmente deitado a seus pés. E como o leão é um dos símbolos de realeza entre os iorubás, São Jerônimo foi comparado a Xangô, o terceiro soberano dessa nação (VERGER, 2002: 50).

Quando invocamos Exu, as luzes *devem ser* mínimas *para que* ocorram as sintonizações – espécie de incorporação das entidades que passam a circular no salão, harmonizando o recinto com passes e conselhos aos ouvidos de quem requisita esse saber. Os Exús têm objetos e oferendas de sua preferência: charutos, cachaça, pimenta e dendê lhes agradam. As músicas, em menor escala, instauram um clima de tensão e mistério, sustentado pela letra da canção que evoca imagens associadas à luz que ilumina os ambientes mais sombrios das ruas e encruzilhadas, próprios de Exú. O guia da cerimônia se retira por alguns instantes e sai para trabalhar junto à tronqueira¹⁶. Estão *presentes* nos movimentos dos pensamentos, sentimentos e desejos as vozes subliminares que afloram dessa experiência. Ressoariam dentro de nós forças virtuais que migram, no tempo e no espaço, passando por uma diversidade de mãos e falas, e que fazem muito sentido quando nos identificamos com a linguagem como meio de transmissão dessas “mensagens” em nível de substrato de sons e movimentos, gestos e instauração de modos e maneiras de *ser e existir* em performance.

Ogum veicula a força do guerreiro, a força que nos impulsiona para frente, sem pensar em desistir quando nos deparamos com *dificuldades ou* impedimentos que devem ser transpassados com firmeza e perseverança. Este é o espírito de Ogum. Sincretizado com São Jorge, desperta a sensação de pertencimento a uma egrégora (*exército*) que te dá suporte para confiar em tua coragem para continuar. No âmbito do corpo anímico, *é* o dispositivo para *fazer* ressoar *essa* coragem em tua maneira de agir, preenchendo *tua* alma de confiança e verdade.

Os Caboclos trazem a paisagem da mata e a herança indígena, *juntamente com* a certeza de uma miscigenação que nos *coloca na* condição de pertencentes às várias nações, por trás de uma aparência homogeneizante e simplista de ascendência. As curas com os caboclos *envolvem* o uso de plantas medicinais, ervas, defumações etc. Quando se canta para a Cabocla Jurema, é servida uma tintura com cascas de jurema preta¹⁷ para facilitar a sintonização ou incorporação. Na hora dos Pretos Velhos, acendem-se os cachimbos de Preto Velho, embalados *por* canções que evocam essas entidades. Pode-se sentir uma atmosfera própria *dessa* falange, que *se remete* ao tempo do cativo nas senzalas. Remete-se também aos navios negreiros que

¹⁶ Assentamento de Exú: pequeno recinto localizado na entrada da chácara como proteção e alinhamento do espaço. Espécie de “casinha” onde são colocadas as ferramentas de Exu: tridentes, facas, punhais, ervas e todos os objetos relativos aos trabalhos destinados a eles (PRANDI, 2001).

¹⁷ Como ocorre com a Ayahuasca, a Jurema (*Mimosa hostilis*), também contém a substância psicoativa, conhecida como DMT (N, N-Dimetiltriptamina), curiosamente identificada pela primeira vez no Brasil em 1946, justamente na planta da Jurema. É uma bebida de origem indígena utilizada em rituais (CARNEIRO, 2004).

traziam negros africanos e que, de alguma forma, reverberam em nossa memória social e individual. Pessoas que sintonizam essa energia, em uma espécie de incorporação, circulam no salão levando as informações e vibrações para que conselhos e mensagens possam ser escutados pelos presentes na comunhão entre gesto, movimento, música, canto, voz e ambiente.

A cerimônia *em si*, depois do rapé, seguindo as diretrizes do Caminho Vermelho, inicia com orações feitas com o cachimbo sagrado. Ao elevar-se a fumaça do tabaco¹⁸, manifesta-se a transmutação da matéria, *conduzindo-nos* a uma sintonização por meio da qual os pensamentos, propósitos e ideais impregnam o tabaco, até serem liberados com a fumaça, agindo nos planos mais sutis da existência *material*. Seria como se pudéssemos conversar com esses níveis de informação, com as forças estruturantes da forma, com o espírito da coisa e receber suas orientações. Esse processo de oração despertou em mim uma percepção muito clara de um tipo de escuta escutada¹⁹ que eu ainda não havia acessado.

O aprendizado da oração com cachimbo – prática ancestral e comum entre os indígenas da América – passou por uma adaptação em relação à escuta enquanto *espaço* instaurado pela ação *ritual*. Situar-me na paisagem da ação significava ser capaz de ouvir meus pensamentos de forma a perceber suas peculiaridades em relação à ação, ou seja, era como se as vozes que ouvia dos pensamentos aflorassem dessa ação. A potencialidade revelada no diálogo externo ao corpo, afetada pela ação de fumar e pelo movimento da fumaça, em sua sinuosidade, possibilitava meu acesso a dizeres profundos sobre minha real condição. *Eram* vozes que circulavam na paisagem, *e que nos davam* acesso a forças *cuja* intencionalidade se fundia com a intuição, com as linguagens *verbais* e com as ações no tempo e no espaço.

Com o cachimbo sagrado em mãos o maestro requisita algumas pessoas para que façam suas orações. As pessoas emitem palavras de agradecimento, pedem bênçãos, mencionam pessoas que lhes inspiram gratidão ou votos de realização. São palavras improvisadas, em sintonia com a emissão da fumaça, ou então com o cachimbo apoiado no lado esquerdo do peito, partindo do coração em direção ao mundo. Pode-se também iniciar a sessão com rezos²⁰ curtos e sortidos entre as pessoas presentes. São gestos, palavras, intenções que,

¹⁸ O tabaco foi misteriosamente cultuado como planta sagrada por diversas etnias indígenas espalhadas pelo continente americano. Eram sociedades que dificilmente teriam tido contato umas com as outras, mas cujos pajés, caciques e sacerdotes experimentavam o transe fumando tabaco em rituais mágicos e religiosos (SOUZA, 2004).

¹⁹ Modelo de escuta desenvolvida em minha pesquisa, e que remete à ação de escutar algo que de alguma forma já foi escutado, e que no manuseio da informação é tratado como memória – por isso o termo “escuta escutada”.

²⁰ Termo empregado para se referir à reza ou oração.

quando colocadas no início da cerimônia, aproveitam o vazio inicial para despertar o movimento dos pensamentos, sentimentos e desejos no sentido da cura de males físicos e anímicos. Ao reverberar vibrações de agradecimento, propósito, bem-estar, entre outras qualidades presentes nas orações emitidas com intencionalidade, o corpo anímico se movimenta através da reverberação das palavras no espaço ritual.

Antes de seguir as descrições dos ritos associados ao Caminho Vermelho, realizados pela Nação Tutumbaiê, vale frisar que tal tradição foi trazida ao Brasil principalmente pela Igreja Nativa Americana do Fogo Sagrado de Itzachilatlan, ou simplesmente Fogo Sagrado²¹, vinculada a Native American Church – NAC, igreja americana que reúne práticas rituais provenientes dos povos originários norte-americanos, ligadas, principalmente, ao uso do Peyote, utilizado também no Brasil, Equador, México, Colômbia e França. O Fogo Sagrado de Itzachilatlan tem como fundador o artista plástico mexicano Aurélio Diáz Tekpankalli, fundador e líder espiritual desse grupo que fala em nome de práticas originárias de nativos das planícies norte-americanas. Aurélio viveu sua infância no México e migrou para os Estados Unidos ainda jovem, onde desenvolveu-se como artista plástico produzindo murais ligados a políticas indígenas (ROSE, 2010). Apolo Quetzal (2019), líder espiritual da comunidade Nação Tutumbaiê, em entrevista a mim concedida no dia 29 de abril de 2019, diz que seu trabalho na linha do Caminho Vermelho foi iniciado em cerimônias com Peyote²², Chanupa²³ e Busca da Visão, junto aos indígenas da América do Norte, com quem convivera por certo período na Colômbia, e num encontro com Aurélio Diáz Tekpankalli, em cerimônia conduzida por ele na Bolívia. Dessas experiências, houve um despertar para as práticas que realiza até hoje.

As cerimônias vinculadas às diretrizes do Caminho Vermelho trabalham, até onde pude absorver, um mapeamento de arquétipos numéricos que se combinam em arquiteturas e geometrias que elaboram, por exemplo, o sistema quaternário, que vale para as disposições: leste, norte, oeste e sul; terra, água, fogo e ar; entre outras referências. O sistema ternário

²¹ Vale conferir a Dissertação de Ressel (2013), que aborda essa tradição religiosa tanto como memória do passado quanto como panorama abrangente da Nova Era e das novas religiosidades no contexto urbano contemporâneo.

²² Quando os espanhóis entraram em contato com os indígenas do México, ficaram perturbados com o uso que eles faziam de uma planta pequena em seus cerimoniais religiosos. No início pensaram que era uma espécie de cogumelo seco. Desde então essa planta foi identificada como Peyote (*Lophodora Williamsii*). Esse cacto proporcionava visões e possuía propriedades curativas (SHONLE, 1925).

²³ Dentre os rituais do Fogo Sagrado, destacamos o uso central do tabaco como uma espécie de sacramento; e a ‘chanupa’ ou ‘pipa sagrada’, ritual que se conduz com o tabaco e um cachimbo de mesmo nome, com o qual se fazem “rezos” ao Grande Espírito, enfatizando agradecimentos e pedidos (OLIVEIRA, 2009).

aparece no eixo céu, terra e coração. Temos também os trinta e três dias da busca que se dividem em quatro, sete, nove e treze. O Caminho Vermelho, em suas práticas rituais, evoca vozes ancestrais, devires animais – *tais* como as imagens da águia, do lobo, do jaguar, da serpente e do urso –, entre outras forças, advindas dessas imagens, que aparecem nas letras das músicas, nos objetos e nos totens, *preenchendo* o espaço do templo. Os elementos terra, água, fogo e ar estão presentes e aparecem na forma de fogueiras, brasas no altar central, velas e cachimbos, água em jarros, flores, folhagens, plantas medicinais, pedras, cristais, instrumentos feitos de ossos e penas. O sopro presente na aplicação do rapé e no uso do cachimbo são algumas das marcas dessas presenças como forças atuantes no processo. Nas cerimônias dessa natureza, além da Ayahuasca, é servido o Wachuma²⁴ ou São Pedro, bebida à base de cactos encontrados nas regiões andinas da Argentina, Chile, Bolívia, Equador e Peru.

Na linha do Caminho Vermelho, podemos descrever outras cerimônias típicas que também são realizadas na comunidade, tais como o Temazcal e a Busca da Visão. O Temazcal ou Tenda do Suor constitui-se numa tenda construída de adobe no interior da qual, em uma cavidade central, depositam-se pedras quentes recolhidas de uma fogueira alimentada do lado de fora da tenda. As pedras são imersas em água e tratadas com ervas e ramos de folhagens que produzem vapor, preenchendo com calor, fragrância e umidade o espaço da tenda. Conduzido por cantos que louvam a ancestralidade das pedras, da terra e dos nativos, o Temazcal instaura uma paisagem que possibilita a reelaboração de nossa paisagem interna e, vividamente, de nossa escuta – passamos a escutar a ressonância das pedras, dos cantos, das pessoas etc.

²⁴ O cacto de San Pedro ou Wachuma (*Echinopsis pachanoi*), originário de terras equatorianas e da costa norte do Peru, é apenas uma das variedades de plantas de poder usadas por sacerdotes xamânicos em rituais sagrados encontrados no território americano. As primeiras investigações feitas sobre este cacto foram nos anos 20 do século passado pelos botânicos L. Britton e J. Rose. O ‘San Pedro’ é usado em rituais de cura e sua substância ativa é a mescalina (CORONA, 2017).



Figura 4. Wachuma ou São Pedro.
Autoria da Foto: Nagea Smaniotto (2019).²⁵

Dentre as questões que ficam sobre como se conduzir nos trabalhos com plantas de poder, ou sobre quais fatores culturais abarcam tais experiências, enfatizo a importância de se trabalhar a intencionalidade. Esta abre muitas portas para caminhos de aprendizado em performance nos rituais sagrados com uso de plantas de poder. A prontidão como escuta escutada, ligada aos recursos da intencionalidade, impulsiona a compreensão de um espaço preñado de possibilidades de gestos, movimentos e energias afins, em conexão com um ambiente que aciona coordenadas espaço-temporais. São coordenadas gestuais que despertam memórias e sensações, num nível inconsciente de comunicação infraverbal, e que tem na intencionalidade um dispositivo para o acesso às expressões mais íntimas e subterrâneas dos corpos anímicos. A intencionalidade opera como gatilho para que uma escuta em movimento capte e lide com as forças que atuam na singularidade espaço-temporal do Temazcal.

A Busca da Visão é uma cerimônia que ocorre sempre no início do ano, quando dezenas de pessoas sobem a montanha Nhanderu Miri e se resguardam individualmente em retiro, somente com uma rede, um cobertor e uma lona, e cercados por um fio encerado, ao qual estão entrelaçadas trezentas e sessenta e cinco trouxinhas de pano contendo cada qual um punhado de tabaco. Ao amarrá-las, realiza-se uma oração em forma de rezo com o cachimbo, no intuito de impregnar nas trouxinhas os propósitos para o próximos trezentos e sessenta e

²⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/nacaotutumbaiers/>. [Acesso: 22 nov. 2019]

cinco dias. Monta-se o “*acampamento*” em recantos no interior da mata, onde quatro bastões delimitam, juntamente com o fio encerado, o território do retiro. São quatro iniciações que remontam a antigos ritos sagrados de culturas nativas da América do Norte. A primeira subida se propõe a um retiro de quatro dias sem água ou qualquer alimento. Na noite do último dia o iniciado recebe uma dose de Ayahuasca. Na segunda subida fica-se sete dias na montanha, recebendo alimento e água a partir do quarto dia. Na terceira subida fica-se nove dias e na quarta vez, treze dias, também recebendo água e alimento a partir do quarto dia. Nos “portais” – quarto, sétimo, nono e décimo terceiro dias – se recebe água e alimento e se toma uma dose de Ayahuasca como parte do rito.



Figura 5. Busca da Visão – subindo a Montanha. Fonte: desconhecida.²⁶

Completam-se, *no total*, trinta e três dias de retiro intermitente. O objetivo é experienciar um encontro com visões, pensamentos, sentimentos, escutas próprias de uma *situação* de privação, silêncio, coragem e encontro com a própria intimidade diante da força da montanha, da mata e da vulnerabilidade. A performance cerimonial da *Busca da Visão* começa com um compromisso firmado *previamente*, quando o iniciante deve manufaturar as trouxinhas de tabaco. Neste momento já se está realizando a *Busca da Visão*. Os rezos com as trouxinhas de tabaco, ao projetarem propósitos para os próximos trezentos e sessenta e cinco dias, após a *Busca*, também estendem a força da performance para o cotidiano do ano vindouro.

²⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/nacaotutumbaieras/> [Acesso: 22 nov. 2019]



É dessa forma, com seus ritos, cantos, bailados, *rezos*, *instrumentos de oração*, entre outras imagens e simbolismos, que a Nação Tutumbaiê movimenta a vida na comunidade, orientada pela performance xamânica. O ato performativo, nesse caso, assume a regência e a orquestração da comunidade, que se move sob *influência* e perspectiva de uma dimensão divina *incorporada e representada na performance dos ritos*, incluindo modos e maneiras de ser e existir, em *ressonância* com essa diretriz de trabalho.

Referências

CARNEIRO, Henrique. As plantas sagradas na história da América. **Varia História**, Belo Horizonte, n. 32, jul. 2004, p. 102-119.

CORONA, Víctor Alfonso B. El uso de San Pedro en el norte del Perú. Un acercamiento etnohistórico. **Textos Antropológicos**, La Paz, v. 18, n. 1, 2017, p. 25-36. Disponível em: <http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/ta/v18n1/v18n1_a04.pdf> [Acesso: 4 fev. 2020]

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GIL, José. **Caos e ritmo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.

HADDAD, Luiz Naim. **Escuta, movimento, modos e maneiras de existir em performance**. (Tese de Doutorado em Teatro) Florianópolis, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2020.

OLIVEIRA, Aline F. Agência das medicinas, agência dos sujeitos: produzindo corpos intensivos e alter-ações no Fogo Sagrado. **Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**, São Paulo, v. 5, 2009, p. 1-22. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1491>> [Acesso: 6 fev. 2020]

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUETZAL, Apolo. Entrevista concedida a Luiz Naim Haddad. Florianópolis, abril 2019. [8 arquivos. MVI (60 min.)]

RESSEL, Henrique da Costa. **Cerimônias nativas**: tradição e inovação no Fogo Sagrado de Itzachilatlan. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social) Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2013.

ROSE, Isabel S. de. **Tata Endy Rekoe / Fogo Sagrado**: encontros entre os Guarani, a Ayahuasca e o Caminho Vermelho. (Tese de Doutorado em Antropologia) [435 f.] Faculdade de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em:



<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/94689/280828.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Acesso: 6 fev. 2020] [435 f.]

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, Rubens A. da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul-dez 2005, p. 35-65. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a03v1124.pdf>>. [Acesso: 6 fev. 2020]

SILVA, Rubens Alves da. Negros católicos ou catolicismo negro?: um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro. (Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura) Departamento de Sociologia e Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

SOUZA, Ricardo Luiz de. O uso de drogas e tabaco em ritos religiosos e na sociedade brasileira: uma análise comparativa. **Saeculum – Revista de História**, João Pessoa, n. 11, ago-dez 2004, p. 85-103. Disponível em: <<https://ufpb.academia.edu/SaeculumRevistadeHist%C3%B3ria>> [Acesso: 6 fev. 2020]

SHONLE, Ruth. Peyote. The giver of visions. **American Anthropologist**, United States of America, v. 27, n. 1, jan-mar 1925, p. 53-75. Disponível em: <<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1925.27.1.02a00040>> [Acesso: 6 fev. 2020]

SOURIAU, Etienne. **Los diferentes modos de existência**. Argentina: Cactus, 2017.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes**. São Paulo: Edusp, 1983.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Editora Vozes. 1974.

VERGER, Pierre F. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

Seção 6
Danças Negro-Africanas e Afro-Brasileiras:
tradição e contemporaneidade

Danças Negras, Corpo e Decolonialidade: novas perspectivas ao trato dos conhecimentos na universidade

Amélia Vitória de Souza Conrado¹
UFBA – ameliaconrado@ufba.br

Resumo: Os discursos provenientes das Danças Negras – e de suas formas de existência e intervenção – se constituem num arcabouço de conhecimentos negro-africanos e de descendência diaspórica, incluindo-se o Brasil. Apesar da importância desse saber cultural, que consolida um lastro de relações, sociabilidades traduzidas em vínculos de pertença, identidades, resistência e ancestralidade, contraditoriamente não ocupa um lugar de equidade no conjunto de conhecimentos ofertados nos currículos acadêmicos. Por tais motivos, abordar a decolonialidade hoje significa pressupormos a existência de uma colonialidade eurocêntrica latente nos currículos, nas metodologias, nos pensamentos e práticas, que por longos tempos vêm sendo transmitidos como formas “universais” de conhecimento. A busca por superar os antigos pensamentos e paradigmas em que se pauta a ciência antropológica eurocêntrica gera, na contemporaneidade, tensionamentos. Diante disso, o olhar à diáspora africana-brasileira vem oferecendo um campo de complexidades, cujo entendimento torna-se imprescindível a esse novo momento de mudança. Almeja-se atingir uma educação antirracista que respeite e incentive a produção crítica de saberes engendrados pelas danças e poéticas políticas articuladoras de modos de vida afro-diaspóricos. A produção crítica sobre a História da África ainda é recente e os aportes históricos e antropológicos não dão conta nem da continuidade, tampouco da criatividade artística tal qual é vivida em África.

Palavras-chave: Danças Negras. Decolonialidade. Universidade. Contemporaneidade.

Black Dances, Body and Decoloniality: new perspectives on the treatment of knowledge at the university

Abstract: The discourses from the Black Dances, their forms of existence and intervention constitute themselves as a framework of black-African knowledge and diasporic descent, including Brazil. Despite the importance of this cultural knowledge that consolidates a ballast of relationships, sociability translated into bonds of belonging, identities, resistance and ancestry, contradictorily, does not occupy a place of equity in the set of knowledge in academic curricula. For these reasons, addressing decoloniality today means presupposing the existence of a latent Eurocentric coloniality in curricula, methodologies, thoughts and practices, which have long been transmitted as a form of “universal” knowledge. In contemporary times, this quest to overcome the old thoughts and paradigms on which Eurocentric anthropological science is guided generates tensions. Given this, the look at the African-Brazilian diaspora has offered a field of complexities, whose understanding becomes indispensable to this new moment of change. It aims to achieve an anti-racist education that respects and encourages the critical production of knowledge engendered by dances and poetic political articulators of

¹ Este artigo é parte da pesquisa Danças, Relações Étnico-Raciais e Educação, desenvolvida junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, na Linha ‘Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas’. A autora é líder do GIRA: Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Afro-diasporic ways of life. We conclude that the critical production on the history of Africa is recent and that the historical and anthropological contributions do not even account for continuity, nor the artistic creativity as it is lived in Africa.

Keywords: Black Dances. Decoloniality. University. Contemporaneity.

*Quem vem lá, sou eu,
Quem vem lá, sou eu,
Berimbau bateu, sou eu angoleira, sou eu
Eu venho de longe, venho da Bahia,
Jogo Capoeira dia e noite, noite e dia²*

Evocamos os cantos corridos advindos da capoeiragem afrobaiana – conhecimentos dançantes que se colocam em jogo, em discurso político, poético e referenciado nas culturas afro-diaspóricas – para discutir o trato de abordagens epistemológicas possíveis nas universidades brasileiras. Em tempos atuais, o perfil de nossa comunidade acadêmica vem mudando, graças ao resultado das lutas dos movimentos sociais organizados, das reclamações e exigências da sociedade civil quanto aos seus direitos sobre esse nível de formação, o que nos parece contraditório: exigir o que se tem direito garantido pela Constituição Federal!

Nas críticas de Joel Rufino dos Santos (2018), quando nos referimos à "sociedade brasileira", esta “tem quinhentos anos de existência. Quatrocentos foram de escravidão. A escravidão é, portanto, a nossa tradição mais legítima, a que reside no fundo de qualquer evocação do passado para pensar e agir no presente” (SANTOS, 2018: 50). Isso explica o porquê de estarmos falando de Direito em pleno sistema “democrático”: por vivermos em constante luta por políticas educacionais, de saúde, moradia, lazer, de combate ao racismo e todas as formas de discriminação. Assim, ao tratarmos da Universidade, dizemos que seus conteúdos disciplinares precisam incorporar a diferença e a diversidade, em busca de soluções de problemas reais e de novos entendimentos sobre a complexidade da nossa realidade.

Intenta-se, dessa forma, criar ambientes de melhor convivência, respeito e incentivo à produção de conhecimento crítico em torno dos fazeres e saberes, e que traduzam as danças negras – entendidas aqui como poéticas políticas que articulam modos de vida afro-diaspóricos

2 Trecho de música de capoeira de domínio público, citada na obra de Lima (2008: 101)



—, suas estéticas, corporalidades, epistemologias próprias, ritualidades e questões que se configuram como políticas afirmativas e de representação étnico-racial:

*Nada me faz mudar
Este meu jeito de pensar
O meu modo de ser
Imagine Ilê
Tentaram lavar minha consciência
Dizendo que nada tem [a ver]
Com este meu ser revolucionário³
(GIBI, 1996)*

Trazemos como exemplo a canção presente no álbum *Canto Negro III*, do Bloco Afro Ilê Aiyê, para enfatizar que esses pensamentos revolucionários fazem emergir a afirmação de pedagogias e metodologias de ensino com especificidades próprias no ambiente acadêmico. Tais pensamentos põem em relação outro modo de fazer que difere da visão fragmentada, por muito tempo imposta pela ciência cartesiana como forma de transmissão de conhecimentos, inclusive no campo das Artes. Outro exemplo dessa relação está presente na fala da atriz e pesquisadora Evani Tavares Lima (2008), quando afirma que “o olhar sobre o capoeirista sagaz que negaceia com gingado todo cheio de malícia, consciente de si e de tudo que o cerca; e sobre o ator que, sobre o palco, é uno diante do espectador” (LIMA, 2008: 109), na medida em que se vale dos aportes da Capoeira Angola para preparação técnico-criativa de atores, considerando suas necessidades e especificidades culturais para uma melhor compreensão de si, de sua autocrítica, visão de mundo e diálogo com o cotidiano.

Nessa direção, os processos que buscam subverter as formas convencionais de lidar com as Artes na universidade respondem diferencialmente. Do mesmo modo, a insurgência dos estudos contemporâneos que se referem ao trato da temática das danças afro-brasileiras e negro-africanas, articulados ao debate étnico-racial e educativo, constituem-se como um pensamento crítico de dança, frente a outras perspectivas acolhidas e difundidas no espaço acadêmico dessa área.

Para defender as ideias aqui apresentadas, optamos por um referencial teórico-metodológico que põe em jogo as contribuições advindas de várias áreas do conhecimento, tais

3 Música do Bloco Afro Ilê Aiyê, “Meu jeito de ser” de autoria de Gibi do CD Canto Negro III (1996)

como Dança, Antropologia e Educação. Destacamos, portanto, os estudos de Martins (2008); Monteiro (2011); Conrado, Daniel e Suárez (2018). No debate da Educação, voltado para as relações étnico-raciais e a temática da decolonialidade, destacamos os autores Siqueira (2006); Munanga (2009), Gomes (2010) e Silva (2017). Nossa escolha metodológica é também inspirada nos estudos de Macedo (2000, 2006), através da etnopesquisa crítica e da etnopesquisa-formação, provenientes da tradição etnográfica, constituindo-se como abordagens qualitativas. Além destas, encontramos apoio no que se define como metodologia de Pesquisa-Ação (THIOLLENT, 2011).

Para referenciarmos o modo como as danças de matrizes africanas e afro-brasileiras se relacionam dentro de um campo de tensão e embate, precisamos lembrar a transplantação de povos africanos, forjada pelas relações de dominação histórica – e que ainda perduram no tempo presente por meio de outras formas de opressão. Nesse sentido, vale ressaltar que a literatura em vigor sobre a Arte Africana foi predominantemente escrita pelo e na visão do colonizador, o que ocasionou, e continua a ocasionar, uma visão equivocada sobre um mundo de saberes, diversidade e singularidades que constituem o acúmulo que tal continente, seus países, territórios e localidades possuem.

1. O que se pretende com uma educação antirracista e um pensamento decolonial na universidade

Pautadas em nosso contexto e realidade, vamos trazer a primeira pergunta: como se dá o racismo na estrutura das universidades brasileiras? Não é difícil desvendar! Antes das ações afirmativas e políticas de cotas para acesso da(o) estudante negra(o) ao Ensino Superior, era quase inexistente sua presença nos diversos cursos. Ao verificarmos a presença de docentes negras(os) nos quadros das referidas instituições, a realidade é ainda pior. Exemplificamos essa realidade com a Universidade Federal da Bahia: apenas três por cento da totalidade dos professores desta instituição é de pessoas negras. Contraditoriamente, esse contexto de desigualdade presente na UFBA se situa na cidade de Salvador e no estado da Bahia, onde a

população negra é majoritária⁴. Por isso nos perguntamos: por que os negros não aparecem, se eles constituem a maioria da população? Tal resultado revela como o racismo é estruturado e reproduzido dentro dos aparelhos do estado e meios em que o sistema capitalista age para expropriar o outro, cujo “problema não reside necessariamente no fato de que o racista se sente superior, mas no fato de que ele vive uma vida efetivamente superior à [vida] daqueles que oprime” (MOORE, 2007: 286)

Quando nos deparamos com os currículos dos cursos universitários brasileiros, sejam de Bacharelados ou Licenciaturas – tais como Dança, Teatro, Música, Artes Visuais –, constatamos que estes permanecem com uma abordagem europeia que desconsidera as epistemologias que provêm das etnias de base do processo civilizatório brasileiro. O acesso das pessoas identificadas como cotistas às universidades públicas – considerando o sistema de cotas um direito garantido por lei, sejam estas estaduais ou federais – não é suficiente, uma vez que a situação de desigualdade pela qual essas categorias são prejudicadas (social, econômica e culturalmente) as acompanha. No interior desse “mundo” que se mantém elitizado, os dilemas emocionais sob os quais passam esses estudantes, e alguns professores que chegam a esse lugar, são inevitáveis, na medida em que tal situação reverte um quadro social que por muito tempo manteve-se inalterado. Nesse sentido, essas forças irão se confrontar: “o espaço acadêmico brasileiro, embora seja reduto de exercício do pensamento crítico, é também um espaço onde há uma insensibilidade, uma indiferença ou mesmo uma cegueira no que tange à exclusão racial”. (SANTOS, 2009: 189)

Na obra *Siyavuma: uma visão africana de mundo*, a antropóloga brasileira Maria de Lourdes Siqueira (2006) sublinha que o desejo de quebra de fronteiras, em uma perspectiva de mundo contemporâneo, é forte e difícil de se alcançar

quando se trata de preservar interesses, manter dominações, guardar privilégios, sobretudo em relação aos “outros” povos. Esses outros são indígenas e negros. Estamos nos referindo a fronteiras raciais, fronteiras dos etnocentrismos e eurocentrismos, de desconsiderações do valor, dos direitos do “outro” (SIQUEIRA, 2006: 112).

⁴ Segundo a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial – SEPROMI: “a Bahia tem o maior contingente de pessoas declaradas pretas”. Disponível em: <http://www.sepromi.ba.gov.br/2019/05/2171/Numero-de-brasileiros-que-se-declaram-pretos-cresce-no-pais-diz-IBGE.html> (Acesso em 30 de Agosto de 2019)

Assim, em constante movimento cambaleado, de quem está a gingar – lá, cá, cima, baixo, frente, trás –, atenta(o) às várias possibilidades de absorver aquilo que se pode ressignificar a partir de outra lógica de saber:

*Tumba ê caboclo
Tumba lá e cá
Tumba ê guerreiro
Tumba la e cá⁵*

O autor Carlos Moore (2007) – doutor em Ciências Humanas e Etnologia, e com dupla nacionalidade, cubana e jamaicana – por meio de sua densa obra *Racismo & Sociedade: bases epistemológicas para entender o racismo*, explica as bases raciológicas no mundo moderno e capitalista, desde o surgimento do sistema de escravidão racial na sociedade greco-romana, no mundo árabe, na Europa, até seus reflexos no século XXI. Ele explica que não se deve esquecer daquilo que gerou o início, pois “o racismo surgiu e se desenvolveu em torno da luta pela posse e preservação monopolista dos recursos vitais da sociedade” (MOORE, 2007: 283). Ressalta que na Antiguidade, época em que os territórios eram apoderados e os recursos naturais – tais como águas, rios, montanhas, terras, seguidos dos rebanhos e das cidades – eram considerados bens, a própria força de trabalho escravo, continuamente, também o era. A produção alheia, proveniente dos produtos agrícolas ou manufaturados, assim como a exploração das riquezas do meio ambiente – minerais, especiarias, marfim, entre outros – e dos solos alheios passaram a ser uma espécie de propriedade. Ao passarmos para a atualidade, o referido autor diz que os recursos vitais, responsáveis pelo acesso das pessoas a esses bens são, entre outros, a educação, os serviços sociais, o poder público, o capital financeiro e as oportunidades de emprego. Desse modo, “[o] racismo veda o acesso a tudo isso, limitando para alguns, segundo seu fenótipo, as vantagens, benefícios e liberdades que a sociedade outorga livremente a outros, também em função de seu fenótipo” (MOORE, 2007: 284). Por meio desse entendimento é possível empunhar armas para travar combates e eliminar suas formas de ação e instituição nas sociedades, para que possamos efetivamente promover atitudes, políticas e ações que venham transformar essa realidade.

5 Trecho de Música do Maculelê de Mestre Popó, do livro *Relicário Popular* de autoria da professora Zilda Paim (1999, p. 38)

Existe um saber corporal da cultura afro-diaspórica ou da diáspora africana, compreendido em termos de uma nova comunicação e acúmulo, que ressalta que “o corpo passa a ser entendido como um dispositivo de poder, de identidade e de pertinência a um ou a outro grupo” (TAVARES, 2012: 82). Assim como define Tavares (2012), é uma *Dança de Guerra – arquivo e arma*. Portanto, é nesse sentido que as Danças Negras atravessam o tempo (re)existindo e salvaguardando heranças, costumes, referências, cujas formas de transmissão são fundamentalmente um “jogo de corpo”. Tal pensamento parece impossível em meio a este mundo global em processo crescente de destruição. Acreditamos, porém, que todos os povos, sociedades e pensamentos compactuam com essa “Ordem”. E é aí que se dá a esperança de que uma outra visão de mundo se instaure.

Moore (2007), ao analisar o racismo no século XXI, considera que em vez de retroceder – como seria de se esperar, devido ao salto que a humanidade, supostamente, daria, em termos de educação – constata que o racismo permanece com brutal vigor excludente, na medida em que é inserido na dinâmica socioeconômica com novas formas de se apresentar.

Em vista disso, ressaltamos uma opção de pensamento decolonial, entendida como “um ato de desobediência epistêmica que afeta o estado e a economia” (MIGNOLO, 2008: 324). Aqui, não iremos aprofundar essa concepção, sobretudo porque existem visões diferenciadas entre o que é descolonização e decolonialidade. Mas conforme as explicações de Silva (2017), essa discussão conceitual emerge entre um grupo de intelectuais da América Latina nos anos 2000, ao proporem leituras acerca do colonialismo em contraposição à colonialidade. Assim, para Silva a decolonialidade é entendida “como a crítica ativa às heranças coloniais e como maneira de transcender historicamente a colonialidade” (SILVA, 2017: 30). Discorrendo sobre tais concepções, a autora destaca que

a ideia de descolonização implica em uma revisão profunda de esquemas reproduzidos externa e internamente às nossas realidades em termos ideológico-culturais e, portanto, o apelo planetário muitas vezes se sobrepõe à ação efetiva, quando almeja-se esta descolonização (ibidem).

2. Danças negras como conhecimento encarnado no corpo

O pensamento que vem das organizações de resistência negra – as quais transmitiram (e continuam transmitindo) uma herança ancestral do povo africano no Brasil – se firmou em todos os estados brasileiros, de Norte a Sul, Leste a Oeste. Por meio de estratégias de permanência, recriação e ressignificação de rituais, valores e costumes, os inúmeros núcleos de resistência cultural dos estados da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Sergipe, Maranhão, Rio de Janeiro, entre outros, permitiram que esse conhecimento chegasse à atualidade. E é por tal qualidade de organização social, política e cultural que hoje podemos acessá-lo.

Alguns estudiosos têm feito uma verdadeira arqueologia dessa história transmitida pelos mais velhos, por lideranças quilombolas e por mulheres, mas que ainda continua inviabilizada pelo racismo. Em *O Corpo Negro e suas Identidades na Dança Brasileira*, do dançarino e coreógrafo Rui Moreira (2010), encontramos uma reflexão sobre a realidade no Brasil que cita suas “danças negras a partir do prefixo *afro*”:

Inspiradas na história de sua descendência africana, as danças afro-brasileiras, por princípio, remontam uma cosmogonia a partir de valores espirituais que refletem uma corporeidade que é transmitida de geração em geração (MOREIRA, 2010: 64).

O autor Lima (2015) também se refere a uma concepção afro-brasileira de corpo baseada nos princípios do Candomblé – religiosidade que inspira outros campos de manifestação dessa matriz civilizatória –, afirmando que é o corpo como sujeito do conhecimento, e não como objeto, que deve ser reconhecido em termos existenciais. “O conhecimento é encarnado no corpo (*embodiment*) e se processa no solo da percepção (*pré-objetivo*) e da prática (*habitus*)” (LIMA, 2015: 83).

De outro modo, o filósofo Babacar Mbaye Diop (2011), através de sua obra em edição francesa *Critique de la Notion d'Art Africain: approches historiques, ethono-esthétiques et philosophiques*, propõe uma revisão conceitual sobre Arte Africana através de domínios da História, Etnologia, Antropologia, Estética e Filosofia da África Negra. O autor chama a atenção para o que geralmente é classificado em termos de Arte Africana, apontando três categorias: (1) artes antigas, que designa as expressões anteriores ao século XVI – ou seja, antes

do início dos contatos massivos da África com o Ocidente; (2) artes tradicionais, cujas expressões artísticas estão ligadas às tradições e aos costumes – tal como se manifestavam no passado e continuam se manifestando nas sociedades africanas atuais; e (3) artes contemporâneas, referentes às expressões artísticas que surgiram após a Segunda Guerra Mundial (1945).

Muniz Sodré (2012), em seu livro *Reinventando a Educação: diversidade, descolonização e redes*, nos coloca diante da realidade de nossa sociedade, regida pelo capital-mundo. Realidade cuja centralidade nacional de reprodução é arrebatada pelo mercado internacional. Sodré ressalta que “a realidade é que as rédeas do poder social se confundem cada vez mais com os dispositivos de controle da informação” (SODRÉ, 2012: 13). Para o autor, tal mecanismo de controle está diretamente ligado às ações de um “capitalismo transnacional; e [com] o megaincremento tecnológico, amplia-se o mundo, submentendo ao capital, direta ou indiretamente, outras formas de regência da realidade” (*ibidem*).

Então, quando trazemos para o foco o debate sobre danças, relações étnico-raciais e universidade, em sua perspectiva educacional, perseguimos uma abordagem que incorpore a reflexão crítica sobre os lugares sociais de fala e enunciação estética, sobre a desconstrução de paradigmas e estigmas desses fazeres negros, indígenas, populares, bem como sobre sua multiplicidade, potências e possibilidades de enunciação no campo expandido da dança.

Retomamos as ideias de Sodré (2012: 13) quando sublinha que essa crescente estruturação tecnológica da ambiência local e global – para a qual é adequado o termo *glocalização* – tem um evidente impacto imediato sobre as culturas regionais, no sentido de novas possibilidades de vir a se forjar uma rede cooperativa de bibliotecas, arquivos, museus, instituições educacionais em todas as partes do mundo. Assim, reitera que:

no quadro de uma teoria crítica da sociedade – entendida como a recusa de redução ao mero existente e como a orientação social no sentido das possibilidades de transformação e passagem – descolonizar o processo educacional significa liberá-lo, ou emancipá-lo, do monismo ocidentalista que reduz todas as possibilidades de saber e de enunciação da verdade à dinâmica cultural de um centro, bem sintetizado na expressão “pan-Europa” (SODRÉ, 2012: 19).

Nessa direção, o autor considera que o movimento da *descolonização da crítica*, ou seja, “a desconstrução da crença intelectualista” (*ibidem*) tem a possibilidade de “iluminar



criticamente o Outro” (*ibidem*). Portanto, essa discussão defende que é possível desenvolver novas formas de construção epistemológica da diáspora africana, considerando o diálogo interdisciplinar e plural, os saberes e fazeres tradicionais, a produção científica elaborada pelos movimentos e organizações negras e pelo universo acadêmico, divulgando também ações de ensino, extensão e pesquisa que têm desconstruído conhecimentos sobre a população negra e para a construção de uma nova sociedade com equidade racial.

Conclusão

Este texto buscou colocar em diálogo as Danças Negras, compreendidas como conhecimentos afro-diaspóricos; o entendimento da proposta, do discurso e das ações decoloniais; e a compreensão de como as universidades públicas no Brasil vêm enfrentando o problema do racismo estrutural.

As ações deflagradas na contemporaneidade permanecem e um dos importantes espaços de intervenção na Universidade tem sido as sucessivas edições do Fórum Negro das Artes, na UFBA, que fez sua 3ª edição em 2019 – já com o nome ‘Fórum Negro de Arte e Cultura’. Foi diante de uma crise instaurada na Escola de Teatro, em 2017, protagonizada por estudantes cotistas e não-cotistas de graduação e pós-graduação, juntamente a professores engajados que se organizaram e convocaram pesquisadores, ativistas dos diferentes Cursos da UFBA, estudantes e comunidade civil para denunciar o recalcamento dos conhecimentos afro-referenciados na instituição, assim como as práticas de um racismo institucional que precisa ser enfrentado e eliminado.

Nesta edição de 2019, participaram conjuntamente as Escolas de Belas Artes (EBA), de Dança e de Música (EMUS), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC), a Faculdade de Comunicação (FACOM), e espera-se que nos anos subsequentes todas as unidades e cursos sejam acionados. Acreditamos que somente desta maneira se poderá vencer um *epistemicídio* dos conhecimentos afro-referenciados, mantidos no fazer e no pensar acadêmicos, cuja prática contamina a sociedade mais ampla.

Identificamos este momento de insurgências, de lutas da população afro-brasileira e demais segmentos desprestigiados como uma busca por construir novas perspectivas de produção de conhecimentos científicos e de valorização dos saberes ancestrais, assim como sua



atuação passa pela defesa de uma sociedade que reconheça a diversidade cultural e possibilite a construção de relações sociais equânimes. É nesse sentido que as epistemologias negras e indígenas, em suas especificidades, diversidades e complexidades vêm construindo uma educação antirracista capaz de tocar as instâncias pelas quais os sujeitos se movem, seja em seus bairros e comunidades, seja nas escolas, nas ruas, no acesso aos bens públicos, enfim, conscientes de que todas as vidas importam e merecem ser vividas.

Referências

CANTO NEGRO III. Música “Meu jeito de Ser”. GIBI (Compositor). Adelson (Intérprete). Salvador: Velas, 1996. [Compact Disc]. Discografia produzida pelo Bloco Afro Ilê Aiyê.

CONRADO, Amélia. V. S.; Afro-Brazilian Dance as Black Activism. In: CONRADO, A. V. S.; DANIEL, Y.; SUAREZ, L. M. (Org.). **Dancing Bahia: essays on afro-brazilian dance, education, memory, and race**. Chicago, USA/ Bristol, UK: Intellect, 2018, p. 17-38.

DIOP, Babacar Mbaye. **Critique de la notion d’art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques**. Paris: Éditions Connaissances et Savoirs, 2011.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. Currículo, diversidade e equidade: luzes para uma educação intercristica. Salvador: EDUFBA, 2007.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34. Rio de Janeiro, 2008, p. 287-324.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOORE, Carlos. **Racismo & Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.



MOREIRA, Rui. O corpo negro e suas identidades na dança brasileira. In: CUTI, Cidinha; TAVARES, Pedro. (Orgs.) **Matriz:** uma revista de arte negra. Porto Alegre: MS, p. 60-65.

SANTOS, Dyane Brito Reis. **Para além das cotas:** a permanência de estudantes negros no ensino superior como política de ação afirmativa. Salvador, 2009. [214f.] Tese de Doutorado em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SANTOS, Joel Rufino dos. Novas Considerações sobre um velho conceito. In: LUZ, Marco Aurélio; LUZ, Nascimária Correia do Patrocínio. (Orgs.) **Pensamento insurgente:** direito à alteridade, comunicação e educação. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 39-53.

SEPROMI – Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. ‘Número de brasileiros que se declaram pretos cresce no país, diz IBGE’. Salvador: 2019. Disponível em: <http://www.sepromi.ba.gov.br/2019/05/2171/Numero-de-brasileiros-que-se-declaram-pretos-cresce-no-pais-diz-IBGE.html>. [Acesso em: 30 de Ago. 2019]

SILVA, Luciane. **Corpo em Diáspora:** colonialidade, pedagogia de dança e técnica de Germaine Acogny. São Paulo, 2017. [281f.] Tese de Doutorado em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Siyavuma:** uma visão africana de mundo. Salvador: Ed. Autora, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a Educação:** diversidade, descolonização e redes. (2ª ed.) Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de guerra – arquivo e arma:** elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-Ação.** (18ª ed.) São Paulo: Cortez Editora, 2011.



Corporalidade das Danças Sagradas de Matrizes¹ Negro-Africanas: ancestralidade, conhecimentos e recriação

Suzana Martins

UFBA – odoyasuzana49@gmail.com

Resumo: Em respeito ao povo do Candomblé, peço licença, saudando o Orixá da comunicação, Exu, para iniciar esta palestra: *Laroiê!* O termo “corporalidade” refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim (LE BRETON, 1995). No Candomblé, a corporalidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial das divindades sagradas. Neste contexto religioso, a corporalidade é representada pela movimentação – associada à vestimenta litúrgica e aos adereços simbólicos –, embalada pelo ritmo da música, e que identificam o Orixá. A partir da herança ancestral, da assimilação da história de vida dos Orixás, dos fundamentos religiosos e do processo de aprendizagem sobre os movimentos e ritmos de cada Orixá, o corpo está em constante processo de recriação e transmissão de conhecimentos. Para os povos africanos, a ancestralidade é o elo de harmonia entre o homem e seu destino, e é de fato aquilo que o fortalece para criar seu próprio caminho. “A presença ancestral na dança dissolve a destruição da força do tempo” (THOMPSON, 1974: 78). É comum observar uma filha de santo com idade avançada dançar cheia de vitalidade, como se fosse jovem, quando corporifica o Orixá! A corporalidade das danças sagradas de matrizes negro-africanas, como as do Candomblé, é construída no trânsito entre a ação física e a dimensão transcendental do invisível, de uma forma singular e espetacular.

Palavras-chave: Candomblé. Danças dos Orixás. Danças Negro-Africanas. Danças Afro-Brasileiras. Corporalidade. Ancestralidade.

Corporality of the Sacred Dances with Black-African Matrixes²: ancestry, knowledge and recreation

Abstract: In respect to the people of Candomblé, I ask permission, saluting the Orixá of communication, Exu, to begin this lecture: *Laroiê!* The term “corporality” refers to the treatment given to the body as a set of symbolic elements structured for a specific purpose (LE BRETON, 1995). In Candomblé, corporality is constructed from the spiritual union arising from the primordial intervention of the sacred deities. In this religious context, corporality is

¹ “A utilização dessa expressão – matrizes estéticas – sempre no plural, possui, do ponto de vista retórico, uma consciente preposição paradoxal, posto que a palavra matriz remete à ideia de mãe, que também remete à ideia de unicidade, quando pensada como uma e única pessoa, do gênero feminino, que alimenta com seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra, enquanto a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a um mesmo fenômeno – descendente direto” (BIÃO, 2009: 37).

² “The use of this expression – aesthetic matrixes – always in the plural has, from the rhetorical point of view, a conscious paradoxical preposition, since the word matrix refers to the idea of mother, which also refers to the idea of oneness, when thought of as an only person, female, who feeds with her own body and thus is explicitly generating another, while the word matrixes multiplies this entity, although referring to the same phenomenon – direct descendant” (BIÃO, 2009: 37).

represented by movement – associated with liturgical clothing and symbolic props –, rocked by the rhythm of music, and which identify the Orixá. From the ancestral heritage, from the assimilation of the Orixás’ life history, the religious foundations and process of learning about the movements and rhythms of each Orixá, the body is in a constant process of recreation and transmission of knowledge. For African peoples, ancestry is the link of harmony between man and his destiny, and it is in fact what strengthens him to create his own path. “The ancestral presence in dance dissolves the destruction of the force of time” (THOMPSON, 1974: 78). It is common to observe an elderly *daughter of saint* dancing full of vitality as if she was a young girl, when embodies the Orixá! The corporality of the sacred dances with black- african matrixes, such as those of Candomblé, is built in this transit between physical action and the transcendental dimension of the invisible, in a singular, spectacular way.

Keywords: Candomblé. Dance of Orixás. Sacred Dances. Black-African Dances. Afro-Brazilian Dances. Corporality. Ancestry.

1. Algumas palavras introdutórias

A presente palestra é uma síntese de projetos de pesquisa que desenvolvi em 42 anos de docência na Escola de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da UFBA. São resultados de natureza acadêmica produzidos, contudo, a partir de experiências práticas/criativas, e estudos teóricos, que estão publicizados em meu livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo* (2008).

Ao longo da minha vida profissional tenho desenvolvido pesquisas voltadas ao estudo do corpo em movimento, com ênfase nas culturas de matrizes estéticas africano-brasileiras. Na busca por compreender como esse corpo se expressa nas manifestações populares – tais como samba de roda, afoxés, maracatus e dança dos orixás do Candomblé – busquei os estudos de danças étnicas, da Antropologia da Dança e da Etnocenologia. De um modo geral, esses projetos de pesquisa foram desenvolvidos, também, através da prática – experimentando, observando e praticando os movimentos, gestos e ações no meu próprio corpo. Utilizei ainda uma combinação de técnicas e métodos da pesquisa qualitativa, uma vez que há carência de metodologias no campo das danças étnicas. Vale ressaltar que a Antropologia da Dança, como embasamento teórico, possibilitou-me compreender os contextos sociais, culturais e/ou religiosos que envolvem essas manifestações. O que me levou, por exemplo, a compreender e interpretar as sutilezas de ações e atitudes do grupo social estudado, aspectos que dificilmente são descritos nos livros sobre esse tema. Outro dado fundamental da pesquisa está na apetência e competência da pesquisadora acerca do conteúdo específico da dança. O que muitas vezes é

negligenciado pelos antropólogos, que apenas interpretam os fatos por não possuírem a formação técnica/acadêmica na área da Dança. Desse modo, devo salientar que os conteúdos etnográficos me proporcionaram a leitura e a compreensão desse corpo em movimento. Sobretudo a partir dos estudos teóricos de Judith Lynne Hanna (1984), especialmente *The Ethnic Dance Research Guide*, que foi a primeira fonte teórica a me proporcionar o entendimento de ações, movimentos e gestos como expressões e atividades motoras ordinárias dos grupos populares. A dança, segundo Hanna,

[...] é um comportamento humano composto de sequências de movimentos e gestos corporais não-verbais intencionalmente, ritmicamente e culturalmente padronizados que elaboram o que, para a sociedade envolvida, são atividades motoras ordinárias. Inspirada por estímulos selecionados dos ambientes intrapsíquico e social de um povo, a dança os traduz em uma expressão significativa por meio da manipulação artística do movimento. Como expressão, a dança é moldada pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem a sociedade que as “hospeda”; depende de seus padrões de sentimento, pensamento e ação. Assim, os elementos de espaço, ritmo e dinâmica, em sua combinação e consequente forma e estilo, não existem separados dos processos comportamentais humanos que os produzem. É por esta razão que a dança, que pode ser vista de forma impressionista, pode também ser submetida às mesmas observações, análises e relatórios objetivos e sistemáticos que outras formas de comportamento humano.³ (HANNA, 1984: 94). [tradução livre]

Sob a ótica da Etnocenologia foi possível averiguar as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO). Os PCHEO, como são denominados pela Etnocenologia, propõem discutir questões práticas e teóricas através do processo metodológico que envolve a tríade ‘sujeito-trajeto-objeto’. Outro aspecto considerado como procedimento metodológico da Etnocenologia está na imersão da artista pesquisadora na cena, como sujeito da própria pesquisa. Embora a Etnocenologia seja apresentada como uma das vertentes das

³ “Dance is human behavior composed of purposefully, rhythmically, and culturally patterned sequences of non-verbal body movement and gesture which elaborate what, for the society involved, are ordinary motor activities. Inspired by selected stimuli from a people's intra-psychic and social environments, dance translates these into meaningful expression through the artistic manipulation of movement. As such expression, dance is shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise its ‘host’ society; it depends on their feeling, thinking, and acting patterns. Thus, the elements of space, rhythm, and dynamics, in their combination and consequent form and style, do not exist apart from the human behavioral processes which produce them. It is for this reason that dance, which can be viewed impressionistically, may also be subjected to the same objective, systematic observations, analyses, and reporting as are other forms of human behavior” (HANNA, 1970: 32). In: Martins, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

etnociências das Artes e das formas de espetáculo, estas transcendem as fronteiras da investigação. Com relação à observação e à interpretação do corpo, utilizei os estudos do pioneiro da dança moderna, Rudolf Von Laban, que criou um sistema de análise do movimento, em colaboração com o industrial F. C. Lawrence. Ambos apresentam, no livro intitulado *Effort: economy in body movement* (1979), um estudo sobre o “impulso” (*effort*) do movimento como um ponto comum a todas as atividades motoras do ser humano. Esse estudo me auxiliou na análise de duas ações contrastantes que envolvem a dança de Yemanjá Ogunté. Sua composição coreográfica e musical demonstra uma dinâmica com qualidades opostas. É um orixá que carrega duas características arquetípicas, ou seja, dois aspectos diferentes associados à Natureza: o elemento água, sendo Yemanjá “a mãe das águas salgadas”, e o elemento terra, como Ogum, pois ela tem um relacionamento hierárquico com este orixá.

2. Filosofia Holística

O universo do Candomblé é extenso, podendo ser estudado através de várias óticas e disciplinas, ou seja, constitui um campo interdisciplinar, multicultural e transdisciplinar. A partir da minha aproximação e contato com as mães de santo – as Iyalorixás, notei que a maioria delas possui um comportamento e um modo de viver semelhantes, refletidos na sua posição hierárquica no âmbito do Candomblé. Com maestria, sabedoria e naturalidade, entre uma conversa e outra, elas fazem suas significativas profecias. Anotei algumas dessas frases que me conduziram a refletir sobre a filosofia holística e o conceito *coolness*, apontado pelo antropólogo norte-americano Robert Faris Thompson, em seu livro *African Art and Motion: icon and act* (1974).

Para a maioria das mães de santo, existem três pilares fundamentais – três “virtudes” ou “modos de comportamento” – que estruturam a religião do Candomblé, e com os quais elas se identificam. O primeiro consiste na alegria que, através da dança, do canto e da música percussiva celebram, reverenciam e agradecem aos orixás pela vida no *ayiê*⁴. “Assim nós oramos através da dança e da música”, disse-me mãe Nini, do Ilê Asè Jagun. O segundo pilar trata do conhecimento que leva à sabedoria, e do respeito à ancestralidade. E o terceiro está na paciência que envolve a superação dos problemas e conflitos, em busca da paz e harmonia entre

⁴ O termo *Aiyê* refere-se ao plano terreno, onde vivem os humanos e os seres vivos.

os seres vivos e o mundo que nos rodeia. Refletindo sobre essas palavras, vemos que se encaixam perfeitamente na filosofia holística do Candomblé, que consiste em envolver a totalidade do ser humano em todas as suas esferas de vida – familiar, espiritual, física, mental ou emocional – sem a fragmentação de suas partes. Como explica Thompson (1974), os povos africanos, em sua maioria, veem a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam umas nas outras, sem que se fragmentem ou se separem do todo. Assim, essa atitude filosófica está também no corpo em movimento, quando Yemanjá Ogunté dança nos rituais e nas festas públicas do Candomblé. Com a desenvoltura de uma dançarina “altiva”, seu corpo se movimenta rodopiando pelo espaço do barracão⁵ com os olhos semifechados, sem, contudo, esbarrar em ninguém ou em algo. A mudança da dinâmica é executada de forma sutil, ora apresentando movimentos lentos, ondulados, sustentados – como se o corpo estivesse dançando nas águas –, ora movimentos rápidos, cortados e fortes, como um guerreiro da Terra que vai à luta. Nesse trânsito dinâmico e num contínuo “estado de estar e de ser” sem conturbações ou estresse, o corpo age de acordo com o arquétipo e a personificação, estando o orixá vestido de uma indumentária volumosa, carregando em uma das mãos o *abebê*⁶ e em outra o *alfanje*.⁷

Os conhecimentos adquiridos ao longo do processo de iniciação e de confirmação do *ori*⁸ que irá reger a cabeça e o corpo da filha ou do filho de santo, corporificam-se, assim, no orixá. Esses conhecimentos são processados através de tradicional comunicação oral. Além disso, os sentidos são estimulados por imagens e a observação das práticas rituais ao longo dos anos são fundamentais para se tornar um religioso do Candomblé. Esse corpo vivido – convivendo num ambiente que lhe proporciona condições efetivas para ampliar a cumplicidade entre o ser humano e o ser religioso – alcança o êxtase, com a intenção de encontrar o equilíbrio e se harmonizar com esse universo mítico. Comumente, a memória dos gestos e movimentos inscreve-se no corpo, mediante a imaginação e a integração de uma série de fatores socioculturais. Como ressalta Leda Martins (2002: 88), “[...] o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente” (MARTINS, 2008: 115). Do ponto de vista espiritual, essa propriedade orgânica se materializa no corpo e

⁵ O barracão é o espaço principal de uma casa de Candomblé, onde se realizam as festas públicas.

⁶ O *abebê* é um objeto de forma, geralmente, arredondada, feito de metal prateado e decorado com desenhos de peixes e conchas.

⁷ *Alfanje* é um objeto prateado parecido com um facão, com uma lâmina afiada.

⁸ *Ori*: conhecida palavra em iorubá; significa propriamente “cabeça”; refere-se à “intelectualidade”.

no ritmo devido à sua condução de corporificação, função diretamente relacionada ao processo espiritual, como destaca Martins:

O corpo, nessas tradições, não é, portanto apenas extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente e simbolicamente representado por convenções e paradigmas seculares. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural (MARTINS, 2002: 89).

Durante séculos, milhões de negros africanos foram obrigados a sair de suas terras para trabalhar em condições perversas no Brasil, que recebeu a maioria dos africanos vindos de vários grupos étnicos de países como Nigéria, Angola, Benin, entre outros. Como diz o jornalista e professor de Sociologia da UFBA, Gustavo Falcón, no livro *Imagens da Diáspora* (2010):

A imensa contribuição daí advinda não se limitou apenas ao mundo material, mas influenciou de forma marcante a arte, a língua, a religiosidade, a família e a vida do Brasil. Essa diáspora negra resultou numa experiência inovadora, misturando raças e gerando um povo novo no continente americano (LOPES & FAICÓN, 2010). [contracapa]

A recriação das manifestações populares, em sua religiosidade e em suas expressões artísticas afro-baianas, por exemplo, são heranças geradas a partir da pluralidade de matrizes negro-africanas. O calendário de festas na cidade de Salvador, Bahia, percorre todo o ano justamente pelo espírito de celebração da alegria e do caráter festivo africano.

3. Ancestralidade

Os estudos do antropólogo norte-americano Robert Faris Thompson (1974) e da coreógrafa, professora e pesquisadora afro-americana Kariamú Welsh (1985) foram referências fundamentais para desenvolver o contexto estético/religioso do Candomblé. Ambos pesquisaram intensamente os povos africanos das regiões Oeste e Centro da África. Em suas publicações eles trazem alguns pontos em comum e, em outros, se complementam. Welsh (1985) concentrou seu discurso na perspectiva estética e criativa da dança, enquanto Thompson (1974) percorreu, de maneira extensiva, sobre o aspecto estético das manifestações e expressões

da arte e da vida dos africanos, especificamente nas artes visuais, na música, no corpo e nos instrumentos musicais. Thompson (1974) anuncia que a arte e a vida dos povos africanos se entrelaçam nessa relação a respeito da qual elaborou um sistema de análises e diretrizes estruturais e conceituais – a isto ele denominou “ícones”. Enquanto Welsh (1985) descreveu que são os sentidos que dão forma estética e estruturam a composição coreográfica. Para a pesquisadora é o princípio da oralidade que assume a responsabilidade sobre o processo criativo das danças africanas. O fenômeno da palavra falada é uma das características mais marcantes do Candomblé, que tem por função dar continuidade à história, à tradição religiosa e à ancestralidade dos orixás, bem como entreter a comunidade.

A ancestralidade está presente de maneira contundente na arte e na vida dos povos negros africanos de etnias e países diversos, tais como Nigéria, Gana, Zâmbia e Angola. Thompson nos dá um exemplo significativo quando explica que “entre os povos africanos de Gana, quando uma pessoa está possuída por um espírito ancião, ela parece se tornar jovem quando está dançando no tempo real” (1974: 28). Visivelmente, essa força vital está no corpo dos filhos e filhas de santo, centrada nessa noção de devoção às divindades ancestrais. É muito comum observar, nas festas públicas do Candomblé – quando uma filha de santo de idade avançada corporifica determinado orixá que exige muita força muscular, agilidade e concentração, a exemplo de Ogum –, que as marcas de seu corpo físico desaparecem quando ela dança esse orixá. Rezam as tradições africanas que seus povos selecionaram nomes de pessoas nobres das suas histórias, reverenciando-as com respeito e dignidade. A presença ancestral na dança e na música não destrói a força do tempo, muito pelo contrário, os nobres merecem que seus nomes sejam referenciados para dar continuidade ao destino e à vida dos homens na Terra. Para Leda Martins (2002: 84), os povos africanos entendem a concepção de ancestralidade a partir de sua cosmovisão. O pensamento desta autora é reforçado na citação abaixo, do escritor negro africano Ngugi wa Thiong’o:

[...] nós, que estamos no presente, somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seres gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro a nossa aspiração coletiva (NGUGI WA THIOG’O, 1997: 139).

A devoção às divindades ancestrais do Candomblé tornou-se uma tradição que, por meio de rituais, cerimônias e festas públicas se cultua “o passado e o presente [que] são conectados para ajustar o futuro” (GIDDENS, 2001: 135 *apud* LIMA, 2005: 186). Mas como toda cultura e tradição se movimenta de acordo com a mudança de valores sociais, morais e éticos, nossas religiões tradicionais de matrizes negro-africanas sofreram mudanças no sentido de preservar a integridade das religiões e de seus adeptos.

Se observarmos, o Candomblé – que é parte do folclore baiano –, foi sendo, ao longo dos anos, valorizado por intelectuais, em conjunto com as mães de santo das casas mais tradicionais, como o terreiro Ilê Axé Opô Afonjá de mãe Stella de Oxóssi, falecida em 2018. Atualmente, é significativo o aumento de casas de Candomblé (LIMA, 2005) que reinventam suas tradições e se modernizam através do uso de tecnologias avançadas.

4. Palavras finais

Enfim, a corporeidade das danças sagradas de matrizes negro-africanas, especificamente na religião do Candomblé, constrói-se através das práticas espetaculares desse corpo que respeita os antepassados e seus valores étnicos e tradicionais, aspirando por um futuro melhor. A prática criativa em uma casa de Candomblé é exercitada de forma integral e holística através dos sentidos de olhar, escutar, degustar e tocar. Desde o modo de cozinhar até à feitura da Ori e da corporificação do Orixá no corpo da filha ou do filho de santo. Na realidade, é uma característica singular que se distingue de outras formas religiosas, uma vez que assimilamos, de modo expressivo, à nossa cultura, ao nosso cotidiano e às nossas manifestações populares, a dinâmica que herdamos dos diversos povos negros africanos, destacando-a das demais formas de arte e cultura.

Referências

BIÃO, Armino Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P & A Gráfica Editora, 2009.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.



HANNA, Judith Lynne. The Ethnic Dance Research Guide. Anthropology and the Dance. [1970] **CORD – Research Annual VI**. Tamara Comstock (Ed.). Tucson: The University of Arizona Press, 1984.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort: economy in body movement**. Boston: Plays, Inc. 1979.

LE BRETON, David. **Antropologia del cuerpo y modernidade**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

LIMA, Fábio Batista. **Os Candomblés da Bahia: tradições e novas tradições**. Salvador: Arcádia, 2005.

LOPES, Goya; FALCÓN, Gustavo. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Design Editora, 2010.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Depto. de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002, p. 69-92.

MARTINS, Suzana. **A study of the dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of the Candomblé of Bahia**. (Tese de Doutorado) Dance Department of Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, 1995.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

OXÓSSI, Mãe Stella; VIANNA, Juvany. **Expressões de sabedoria: educação, vida e saberes**. Salvador: EDUFBA, 2002.

THOMPSON, Robert Faris. **African art and motion: icon and act**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás-deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Editora Corrupio, 1981.

WALKER, Sheila. **Ceremonial spirit possession in African and Afro-American**. Netherlands: E. J. BRILL, 1975.

WELSH, Kariamu. Commonalities in African Dance: an aesthetic foundation. In: **Rhythms of Unity**. New Haven, CT, Greenwood, 1985.

Encruzilhadas Poéticas: performances negras na Amazônia

Carmem Pricila Virgolino Teixeira
UFPA – carmemvirgolina@gmail.com

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Resumo: O presente texto tem por intenção evidenciar a produção de conhecimento gerada nos terreiros de matriz cultural africana em Belém, em diálogo com conceitos provenientes dos estudos das *performances* negras no Brasil, tais como “ambientes de memória” e “forças motrizes”. Para se pensar os corpos dançantes – corpos-territórios poéticos negros – desses espaços habitados por culturas de matriz e motriz africana, pretende-se colocar em diálogo as narrativas da trajetória pessoal de Carmem Virgolino com as práticas culturais afro-brasileiras e negro-africanas, incluindo a dança, e com as narrativas orais afro-religiosas.

Palavras-chave: *Performance* Negra. Narrativas Oraís. Motriz Africana. Território. Memória.

Resumen: The present text intends to highlight the production of knowledge generated in the *terreiros* of African cultural matrix in Belém, in dialogue with concepts from the studies of black performances in Brazil, such as “memory environments” and “driving forces”. In order to think about the dancing bodies – black poetic bodies-territories – these spaces inhabited by cultures of African matrix and motrix, it is intended to put in dialogue the narratives of the personal trajectory of Carmem Virgolino with the Afro-Brazilian and Negro-African cultural practices, including dance, and with the Afro-religious oral narratives.

Palabras-clave: Black Performance. Oral Narratives. African Motrix. Territory. Memory.

1. Vivência e Escrita

Considero importante informar à leitora e ao leitor sobre os caminhos que trilhei para chegar nesta escrita. Escrita sentida e tecida “entre” diversos caminhos – encruzilhada de mundos, saberes, práticas e rExistências. Para quem quiser adentrar os caminhos para os quais este texto convoca, faz-se necessário saber que falo a partir de uma *encruza*: entre rituais e artes cênicas, entre experiência e reflexão, entre a escrita do que se inscreve no corpo enquanto gesto fundante, remontando cosmologias, e o que é transferido para a escrita das letras no papel.

Convoco, desta maneira, quem me lê, a percorrer os caminhos que teço, sabendo que é da *encruza* que vos falo e os convido a considerar “emoção”, “intuição” e “trajetória”

categorias constituintes da produção de conhecimento sobre o existir. Desta forma, o termo encruzilhada, símbolo de grande relevância para as culturas de matriz africana, é aqui utilizado, também, como categoria epistemológica, justamente para explicitar esse trânsito entre mundos, no qual me situo. Ao me apropriar do conceito de “encruzilhada”, estabeleço um diálogo com Leda Martins (2003):

Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos [...] (MARTINS, 2003: 69).

Esses caminhos que menciono dizem respeito à minha trajetória pessoal que, aos poucos, foi ao encontro da ancestralidade que me conduziu até aqui – desde meu primeiro contato com a *Capoeira Angola*, passando pelas práticas de dança afro-brasileira, até chegar nas casas de axé que conheci e frequento. Nesta escrita, quero injetar algumas doses de narrativas pessoais, provenientes tanto de mestras e mestres de culturas de matrizes africanas, como de parceiros e parceiras do fazer artístico, cientistas sociais, filósofas e filósofos, poetas, ativistas e forças da natureza.

Queremos pensar, sobretudo, onde se manifestam as *performances* negras na cidade de Belém, compreendendo *performance* enquanto categoria analítica e epistemológica. Utilizo aqui o conceito de “motrizes” no lugar de “matrizes”, pois a noção de motrizes se refere a um profundo engajamento do corpo do *performer* no momento em que restaura um comportamento performático. Embora ancorada num conhecimento ancestral, a *performance* – quer ritual, lúdica ou teatral – mantém características de semelhanças e adaptações com uma matriz que passará por modificações quando levadas em consideração as variantes referentes ao *performer*, à audiência, ao espaço e à função da *performance* que está acontecendo.

[...] no decorrer do aprofundamento do estudo das *performances* como dinâmicas interculturais em que a arte, a religião, a filosofia são reprocessadas por comportamentos lúdicos corporais, o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas; entretanto, muitas de suas formas

iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas. O presente estudo procura apontar para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presentes também na diáspora, e celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e/ou linguísticos dos seus habitantes. Estas motrizes, sim, apresentam características semelhantes, não só em suas funções como em seus elementos constituintes e por serem historicamente trazidas do Continente Africano e reconfiguradas no solo brasileiro eu as denomino Afro-Brasileiras (LIGIÈRO, 2011: 06).

Na encruzilhada, minha escrita pretende apontar para o aprendizado com sujeitos sociais que ensinam outras formas de entender o mundo, quais sejam, aquelas pautadas na visão de mundo de ancestralidades africanas e no conhecimento produzido nos terreiros. Onde nós esquecemos os sentimentos, a intuição e o fazer prático como parte relevante para a percepção da/sobre a vida? Para além do conceito individualista de autoria, e em detrimento dele, lanço um olhar para a constatação de que, embora um texto possa ser escrito por uma única pessoa, antes da escrita, existe toda uma teia ancestral, comunitária de afetos, construída em repetidos encontros, que aumenta o desejo de estarmos vivas e proporciona o acesso aos saberes e ambientes de memória que nos mobilizaram e nos trouxeram até aqui.

[...] como afirma [...] Roach, “as *performances* revelam o que os textos escondem”. Afinal, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As *performances* rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos, metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua *performance* (MARTINS, 2003: 67).

Trata-se de uma escrita que quer contribuir para questionar a epistemologia hegemônica, sobretudo no seu formato de objetividade cartesiana, o qual pede afastamento de



seus supostos objetos de estudo como prova de imparcialidade, veracidade, legitimidade. Aqui não falarei em objetos, e sim em sujeitos, falarei em imersão e ecologia de saberes.

Já não falo hoje de uma ciência pós-moderna, falo de uma ciência emancipatória, de uma ecologia de saberes. Portanto, eu vejo, aqui, um embrião, digamos assim, de uma forma de colaboração muito mais dinâmica, muito mais interessante, em que as pessoas fiquem a conhecer melhor não só o meu trabalho, mas o dos meus interlocutores (SANTOS, 2011: 31).

Em sua grande maioria, o privilégio acadêmico da produção de conhecimento elaborada nas universidades tem servido à manutenção do poder colonial que segrega mulheres, negros e pobres e desqualifica outros conhecimentos, outras vozes. Um formato de escrita elitista, racista e sexista, focado numa racionalidade eurocentrada, afirmando separações entre mente e corpo, sujeito e território, sujeito e meio social, servindo, desse modo, ao projeto da manutenção da colonialidade dos saberes, dos seres... e por que não dizer, dos sentires?

A divisão de sujeito-objeto, a “objetividade” – entendida como “neutralidade” –, o mito de um ‘Ego’ que produz conhecimento ‘imparcial’, não condicionado por seu corpo ou sua localização no espaço, a ideia de conhecimento como produto de um monólogo interior, sem laços sociais com outros seres humanos e a universalidade entendida como algo além de qualquer particularidade continuam sendo os critérios utilizados para a validação do conhecimento das disciplinas nas universidades ocidentalizadas. Qualquer conhecimento que pretenda surgir do corpo político do conhecimento (ANZALDÚA, 1987, 1987; FANON, 2010) e chegar à geopolítica do conhecimento (DUSSEL, 1977), em oposição ao mito do conhecimento da egopolítica cartesiana, é visto como tendencioso, inválido, irrelevante, sem seriedade, parcial, isto é, como conhecimento inferior [...] (GROSFOGUEL, 2016: 30).

Busco também o diálogo com a escrita literária, tomada como caminho para legitimar a subjetividade e os sentimentos, matéria-prima para a produção textual, onde utopia e realidade crua se encontram, onde o diálogo com os poetas da palavra se faz possível! Considero, assim, o próprio discurso acadêmico um tipo de literatura na qual a subjetividade está implicada desde a escolha de meu tema de pesquisa – cá estou, entre as vozes dos *camaradas*, aqueles que vieram antes de nós, antes dos poetas, antes dos ativistas...

Vou também ao encontro de escritoras negras como Conceição Evaristo, que vêm mostrando em suas escritas poéticas o exercício da escrita como tomada de protagonismo no

campo epistemológico. Isso em um país no qual o acesso ao letramento e, consequentemente, à produção do discurso escrito sempre foi privilégio de classes abastadas e, predominantemente, de pessoas brancas. O que essas escritoras trazem de inovador, além da inserção em campos que lhes foram outrora negados, inspira-me.

Tais autoras trazem a dimensão da experiência para a produção literária, assim como a dimensão da amorosidade, do sentimento, como marcas dessa poética. Falas que não se dão sozinhas, mas com a consciência da representatividade de experiências vividas coletivamente. São várias camadas de emoção em narrativas com lugares de fala muito bem situados – de quem vive o papel de estar na base da pirâmide social do país.

Segundo Barrosi, em artigo que estuda a poética de Conceição e seu conceito de *escrevivência*, a escrita poética parte justamente do entrelaçamento entre memória e experiência: “a noção de *escrevivência*, instituída pela potência da escritura (po)ética de novas maneiras de existir que não aquelas instituídas pelo histórico escravagista e colonial, mas buscando a criação de um campo simbólico que entrelaça história, memória e experiência.”

Vale lembrar, porém, que o conhecimento negro vem se fazendo e se constituindo em territórios que precedem a escrita das letras, daí minha escolha em trabalhar a *performance* enquanto categoria epistemológica em diálogo, principalmente, com Zeca Ligiero e Leda Martins, para pensarmos as danças e dramaturgias negras, em Belém.

Conforme afirma Richard Schechner, “o termo ‘*performance*’ é inclusivo, podendo aludir tanto a hábitos do cotidiano quanto a jogos teatrais, práticas esportivas, teatro, dança, cerimônias, ritos e *performances* de grande magnitude”. Segundo o autor, a *performance* tanto se desenha como um leque como também pode ser pensada como uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas. Em *Performance Theory*, Schechner afirma que uma tentativa de definição do termo podia ser: “Ritualized behavior conditioned/permeated by play”. Essa conceituação já incluía, potencialmente, o germe da definição clássica posterior de *performance* como “twice behavior behaved”, comportamento duplamente restaurado que enfatiza a ideia de hábito e de repetição, implicados na modulação anterior [...] (MARTINS, 2011: 102).

Foi em Belo Horizonte, sudeste do Brasil, numa das encruzilhadas da vida, que eu, tomada por inspirações, conceitos e experiências grafados em meu corpo, passei a foliar uma cultura proveniente do Maranhão – o *Tambor de Criola*. Muitos anos antes, em meados da década de 1990, nas visitas à cidade de São Luís, capital vizinha à minha cidade natal, Belém

do Pará, sempre ficava impressionada quando encontrava pelas ruas, em companhia de minha tia, rodas com corpos femininos que se contorciam em resposta a síncope de tambores consideravelmente mais agitados que aqueles aos quais eu estava habituada em Belém.

“*Desnalgamentos, bamboleios, sapateios, cirandeios*”, diria Bruno de Menezes em *O Batuque*, mas nos recônditos de minha infância, ainda desconhecia as rimas da literatura e não sabia tematizar como o Bruno, a negritude amazônica. Naquele momento me importavam o colorido das saias e o vento salgado do mar que banha São Luís, assim como a força da música, coisas que por si só já traziam bastante poesia, embora eu ainda não soubesse nomeá-las como tal... eu as sentia e assim as sabia... São essas, dentre as várias lembranças, as mais fortes que povoam a minha memória quando revisito a infância, a adolescência... e quanto encanto! Eu nem suspeitava, naquela época, estar perante o sujeito que seria para mim, futuramente, uma grande questão: as narrativas contadas, através dos corpos, nas danças afro-brasileiras, o conhecimento incorporado das danças dos terreiros de práticas culturais de matriz africana na Amazônia belenense. Mas antes de qualquer reflexão sobre esse assunto, palavras não encontro para falar do tanto de liberdade que as práticas dessas danças me fizeram experimentar. E assim, somente muitos anos depois, para além do enorme prazer estético que a mera contemplação dessas danças me causava na infância, eu pude também *boiar tambor* na gira, já na capital mineira, em 2007. Deixando girar...

2. Santo que me gira os pés

Desde a época em que eu visitava, na adolescência, a “ilha do *reggae*”, a capital do Maranhão, encontrava muitas semelhanças entre as ruas antigas de lá e as de Belém: à época eu não sabia que todo esse território já havia sido, em tempos mais antigos, unificado como Grão-Pará, e não posso deixar de mencionar que também via um pouco de *Carimbó*, descendente, por sua vez, do *Lundun*, no *Tambor de Criola*. Essa manifestação, como todas as outras de matriz negra no país, segundo alguns estudiosos da área, acontece na união do tripé dança, canto e percussão – sem separar o sagrado do telúrico –, manifestando-se nos corpos que louvam, no caso do *Tambor de Criola*, São Benedito, santo preto, com cantos-danças-batuques.

Segundo Arthur Ramos, em *O Negro Brasileiro*, o *lundun* é o resultado da influência dos negros bantos (provavelmente Angolas, Congos ou Cabindas,

Benguelas ou Minas) irradiados do Maranhão para o litoral do Pará. O caráter sensual da dança é um dos pontos que distingue seus compassos vivos e sua coreografia exultante. E os versos se caracterizam por um sentido lírico, erótico, satírico, comentador da vida cotidiana e não raro crítico. O *lundum* possui enfim uma dinâmica que lhe é muito peculiar. A dança provinha certamente dos batuques dos terreiros. O canto, alternando partes solistas e coro, estilo responsorial, evoluiu para o canto solista, tornando-se gênero autônomo e ganhando expressão nacional quando aproveitado pelos menestréis urbanos, especialmente na Bahia e no Rio de Janeiro, com expansão para todo o país [...]. O batuque paraense desdobrou-se em outras danças regionais. No estudo destas é que podemos apreciar a contribuição original do negro na planície e sua extensão (SALLES, 2004: 200).

A presença de mestres guardiões das memórias dos ancestrais, assim como a formação de rodas, espaço-tempo de uma África em diáspora, caracteriza todas essas manifestações. Saias coloridas rodopiam em corpos femininos que se expressam com liberdade de improvisos, coros de tambores geram ritmos de frenesi pelas mãos dos homens tocadores e cantadores, e os corpos, no esbaldar da alegria, giram sem parar até a *punga*, que ocorre no centro da roda, que vibra com os rodopios e requebros das solistas de pés descalços, acompanhadas por vezes pelo bradar das mulheres, que incentivando a solista ao centro da roda, gritam: *Ê coreira!*

Retomando o conceito de motrizes de Ligièro, percebemos que é possível pensar em uma infinidade de possibilidades e adaptações de *performances* negras que se propagaram em solo americano. Embora sempre pautadas na repetição de partituras corporais bem-sucedidas, ou seja, nos corpos dos mestres, o conceito de motrizes nos leva a identificar que os comportamentos ancestrais africanos, em solos de diáspora, assumem especificidades em suas manifestações assim como semelhanças em elementos que as estruturam. O *Carimbó* e o *Tambor de Criola*, enquanto formas culturais expressivas da cultura negra da/na Amazônia brasileira litorânea, também se aproximam e se distanciam em suas formas.

Segundo Ligièro, há nas *performances* africanas, por um lado, uma eterna reconstituição dos conhecimentos a partir das narrativas dos mais velhos (mestras e mestres) como bibliotecas vivas – aquelas e aqueles que, através da transmissão oral, irão repassar as memórias, mas também na alegria presente no (re)conhecimento dos corpos, onde o saber-fazer do *performer* se mostra na execução da *performance*, realizada no e pelo corpo; conhecimento incorporado, trazendo o passado ao presente, e projetando o porvir. Para o autor (2011: 108):

[...] as *performances* africanas, estendendo-se as manifestações afro-brasileiras, possuem como principais características: 1) o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o culto aos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que, através da iniciação, transmite o legado, e que na maioria dos casos é também o *performer* líder do ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda – as *performances* se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta.

Investigando-me, muitas vezes, sobre meu interesse em relação a práticas culturais afrodescendentes, perguntava-me o porquê de eu, sendo pessoa de pele mais clara, ter mantido uma busca pela negritude que perpassa minha formação e descendência, enquanto proveniente de uma família inter-racial. Foi em meu corpo, nas danças e na prática da *Capoeira*, que fui reconhecendo a presença dessa ancestralidade.

A *Capoeira* – dança, luta, ritual, filosofia de vida, postura política, “*um hábito cortês, uma coisa vagabunda que cultivamos dentro de nós*”, como diria Mestre Pastinha – é um jogo marcado pela circularidade, pelo canto coral responsorial, por gestos e movimentos próximos ao solo (como que riscando linhas e pontos de religiões ancestrais), com uso de instrumentos percussivos. Base de todo o meu reconhecimento em práticas de culturas e estéticas negras, a *Capoeira Angola* me fez iniciar um processo de autoconhecimento, identidade, politização e exercício estético. Posteriormente, passei a experimentar a prática da *Capoeira* como técnica de preparação para atuantes, nos espetáculos que comecei a elaborar, dirigir, encenar...

Mas quais as características da negritude amazônida e de seus territórios? Suspeito ver nos corpos que dançam as danças de motrizes africanas um desses territórios. Se, de acordo com as teorias da *performance*, o conhecimento incorporado atualiza comportamentos restaurados, vemos, então, nas danças – sagradas e de folguedo, assim como também nas de palco –, a instauração de Áfricas nas Américas ou, mais precisamente, neste caso, na Amazônia, numa sucessão em linearidade, de um aprendizado corporal repassado pela oralidade e pela ligação com um mestre ancestral.

Encontramos nos terreiros – territórios de práticas culturais de matriz africana – um tipo de conhecimento produzido nas corporeidades e oralidades, assim como nos gestos que contam a história dos ancestrais africanos, conhecimentos vivos de motrizes africanas. Produção literária que se dá em ambientes de memórias, situados além dos muros de universidades, museus e bibliotecas, ou como diria Martins, com quem dialogo para pensar o

corpo como território de produção de conhecimento: “O corpo, em contínuo processo de deslocamento e de resignificação, torna-se ele próprio uma geografia, uma paisagem, um território de linguagens, um continente sem fim trespassado de palavras.”

Venho circulando por espaços que, pela cultura dominante, vêm sendo, não sem resistência, subalternizados: falo especificamente de culturas negras. Subalternizados pelo olhar perverso do colonizador e da colonizadora; porém ativos na *rExistência*, no conhecimento da vida, experiências e conhecimentos, sentindo-os com racionalidades várias, compreensões por vias situadas muito além de um simplismo reducionista, dicotômico.

[...] mais do que resistência, que significa reagir a uma ação anterior e, assim, sempre uma ação reflexa, temos *r-existência*, [quer] dizer, uma forma de existir, uma determinada matriz de racionalidade que age nas circunstâncias, inclusive reage, a partir de um *topoi*, enfim, de um lugar próprio, tanto geográfico como epistêmico. Na verdade, age entre duas lógicas (GONÇALVES, 2012: 51).

Na Região Norte do Brasil, assim como no Nordeste, o projeto de embranquecimento da nação não se concretizou. Então, como não associar as discriminações que nortistas e nordestinos sofremos na Região Sudeste como mais uma marca da perseguição e do preconceito que toda a cultura negra sofre? Fora da Amazônia me descobri nortista, estrangeira dentro do próprio Brasil, que na sua terceira maior capital, em muitos momentos, sugeria a mim o lugar da mucama – por ter ousado migrar?! Quero dialogar com a ideia que a pesquisadora Lélia Gonzales, que utiliza o termo “mucama” para pensar racismo e sexismo como pilastras de formação da sociedade brasileira, tentando impor à mulher negra um lugar de subalternidade.

Acontece que a mucama permitida, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo mucama, com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam, nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual do trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam em lidar com o público? Ou seja, atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em boa aparência? Por que será que na casa das madames ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira e raramente copeira? Por que é natural que ela seja a servente nas escolas, nos supermercados, nos hospitais etc.? (GONZALEZ, 2012: 233).

Essa mentalidade se faz presente na Amazônia e em Belém, pois aqui também estamos imersos numa cidade racista, sexista, excludente... O que dizer sobre a prática de “trazer” meninas do interior para trabalharem em *casas de família*, em condições duvidosíssimas, muitas vezes!? Com uma classe dominante que internalizou muito bem os valores da colonização, por um lado, sob o pretexto, de que somos mestiços, morenos, tenta-se homogeneizar os sujeitos, para desta forma invisibilizar suas identidades e importâncias; e, por outro lado, lidamos com uma super valorização de padrões colonizados em várias estruturas da cidade.

Por fim, nossas comidas e danças, nossas falas e gestos... herdamos de quem? Lembro de Mametu Nangetu falando sobre como se sentia ao dançar com o Nkissi e dizer “*quando eu danço, eu sou uma rainha*”. Essa frase diz muito sobre a possibilidade de instaurar, com a dança, territórios de subversão da lógica colonizadora dos corpos. Qual a importância de falar sobre danças negras na cidade? Muitas importâncias, dentre elas pensar o porquê de, no curso de Graduação de Dança da UFPA, não haver uma cadeira, ao menos uma, voltada para o ensino de danças de motrizes africanas, se na Amazônia não somos predominantemente europeus.

Pés que giram descalços nas rodas, braços arqueados para o alto nos giros que ocupam terreiros, ruas... Os pés fazem desenhos na terra, respondem ao frenesi dos tambores, num sempre diálogo entre dançante e tocador. “*E fica num gira, num gira girando, chamando pra roda pra modo de girar*”, como diria a poeta Roberta Tavares.

3. Procurando Ogum, que é o caminho em si, encontrei casa de ter onde ir

Em Belo Horizonte, só aumentava em mim a necessidade de encontros com negritudes e aprendizagens com outras formas de organização, *aqilombamentos*. Foi aí que passei a praticar dança afro-brasileira de palco e foi como voluntária num projeto social na comunidade da Vila Fazendinha que, mesmo sem saber exatamente o significado, vi-me pela primeira vez diante de um tabuleiro de *jogo de búzios*, ouvindo de Mãe Ifigênia¹, Mametu Muiandê, que eu era filha de Ogum: “*é ele que te faz correr mundo, filha!*”

Naquele momento, em 2001, meu trabalho como voluntária era acompanhar aulas de *Capoeira Angola* para crianças da comunidade de Vila Fazendinha, onde a Mametu fundou o

¹ <http://www.saberestradicionais.org/retrato-de-mae-efigenia-mameto-muiande/>

Quilombo *Manzo Ngunzo Kaiango*. Por desejo de autoconhecimento, curiosa em saber o que significava, afinal, ser ‘filha de Ogum’ – mas também por identificar nos capoeiristas com os quais eu convivía há alguns anos como adepta, um pertencimento a um grupo de guerreiros –, lancei-me ao encontro do *Rei de Irê*². Foram muitos anos depois que me deparei com outras características desta entidade, para além da faceta que ficou mais conhecida no Brasil – “*Ogum é aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo*”, diz Prandi (2001: 99).

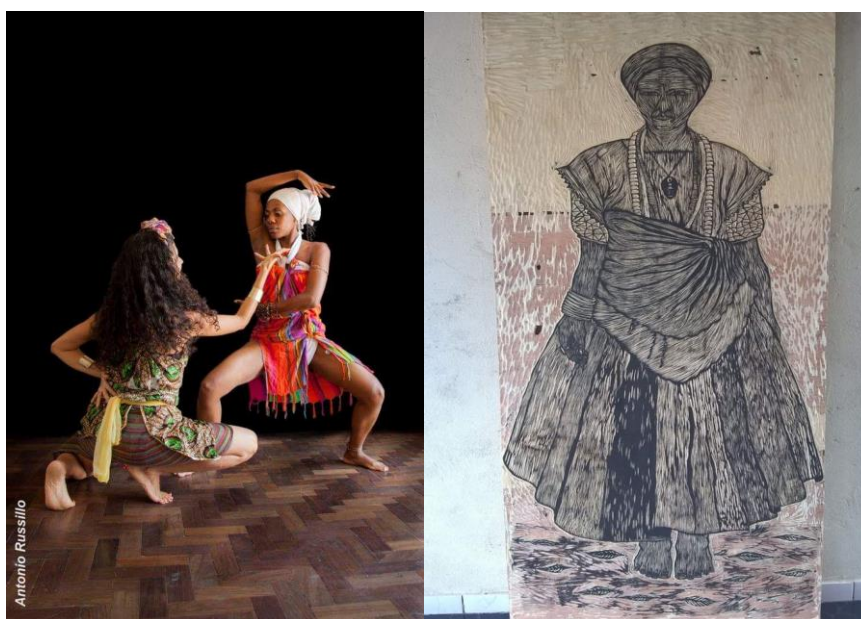


Figura 1. Aulas de Dança afro-brasileira, Associação Cultural ‘Eu Sou Angoleiro’, 2015. Dançarinas: Sílvia Januária e Carmem Virgolino. Figura 2. Xilogravarua de Saluba Nanã, de Jean Ribeiro, 2016. Belém, PA.

Senhor da forja, general de exércitos, o artista primevo, aquele que pela tecnologia transforma o mundo, que o recria, embora seja mais conhecido no Brasil como o guerreiro violento. A força de Ogum é a força da criação! Como não lembrar que sob a insígnia da violência há também a força de quem transforma o mundo, recriando-o!? Como não lembrar de outras culturas do mundo, nas quais narrativas sobre como o homem passou a intervir na natureza – ou seja, sobre a invenção da cultura – nos trazem a figura de algum ente generoso que traz o fogo aos homens, beneficiando-os!?

Segundo Bachelard, filósofo francês que constitui suas exegeses pautado na observação da maneira como os quatro elementos materiais da natureza influenciam a

² Irê foi a cidade, em África, onde Ogum foi rei.

constituição do imaginário humano, embora nunca tenha feito citações para além da própria redoma europeia, em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, ao falar sobre o lirismo do ferreiro, associa-o com a força do trabalho, com a energia violenta que serve à transformação. Encontrei possíveis analogias entre a fala de Bachelard e o arquétipo presente na figura de Ogum, o ferreiro, criador de todos os utensílios de ferro.

Parceria entre inteligência e coragem, o ferreiro está diretamente ligado à criação e (co-)criação da realidade, deixando de ser passivo diante dela. “O senhor da forja é um senhor do universo. Trabalha o mundo como um operário trabalha o universo” (BACHELARD, 2013:128). Cheio de virtudes dialéticas, Ogum, que é capaz de tantas fúrias, também cria, protege e destrói. Ao dançar, encenar, escrever, (re)crio com o criador; meu corpo-faca riscando o chão, produzindo uma escrita-navalha; com a força do deus que visita quem ele escolhe, meu sentimento de profundo pertencimento. “Ogum está em mim como está no magma da terra.”

Dentre as histórias que ouvi sobre esse orixá nos terreiros em que estive, de Minas Gerais e do Pará, afeta-me com paixão aquela que o relaciona com as palhas de Mariô, o dendezeiro: Havia um homem muito pobre que tinha sido humilhado por vários poderosos de uma cidade. Este homem consultou o oráculo que o recomendou um *ebó*, uma oferenda, e no ato do ritual foi agraciado com a presença do deus Ogum, a quem pôde contar sua dor. O orixá mandou que o homem marcasse a porta das pessoas amigas, pois naquela noite, todos daquela cidade morreriam, exceto os que possuíam ramos de palmeiras em suas portas. Ogum, o protetor. Ogum das estradas, do caminhar e do próprio caminho.

Tudo o que a experiência de deslocamentos, através de caminhos entre Norte-Sudeste, me fez *sentipensar* foi extremamente significativo para mim. Não pertencemos a um país uniforme e sim a um imenso amálgama de inúmeras variantes culturais, no qual as elites locais, doutrinadas pelo projeto colonial, passaram, no decorrer da história, a estabelecer, especificamente com a região amazônica, a reprodução de um projeto de exploração de recursos naturais, exotização das culturas locais e fetichização dos nativos.

Fora do Pará por tanto tempo, e há tantas distâncias, reconheci-me pela primeira vez na vida como mulher nortista. Fora da Amazônia, descobri-me *amazônida*, fora do meu chão, em êxodo, em deslocamento, quase tudo que eu experimentava culturalmente em Minas Gerais se dava numa dinâmica bem distinta da que eu estava acostumada na vida nortista. E embora eu já estivesse inserida em alguns circuitos da *Capoeira Angola* e da dança afro-brasileira, na

capital mineira, foi somente no contato com o *Tambor de Criola*, que reencontrei ventos da terra natal, reminiscências.

Foi quando passei a integrar o grupo de *Tambor de Criola* Rosa de São Benedito, coordenado pelos camaradas Paulo Lobato e Mariana Bracks, que pude sentir o calor das proximidades da linha do Equador. Louvando santo preto, cozinheiro, lembrei-me da beleza da cultura do Norte e minha saudade da terra natal transbordou. A lembrança de tantas águas, perante a fogueira que esquentava o coro dos tambores, no preparo para a roda, liquefazia-me em nostalgia. Transcrevo o depoimento de Mestre Paulo Lobato (entrevista concedida em 2020) sobre sua trajetória no *Tambor de Criola* e sobre os fundamentos dessa cultura:

Em 2006 eu mudo pra BH e sinto a necessidade de dar continuidade ao *Tambor de Criola* lá em BH e na Serra do Cipó, e lá eu tive oportunidade de conhecer outros mestres da região, lá que me ajudaram com essa troca, né, de conhecimentos. Como eu já conhecia a ciência da construção do *Tambor de Criola*, ficou mais fácil pra mim poder fazer a minha parelha lá e poder dar continuidade à história do meu povo e aí construí uma parelha, comecei a fazer várias oficinas, participamos de vários eventos culturais e aí, em 2008, eu mudo pra BH e a gente constrói uma outra parelha de uma madeira chamada favera. A primeira eu fiz de uma madeira chamada macaíba; essa segunda eu já faço com uma outra madeira mais resistente que eu tenho até hoje, que chama favera, e a gente desenvolve um projeto que chama *Tambor da Lua* ... daí o movimento cresce, vira um grupo, o grupo Rosa de São Benedito, o qual eu tenho até hoje, que tem a finalidade de semear a cultura maranhense nos espaços culturais públicos e interagir colocando todos numa roda só, né!? A finalidade do tambor sempre foi essa, né, colocar todo mundo numa roda, todo mundo é coreiro e coreira nesse momento, não tem cor nem sexo, todo mundo é igual perante São Benedito. [...] aí eu dou continuidade aos meus trabalhos, divulgando a cultura, a gente levando os mestres pra participar dos eventos, porque a finalidade do *Tambor*, também tem essa, é a de valorização da cultura dos mestres, entendeu?...agora, em 2015, eu recebo nomeação de mestre de cultura popular, através dos meus mestres, reconhecimento, e tô aí divulgando essa cultura até hoje, mas essa história começa em 2006, quando eu mudo pra BH, que eu fui descobrir e me descobrir também [...].

Se existe um preconceito explícito contra nordestinos no Sudeste do país, o que há em relação a nortistas é uma prática ameaçadora de invisibilização (temos a impressão de nem constarmos no mapa!), uma vez que nos sentimos facilmente passíveis de termos nossas vidas apagadas, queimadas como nossas florestas. Ou subalternizadas. Em um dado momento da nossa história, esta desconexão com o Sudeste do Brasil, centro econômico do país, eclodiu em



revolta popular pelas ruas de Belém – a chamada Cabanagem: maior insurreição popular da história do Brasil, muito pouco contada na história local, imagine-se para o resto do país.

A Cabanagem, revolução popular que abalou, durante alguns anos, a vida social e econômica da Amazônia, foi um dos movimentos mais profundos, mais sérios e mais importantes da fase da Regência. Um de seus aspectos mais importantes é precisamente a análise da intervenção das classes populares dos campos e das cidades nos destinos políticos da província do Grão Pará com o fim especial de modificar o *status quo* (SALLES, 2004: 33).

Vivemos, contudo, seguindo o sangue cabano que corre em nossas veias, que percorre os nossos corpos, que circula pelas ruas e rios amazônicos, que está presente nas cabanas, giras e girais, e nas palafitas – o desejo de insurgência pulsa contra as condições miseráveis que a sociedade hegemônica pretende impor à população do Norte do Brasil.

Depois de sete longos anos residindo em Minas Gerais, voltei a Belém, capital da Amazônia, terra de águas turvas para mim. Após tanto tempo longe, encontrava-me novamente no momento do retorno, agora como forasteira: tudo era novo outra vez, reencontrar a terra natal significava voltar à mãe terra água, de uma Amazônia úmida, de grandes extensões da cor da terra, tapete verde visto do alto, cortado pelas águas escuras dos rios, onde se respira água. Terra-água. Eu havia me deslocado em 2010 para Belo Horizonte, em busca da vivência com um mestre de *Capoeira Angola* e dança afro-brasileira, Mestre João Angoleiro, passando sete anos longe de casa. Em 2017, deu-se meu retorno à Amazônia belenense. Belém dos altos índices pluviométricos, do solo prenhe de águas que enchem e vazam, território de um povo marcado por um tempo de águas, de marés e chuvas. Memórias profundas que me habitam perante a contemplação deste que dentre todos os elementos é o mais onírico³: a água.

De volta à cidade natal, querendo me ressocializar, soube de uma oficina de *Tambor de Criola* que seria realizada numa casa de Candomblé angola, no bairro do Marco, e para lá me dirigi. Tratava-se do Mansu Nangetu. Nesta casa, encontrei Mametu Nangetu, a dona do

³ Para Bachelard (1997: 53): [A água] é antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes, diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver; tens o direito de viver com o barqueiro ou de viver com uma nova raça de fadas laboriosas, dotadas de um bom gosto perfeito, magníficas e minuciosas. A fada das águas, guardiã das miragens, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira.

terreiro, que me afetou muito e me afeta, desde o primeiro momento, inspirando-me. *Agô Zumbaranda!* Licença que peço à dona da casa, licença para entrar!

Zumbarandá é a mais velha dentre os *Nkissis* – a entidade de Mametu Nangetu. É dito que a lama no fundo das águas pertence a esta entidade, a substância da qual o homem foi feito. E é dito também que ela desafiou até a força de *Nkossi*, proibindo o uso de instrumentos de aço e ferro em seus cultos. É a mais antiga ancestral.

*A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe,
mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.
[...] insisto, foi ela.*

(Conceição EVARISTO, 2002)

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo, Editora WMF, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EVARISTO, Conceição. De Mãe. In: **Cadernos negros-poemas**. Vol. 25. São Paulo: Ed. Dos Autores, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**. ANPOCS, 1984, p. 223-244.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós-Ciências Sociais**, São Luís (MA), v. 8, n. 16, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. In: **Aletria** – Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 133-146.

LIGIERO, Zeca. **Corpo a corpo**. Estudo das Performances Brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva / Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.



MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras, Santa Maria, n. 26, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/arti-cle/view/11881/7308>.

MARTINS, Leda Maria. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. In: **Aletria** – Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan-abr, 2011, p. 101-110.

MARTINS, Max. **Poemas reunidos – 1952-2001**. Belém: Editora UFPA, 2001.

MENEZES, Bruno de. Batuque. In: **Poesias 1**. Belém: edição do autor, 1931.

OYEUMI, Oyèronké. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. COSDEMIA. Gender Series. Volume I, Dakar, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

SALLES, Vicente. **O Negro na formação da sociedade paraense**. Textos Reunidos, Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTOS, Boa Ventura de Souza. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes. In: **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**. Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Editora Odisseus, 2003.

TAVARES, Roberta. **Mulheres de fogo**. [Publicado pela autora no ‘Zine’, mini-livro artesanal independente.] Belém, 2018.

Seção 7
Danças Folclóricas e Tradicionais
em perspectiva antropológica

Danças Folclóricas e Tradicionais em Perspectiva Antropológica

Carmen Anita Hoffmann

UFPel – carminhalese@yahoo.com.br

Resumo: Este texto se concentra na crença de que podemos contribuir com a inserção das danças tradicionais do Rio Grande do Sul em diferentes contextos, buscando expandir seu protagonismo para além de sua prática em ambientes tradicionalistas. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é a entidade guardiã das danças tradicionais gaúchas por meio do *Manual de Dança do MTG*. Os fatores que produzem essas danças e os efeitos que elas podem produzir na vida social nos instigam a buscar compreender os sentidos atribuídos à dança em diferentes contextos para refletirmos sobre quem dança, de que modo dançam e como podem se valer das danças tradicionais do Rio Grande do Sul. Depois de apontar as possibilidades de práticas, sugere-se a implementação de ações de danças sistemáticas e atividades folclóricas, de modo a promover a conexão a partir do pensar, sentir e agir de cada um, dentro do seu coletivo, seja em ambientes tradicionalistas ou espaços de ensino formal.

Palavras-chave: Danças Tradicionais Gaúchas. Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG).

Folk and Traditional Dances in Anthropological Perspective

Abstract: This text focuses on the belief that we can contribute with the insertion of the traditional dances of Rio Grande do Sul in different contexts, seeking to expand their protagonism beyond their practice in traditionalist environments. The Gaucho Traditionalist Movement (MTG) is the guardian entity of the traditional gaucho dances through the MTG Dance Manual. The factors that produce these dances and the factors that dance can produce in social life instigate us to seek to understand the meanings attributed to dance in different contexts, to reflect on who dances, how they dance, and how they can make use of the traditional dances of Rio Grande do Sul. After pointing out the possibilities of its practices, we suggest the implementation of systematic dance actions and folkloric activities in people's lives. In order to promote the connection from the thinking, feeling and acting of each one within their collective, whether in traditionalist environments or in formal teaching spaces.

Keywords: Traditional Dances.

1. Danças Folclóricas e Tradicionais em perspectiva antropológica

O presente texto procura contribuir para a inserção das danças tradicionais do Rio Grande do Sul em diferentes contextos, buscando expandir seu protagonismo para além de sua prática em ambientes tradicionalistas. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é a

entidade que regimenta as danças tradicionais gaúchas por meio do *Manual de Danças do MTG*. Seus associados, em suas agremiações, têm como base esse *Manual*.

Instiga-nos compreender os sentidos atribuídos à dança e de que modo elas têm sido interpretadas e dançadas em diferentes contextos. Quais fatores produzem essas danças? O que a dança pode produzir na vida social? Quem dança? De que modo dançam? E como podem se valer das danças tradicionais do Rio Grande do Sul? Ao pensarmos a dança como fenômeno cultural percebemos que ela pode ser construída a partir das relações que são estabelecidas no campo etnográfico. Com essa percepção, encontramos em Oliveira a seguinte colocação:

A dança como objeto de estudo antropológico tem encontrado abordagens distintas ao longo dos tempos. Em verdade, a área da Antropologia da Dança se define como campo de estudos entre os antropólogos a partir dos anos 1960; entretanto, vale ressaltar que antes disso a dança já era utilizada como objeto nas pesquisas antropológicas (OLIVEIRA, 2017: 2).

Para localizar e situar nossas reflexões, faz-se necessário analisarmos o ambiente tradicionalista onde ela está inserida, sendo considerada legítima representante dos gaúchos. O MTG foi instituído em 1947, mesmo ano em que foi fundado o primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG) no estado – o 35 CTG. A partir de então foram criadas inúmeras outras instituições ligadas ao MTG, que se multiplicaram em nível estadual, nacional e, também, internacional. O MTG foi considerado o primeiro grito de resistência em defesa das tradições gaúchas que repercutiu e reverberou em diversas instâncias, impulsionado pelo bombardeio cultural estrangeiro, conforme pontua Biancalana (2015: 24).

Os tradicionalistas entendem que “pertencer” implica em certos modos de agir e ver o mundo. Esse é o pensamento daqueles que participam do Movimento Tradicionalista Gaúcho no Rio Grande do Sul. Nesse sentido, os tradicionalistas exigem que sejam respeitadas as normas de vestuário, dos festivais, da música, da gastronomia e da dança. Esse regramento tem por objetivo não distorcer a imagem idealizada do gaúcho – como bem coloca criticamente Dacanal (1998), quando se refere aos ambientes tradicionalistas que forjam e cultuam uma tradição centrada na figura representativa, idealizada e mitificada do gaúcho.

Os CTGs nascem recriando, estilizadamente, as formas culturais dos deserdados do campo, mas enquadrando-as no brete ideológico em que

havia nascido, o que fica explícito nas quatro palavras-chave do movimento: galpão, patrão, peão e prenda (DACANAL, 1998: 85).

A questão de normatizar, recriando as práticas e as manifestações tradicionais gaúchas, pode colaborar para a desconstrução da identidade do gaúcho, até então sustentada nos feitos heroicos do gaúcho – um ancestral mitificado historicamente.

Publicado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, em 1955, já como segunda edição, o *Manual de Danças Gaúchas* se constitui, ainda hoje, num referencial significativo para os dançarinos das “invernadas artísticas” – nome atribuído aos grupos de dança dos CTGs. A pesquisa, para chegar nesse ponto, foi louvável e exigiu um empenho grande nas buscas, através da literatura disponível, por temas rio-grandenses com alusões a bailes onde, com base nas partituras, procurava-se compor as coreografias.

Foi assim que as danças tradicionais gaúchas e seus elementos constituintes – passos, sarandeios, sapateios, figurinos e acessórios – foram sendo compostos, como é percebido no comentário que se refere ao encontro mantido entre a professora de dança clássica de Porto Alegre, Tony Seitz Petzhold, e os autores Lessa e Côrtes:

Ela nos acolheu com muita simpatia e mostrou-nos a coreografia valseada que havia criado, anos atrás, para cerimônias de fim de ano de seus cursos de nível infantil, com base na tirana do anuário. [...] ficamos entusiasmados com a coreografia de uma *chimarrita* que ela própria colhere e que casava bem com a partitura de *Os Amores do Capitão Centeno* (BARBOSA LESSA & PAIXÃO CÔRTEES, 1975: 105).

O *Manual de Danças Gaúchas* se divide em: Ensinamentos Gerais: noções sobre a formação das danças populares; a indumentária, os instrumentos e a saudação; conceitos indispensáveis; os sapateados; o sarandeio da dama. Primeira Parte: Danças sem sapateado – *Chimarrita*, *Pezinho*, *Caranguejo*, *Cana-Verde*, *Maçanico*, *Quero-Mana*, *Rilo*, *Meia-Canha* (Polca de Relação), *Pericom*, *Chote*, *Chote de Duas Damas*, *Rancheira*, *Rancheira de Carreirinha*, *Terol* e *Pau de Fita*. Segunda Parte: Danças com sapateado – *Tirana do Lenço*, *Anu*, *Balaio*, *Tatu*, *Chimarrita Balão* e *Chula*. Contém, ainda, um Suplemento Musical e Ilustrativo – com a lista das danças.

As limitações da pesquisa são explicitadas pelos autores. Eles colocam que, como índice de frequência, as danças de salão lançadas em Paris no passado estão em primeiro lugar,

seguidas de danças trazidas pelos portugueses e açorianos, depois as danças trazidas por brasileiros de outros estados e, em muito menor escala, as contribuições do gaúcho platino, as do imigrante alemão e as do negro.

O MTG não consegue controlar todas as expressões do estado. Sua forma rigorosa e competitiva tem movimentado e envolvido milhares de pessoas em suas atividades (dançarinos, pais, músicos, declamadores, jurados, tradicionalistas e público em geral). Atividades cotejadas pelo seu regramento e busca de coesão, tanto no discurso como nas manifestações de culto à tradição; e, com isso, demarcando seu espaço social. A atuação desse tradicionalismo gera tensões e debates, especialmente com historiadores que entendem o processo como um equívoco na assimilação das significações histórico-culturais.

As pesquisas iniciais encabeçadas por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa tinham por preocupação o ensino e divulgação das danças gaúchas em três planos: incentivo à formação de “invernadas artísticas” nos CTGs, cursos nas escolas primárias e estímulo à formação de grupos artísticos voltados para danças e músicas gaúchas. Desta maneira, as danças tradicionais foram revivendo e se projetando em diversos encontros e festivais regionais, inclusive fora do país.

Se a construção dessa identidade tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes dos colonos alemães e italianos, ela o faz de modo mais excludente ainda em relação ao negro e ao índio que comparecem no nível das representações de uma forma extremamente pálida (OLIVEN, 2006: 155).

Nesse sentido, percebemos a necessidade de ampliar o reconhecimento das manifestações, de reafirmar e trazer à tona expressões que não se enquadraram na classificação proposta pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Tau Golin afirma que “[...] uma gigantesca obra do conservadorismo oprime o devir histórico em muitos aspectos e o condiciona ao espectro da tradição do passo de boi” (1998: 94). Sobre essa dinâmica é necessário apontar outras danças que também são tradicionais no Rio Grande do Sul, circunscrevendo relações de outros agrupamentos étnicos, potencializadores de devires plurais.

Muitas danças estão fora do *Manual*. Segundo seus próprios autores, por se tratar de “[...] danças de fundo dramático ou por serem mais precisamente ligadas aos núcleos afro-rio-grandenses ou às colônias de imigração” (CÔRTEES & LESSA *apud* BIANCALANA, 1997: 7). Como exemplo, citam *Jardineira*, *Boizinho*, *Quicumbis*, *Candomblé*, *Herr-Schmidt*, *Kraitz-*

Polk e *Hacke-Scottisch*. Ficaram, ainda, de fora: *Bugio*, *Chamamé*, *Polca de Damas*, *Serrote* e aquelas com menor consideração regional, tais como *Quadrilha*, *Chote Inglês* e *Lanceiros*.

Duas considerações se apresentam: 1) por um lado, a consciência de que o tradicionalismo gaúcho não foi uma cultura espontânea, e sim um movimento recriado e organizado com objetivos específicos; e 2) por outro lado, desenvolve dimensões sensíveis em inúmeras “invernadas artísticas” e grupos de projeção de danças folclóricas. Dirigir o olhar para as danças tradicionais do Rio Grande do Sul estimula reflexões, bem como instiga outras possibilidades de pesquisa em diferentes contextos.

Sem avivar a diversidade cultural no estado, enalteceu-se uma figura única do gaúcho, que é constantemente apontada para representar o povo do Rio Grande do Sul. Essa figura, predominantemente masculina, remete ao homem rural, das lidas campeiras, trajado com bota e bombacha e sempre com seu inseparável companheiro, o cavalo. Representa a virilidade, a valentia e o orgulho de seus feitos e realizações dos tempos das guerras e das revoluções.

As mulheres, nessa representação, são relegadas a segundo plano e, mesmo em situações em que são exaltadas como heroínas, apresentam atributos próprios da figura masculina. Ou seja, no Rio Grande do Sul os valores, as representações e os significados construídos em torno da cultura regional tomam o masculino como referência. Por exemplo, os trajes tradicionais levam o nome da indumentária masculina e os da mulher simplesmente acompanham esse nome. Na dança, a cada movimento protagonizado pelo homem, a mulher corresponde com um *sarandeio* ou um gesto de resposta; ela nunca propõe.

Ainda assim, ao pensarmos nos possíveis aspectos que essas danças podem desenvolver – no que se refere à cognição, à afetividade e aos comportamentos –, somos favoráveis a que se fomente e incentive suas práticas de forma lúdica, espontânea e apropriativa.

Se ainda buscarmos refletir sobre a chance de inclusão e incorporação de movimentos que podem fazer parte do repertório que cada indivíduo carrega, será nos modos de sentir, pensar e agir, conforme coloca Ribeiro:

O Folclore como ciência que estuda o saber do povo tem um valor tão grande quanto pouco utilizado em nossos currículos escolares. [...] O emprego desta ciência depende do gosto, da vontade ou do interesse pessoal dos professores, que a usarão ou não, conforme seu conhecimento, ou o que é pior, [...] falta de conhecimento. No entanto, o Folclore pode auxiliar os professores em



todos os campos porque Folclore é comunicação. Como vem do povo, ao povo chega com muita facilidade (RIBEIRO, 2000: 13).

O ambiente escolar é propício para a inserção das danças folclóricas, uma vez que elas se caracterizam por ritmos animados (com músicas e passos de fácil entendimento), figurinos, adereços e cenários representativos da cultura popular, assim como pela presença de ações básicas do cotidiano. De acordo com Megale (1999), a dança folclórica, a partir de sua complexidade, abrangência e representatividade, é uma atividade que pode qualificar ações e atividades culturais. Nas palavras do autor:

A dança [...] é um fato folclórico completo, pois possui todas as suas principais características. É a manifestação espontânea de uma coletividade, sendo, portanto, coletiva e aceita pela sociedade onde subsiste. [...] As danças folclóricas existem em quase todos os países do mundo. Muitas delas são ligadas a manifestações de culto. Outras evocam fatos épicos, acontecimentos dignos de serem periodicamente rememorados como exemplos de coesão social. Outras servem de atos propiciatórios, ou a tarefas de trabalho coletivo, ensinando a alegria da cooperação. De qualquer maneira, apresentam incomparável valor folclórico, visto que conjugam os mais diversos aspectos da vida cotidiana, associando a música ao gesto, à cor, ao ritmo, ao sentido lúdico e utilitário, à graça dos ademanes e aos atributos da resistência física em manifestações de saúde, alegria e vigor (MEGALE, 1999: 93).

A discussão aqui apresentada está pautada em um conjunto de experiências investigadas e vivenciadas por meio de ações educativas e artísticas abordadas dentro e fora do ambiente de ensino formal nas cidades de Cruz Alta e Pelotas, ambas localizadas no Rio Grande do Sul. Em um primeiro movimento foi mapeado o tipo de tratamento que as ações e as danças folclóricas possuíam no contexto das escolas públicas de Cruz Alta. Embora seja reconhecido o seu valor educativo, não existem atividades sistemáticas e inseridas nos planos de ensino, a não ser nas datas comemorativas, que assumem o caráter de eventos alusivos.

Foi também criado um grupo de estudos e apresentações artísticas – o Grupo de Danças Chaleira Preta, de Cruz Alta –, que apresenta uma poética diferenciada. Os arranjos musicais foram criados para o grupo com andamento mais rápido do que o normal; e suas coreografias, numa proposta de projeção folclórica, têm bailarinas com possibilidades de realizar movimentações mais elaboradas e em ritmo mais acelerado. Por mais de vinte e cinco anos o Grupo realizou uma trajetória de sucesso, tendo representado o Brasil, inclusive em festivais internacionais de folclore, em países como França, Áustria, Hungria, Itália, Paraguai, Uruguai,

Argentina e Chile. O entusiasmo se estendeu e, a partir do Grupo Chaleira Preta, foram criados os grupos Capitão Rodrigo I, II, III e IV, com integrantes de várias faixas etárias, desde os cinco anos de idade até adolescentes. Todos são treinados técnica e artisticamente para chegar no ponto de poderem participar do elenco principal do Chaleira Preta.

Em função do grande número de adeptos das danças folclóricas de projeção e, graças aos festivais de folclore no Brasil, chega em Cruz Alta a possibilidade de realização do evento que acontece em parceria com o Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo. Ocorreram cinco edições em parceria. O envolvimento dos dançarinos, bem como da comunidade em geral, despertou um ambiente favorável para a prática dessas danças dentro de uma escola de dança – a Adágio Academia de *Ballet* e Empreendimentos Culturais Ltda. Além desse movimento, as “invernadas artísticas” de quatro CTGs se mantiveram em atividade, inclusive em diálogo com os grupos de projeção.

Na Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ) era oferecida a disciplina de Folclore no Curso de Educação Física e, a partir de 1998, no Curso de Licenciatura em Dança, com ênfase nas danças folclóricas. Em Pelotas, no Curso de Licenciatura em Dança, está prevista no projeto pedagógico a inserção de componentes específicos sobre folclore e cultura popular, nas seguintes disciplinas: Laboratório de Danças Folclóricas; Folclore na Escola; Corpo, Dança e Brasilidade; História e Teoria da Dança IV. Existem ainda outros espaços no âmbito do curso que trabalham com a temática do folclore, tais como projetos de extensão e de pesquisa, dentre eles o NUFOLK – Núcleo de Folclore da UFPel, o projeto FIFAP – Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas, o projeto Folguedos e Danças Folclóricas Marginais do e no Rio Grande do Sul, Aspectos Históricos da Dança no Rio Grande do Sul, e o LAPIS – Laboratório de Artes Populares Integradas.

Tanto em Cruz Alta como em Pelotas, nas devidas proporções populacionais, os CTGs, com suas “invernadas artísticas”, compõem as regiões tradicionalistas e cumprem com uma programação oficial de congressos, datas cívicas e participação em concursos regionais para atingir o grande evento tradicionalista do estado, o ENART – Encontro de Artes e Tradição Gaúcha. É um evento competitivo que exige um rigor na execução e na produção visual das “invernadas artísticas”. Nesse sentido, cabe ressaltar o envolvimento e o alto custo da participação no que se refere aos deslocamentos e às indumentárias, que a cada ano devem ser inéditas e dentro dos preceitos das Diretrizes das *pilchas* gaúchas.

2. Considerações Finais

No universo das danças tradicionais percebemos as inúmeras possibilidades de interpretações, projeções e desdobramentos que podem ser exploradas nos diferentes ambientes onde a dança se insere, especialmente quando pensamos em inseri-la no ambiente escolar ou de formação. A dança, quando/se considerada um dos conteúdos representativos da cultura, deve estar inserida na escola, tanto na Educação Infantil quanto no Ensino Médio – esses são os melhores espaços para a transmissão do conhecimento.

A dança, em geral, deve assumir seu papel enquanto atividade pedagógica e educativa, não podendo se restringir à aquisição de habilidades motoras. Segundo Verderi (2002), a dança deve contribuir para o aprimoramento dos padrões fundamentais do movimento, para o desenvolvimento das potencialidades humanas e de sua relação com o mundo. A dança na escola pode ter um real compromisso com a Educação; sua função é educar, formar os alunos para a vida, contribuindo para que se tornem cidadãos pois, como defende Marques (2003), não podemos ignorar em nossa sociedade o papel social, cultural e político do corpo e, portanto, da dança. Devemos, antes, considerá-lo a matéria-prima da dança.

Na perspectiva de trabalhar as danças tradicionais gaúchas em ambientes outros, que não sejam apenas as instituições tradicionalistas, acreditamos estar contribuindo para a criação e a busca de novas formas de aprendizagem, considerando a diversidade de desenhos coreográficos, dinâmicas, tempos musicais e, ainda, sua transformação em espetáculos cênicos.

Recentemente, tivemos uma experiência com os Grupos de danças folclóricas participantes do 4º FIFAP (Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas) e constatamos – na experiência das oficinas propostas e na apreciação das apresentações dos grupos – a importância, a receptividade e a disponibilidade de participação dos alunos de escolas públicas nas atividades relacionadas às danças folclóricas.

Dessa maneira, cabe destacar aquilo que já na década de 1990 eu defendia em minha Monografia de Especialização: que não existem aspectos negativos com relação à prática das danças folclóricas no ambiente escolar e demais ambientes de formação; e tampouco deixa de haver encantamento quando as pessoas assistem às danças, pois a identificação com os movimentos torna-se manifesta, estimulando a sua prática de forma espontânea e “natural”.



Reconhecemos que o movimento dentro da instituição tradicionalista é forte, envolve milhares de pessoas, não só do estado do RS, mas do mundo inteiro, pois existem os Centros de Tradições em diversos continentes. A dança tradicional é fundamental na reafirmação e identificação do gaúcho (*peão e prenda*) que veste suas *pilchas* e executa as danças conforme reza o *Manual*. Mas somos favoráveis que as práticas de danças folclóricas sejam mais próximas das raízes ancestrais. Incentivamos atividades espontâneas de grupos humanos através das quais nossa ancestralidade pode ser reavivada em qualquer espaço e tempo.

A partir dessa compreensão por parte de professores, gestores e produtores culturais, podemos implementar ações sistemáticas de danças folclóricas que integrem o cotidiano das pessoas, promovendo, através do pensar, sentir e agir de cada um, sua conexão com o coletivo.

Referências

BARBOSA LESSA & PAIXÃO CÔRTEZ. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. RS: Garatuja, 1975.

BIANCALANA, Gisela Reis. **Manual de Danças Gaúchas**: Paixão Côrtes, Barbosa Lessa. [7ª ed.] São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

BIANCALANA, Gisela Reis. **Danças tradicionais riograndenses**: gênero e memória. Revista *Conceição Conception*, Campinas: Ed. UniCamp, v. 3, n. 2, dez., 2015, p. 23-33.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luiz Augusto. (Orgs.) **Nós, os gaúchos**. [4ªed.]. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.

GOLIN, Tau. **Por Baixo do Poncho**. RS: Tchê, 1987.

HOFFMANN, Carmen Anita. **A trajetória do curso de Dança da UNICRUZ**: 1998-2010. Porto Alegre, 2015. (Tese Doutorado em História) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

HOFFMANN, Carmen Anita. **Significados do folclore para Cruz Alta e sua importância na educação escolar**. Universidade de Cruz Alta: UNICRUZ, 1997.

HOFFMANN, Carmen Anita. Danças Tradicionais do Rio Grande do Sul: dentro e fora do manual. In: SOUZA, M. (Org.) **As danças populares no Brasil na contemporaneidade**. São Paulo: All Print, 2016, p. 34-54.

MARQUES, Isabel A. **Arte em questão**. In: MARQUES, Isabel A.; BRASIL, Fábio. (Orgs.) São Paulo: Digitexto, 2012.



MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

PAIXÃO CÔRTEZ & BARBOSA LESSA. **Manual de Danças Gaúchas**. SP e RJ: Irmaãos Vitale, 1955.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Antropologia-Dança: uma discussão epistemológica. In: [Anais da] **IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE**. Diversidade de Saberes – As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo. João Pessoa: DAC/UFPB/ABRACE, v. 18, n. 1, 2017, p. 2-10.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

RIBEIRO, Paula Simon. **Folclore**: aplicação pedagógica. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2000.

VERDERI, Érica Beatriz Leme Pimentel. **Dança na escola**. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.



Roda de Saberes da Cultura Popular e da Universidade: Companhia Folclórica do Rio/UFRJ

Eleonora Gabriel
UFRJ – lolaforc@gmail.com

Frank Wilson Roberto
UFRJ – frankwknarf@gmail.com

Resumo: Onde vive a cultura popular? Como acontecem atualmente as suas festas, danças e brincadeiras? Quem são os mestres populares? Por que tudo isso parece invisível? A quem serve essa invisibilidade? Qual a importância das universidades nesse desvelar? Por tantas questões do cotidiano das aulas de danças e folguedos folclóricos nos cursos de Dança e de Educação Física, a UFRJ tenta criar formas afetivas e efetivas de tornar o processo de ensino-aprendizagem dessas manifestações mais próximo e real da comunidade acadêmica. Refletindo sobre a diversidade brasileira, entendemos que vozes há tanto tempo silenciadas devem ser ouvidas na construção do conhecimento nas instituições de ensino. O diálogo entre os saberes populares e acadêmicos pode formar rodas de conversa e redes de conexão que têm a possibilidade de transgredir preconceitos e descolonizar corpos e ações. Pesquisar sobre si, sobre nossa ancestralidade e sobre como dançamos, comemoramos e brincamos traz a oportunidade de nos entendermos enquanto criadores, protagonistas e guardiões de nossas memórias, que podem inspirar criações pedagógicas e artísticas. Ir a campo para encontrar com os mestres; trazê-los para dentro da universidade; inventar uma mostra infanto-juvenil para incentivar o estudo do Folclore nas escolas; abrir uma roda ao ar livre todo mês no campus para todo mundo brincar; sair por aí nos teatros e nas praças, dançando, tocando, cantando e contando a arte popular são as ações da Companhia Folclórica do Rio/UFRJ, que completou trinta e três anos de existência em 2019. Luta, Resistência, Amor e muita Dança!

Palavras-chave: Cultura Popular. Dança Folclórica. Mestres da Cultura Polpular.

Wheel of Knowledge of Popular Culture at University Companhia Folclórica do Rio/UFRJ

Abstract: Where does popular culture live? How do your festivals, dances and games take place today? Who are the folk masters? Why does all this seem invisible? Whom does this invisibility serve? What is the importance of universities in this unveiling? Because of so many questions in the daily routine of the classrooms of folk dances and folk games in the Dance and Physical Education courses. The UFRJ tries to create effective and affective ways to make the teaching and learning of these manifestations closer and more real to the academic community. Reflecting on Brazilian diversity, we understand that voices that have been silenced for so long must be heard in the construction of knowledge in educational institutions. The dialogue between popular and academic knowledge can form a wheel and a network of connections that has the possibility of transgressing prejudices and decolonizing bodies and actions. Researching about ourselves, our ancestry and how we dance, celebrate, and play brings the opportunity to understand ourselves as creators, protagonists, and guardians of our memories, which can inspire pedagogical and artistic creations. Go to the field to meet the masters, bringing them at university. Inventing a children's show to encourage the study of



Folklore in schools. Open a wheel in the open air every month on campus for everyone to play. Going out to theaters and squares, dancing, playing, singing, and telling about popular art are the actions of the Folkloric Company of Rio/UFRJ, which completes thirty-three years of academic project. Struggle, resistance, love, and lots of dancing!

Key words: Brazilian Popular Culture. Graduate Education. Popular Masters. Brazilian Folkloric Dances. Performance Creation.

1. Introdução

Um aluno ornamenta a sala com velas e prepara um chá perfumado; outro, trajado conforme as tradições ciganas, dança o que aprendeu com as mulheres de sua família. Um terceiro ensina a amarração do turbante e entoia cantigas em Iorubá, desvelando sua identidade religiosa; para outro estudante, ainda, bastam artesanatos para contar a história dos encontros e desencontros que levaram seus avós de algum lugar do mundo para o Brasil.

Este é o sentido e o sentimento de como a cultura popular é apresentada e desenvolvida junto aos universitários dos cursos de graduação em Dança e Educação Física da UFRJ – como um potencial! Saberes que atravessam os tempos se transmutam e se transformam em instrumentos que tocam no ensino e criação de culturas corporais em tempos emocionados. Memória em movimento, memória de todos.

É importante ressaltar que os estudos sobre a cultura popular vêm sendo estimulados dentro da UFRJ através das ações do projeto Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, surgido e desenvolvido no âmbito das aulas ministradas na Escola de Educação Física e Desportos, que atendem alunos de variadas graduações, mas principalmente das disciplinas obrigatórias dos cursos de Dança e Educação Física. Esse projeto tem por meta principal a inserção das questões ligadas à cultura popular dentro do espaço acadêmico da universidade. Realizamos ações que conectam os Mestres Populares às crianças e jovens da rede de ensino e de projetos sociais do Rio de Janeiro e localidades próximas; e ainda contamos com um público espontâneo que assiste aos espetáculos e participa de rodas culturais abertas.

Este artigo e nossa comunicação no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança – 2019, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, fala sobre as ações da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – um grupo institucional que completou 33 anos de existência em 2019.

2. Pesquisa sobre Si

Uma das estratégias de sensibilização utilizadas é a “pesquisa sobre si”, que incentiva a lembrança de que somos, desde sempre, criadores de cultura, e alerta para o modo como essa conscientização pode propiciar ações de salvaguarda das sabedorias populares em ambientes educacionais e artísticos, além do potencial político da valorização dessas lembranças. Os discentes são convidados à investigação de suas próprias vidas. Expressões humanas que vêm de casa, da rua, das ascendências, que passam de mão em mão, de boca em boca e nos constituem como sabedores de algo, protagonistas e guardiões de nossas memórias ancestrais. Como essas lembranças podem inspirar criações pedagógicas e artísticas?

Se todo esse repertório social fosse ouvido, visto, tocado, saboreado em seus gostos e cheiros pelas instituições de ensino, o caminho para a construção do conhecimento seria perfumado pelo sentimento de pertencimento identitário e respeito às alteridades. Essas manifestações são provenientes de reflexões de ideias e de sua consequente criação cênica, a partir do que se vive e do que se quer dizer, marcando tempos e espaços, criando artes populares, criando dança (GABRIEL, 2017). Narrativas de muitos brasileiros que por vezes não têm ou não tiveram direito à voz na História. Essa observação e análise poderia transformar algo no ensino e na criação em Dança no Brasil?

Todo esse contexto de pensamento está relacionado à temática da “cultura”, ponto de debate contemporâneo desde a virada de século, e que, cada vez mais, se mostra fundamental diante das sensíveis transformações políticas mundiais, com destaque para o atual panorama brasileiro frente às ameaças de perda de avanços tão arduamente conquistados.

A partir das experiências desenvolvidas ao longo desse percurso acadêmico, a proposição de uma metodologia que se utilizasse da memória como força motriz mostrou-se extremamente potente e tem contribuído de maneira muito efetiva para as discussões nesse campo. Buscamos, assim, colocar em diálogo ideias defendidas por relevantes pensadores que possam dar suporte ao tema proposto.

Partimos de Bourdieu (2010) e de seu olhar para a cultura dentro de um campo em disputa, onde prevalece a força de um capital que expõe diferenças em confronto, hierarquizando saberes. São trazidos alguns exemplos, no intuito de apontar as barreiras

históricas que transformam o capital cultural numa espécie de moeda utilizada pelas classes dominantes para acentuar as diferenças, sobretudo dentro das escolas.

Procuramos identificar e apontar que os alunos que não têm acesso a determinados lugares e objetos incluídos nesse capital, não conseguem dominar os códigos culturais que a escola valoriza. Esses alunos sentem-se deslocados e logo pensam que a dificuldade é falta de inteligência, o que é reforçado pela escola. Uma violência simbólica e arbitrária leva quem tem outro conteúdo a se ver diminuído e excluído.

Lançamos também um olhar para a recorrente produção da cultura popular e sua dificuldade de colocar-se em pé de igualdade com conteúdos historicamente consagrados. Sobre esse ponto, trazemos ao diálogo as ideias de Paulo Freire, com sua constante preocupação de inserção da cultura na busca por autonomia e liberdade. Para Freire (1984) o autêntico ato de conhecer seria aquele em que educandos e educadores – com seus corpos e “consciências intencionados” – se engajam, juntos, na busca por novos conhecimentos.

Pensamos então na potência da memória como instrumento de investigação. A memória, em seu aspecto social, abarcando tanto o indivíduo como o grupo, em sua relação de identidade cultural. Conforme argumenta Pollack (1992), o sentido de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo, em sua reconstrução de si, encontra na memória o elemento constitutivo de seu sentimento de identidade – tanto individual quanto coletiva.

Para uma ação, enquanto proposta metodológica, consideramos importante destacar o fato de a identidade cultural surgir do sentimento de pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, sobretudo, nacionais. Em se tratando da cultura brasileira, este é um riquíssimo, porém controverso, ponto de partida. A ‘Pesquisa sobre Si’ leva o discente a investigar saberes familiares e, ao pesquisar sua árvore genealógica, suas ancestralidades são desveladas, raízes muitas vezes ainda desconhecidas. Toda essa história, preenchida de memórias, vira criação em Arte. O resultado tem sido revelador.

3. Criações Artísticas da Companhia

As criações artísticas da Companhia Folclórica do Rio/UFRJ são baseadas em pesquisas de campo das manifestações tradicionais e na memória de cada um dos integrantes. A *pesquisa sobre si* dá um tempero especial à produção dos espetáculos. Espetáculos estes que

envolvem artes integradas que conversam entre si, construindo sentidos e significados impressos nos passos de dança, nos sons, poesias, cores, enfeites, texturas e na responsabilidade de estarmos ali. Companhia para ser agente de revitalização e meio de documentação.

A observação participante é o recurso metodológico utilizado nas pesquisas de campo, privilegiando a voz dos pesquisados. Procedimento que consideramos o mais adequado para as criações e as rodas de saberes. Tocar e dançar junto com os pesquisados, ouvir e contar histórias é linguagem participativa. Estratégia para encurtar os caminhos que levam aos mestres. Além de ser um grande prazer o encontro entre mestres, professores e estudantes de todas as idades, é também uma vivência solidária e de esbanjamento artístico.

O trabalho de observação participante visa destacar os traços estéticos presentes nas manifestações folclóricas tradicionais. Nosso foco é compreender: 1) como as *performances* se atualizam; 2) como incorporam ressignificações para continuarem vivas e apreciadas; 3) como narram as suas histórias; e 4) como se adaptam quando migram de locais ritualísticos para os palcos.

O processo criativo da Companhia vem fundamentado: nas vivências em campo, que nos fazem sentir a complexidade das imagens cênicas culturais; nas memórias dos integrantes, que são professores, funcionários e alunos de várias Escolas da UFRJ, e na investigação bibliográfica e de outras fontes. Tudo sempre em movimento dançante e musical.

São musicais brasileiros inspirados nas artes do povo. A intenção sempre é fazer da obra uma reflexão sobre alguns pontos que se apresentam como muito importantes naquele momento. Um instante de informação que pretende propor a formação de opinião sobre assuntos intrínsecos às representações populares. Quando tudo parece ser uma simples atividade jocosa, revela-se uma brincadeira tão concreta quanto subjetiva. Tudo tem um significado mais profundo, revelado em forma de arte. Tudo pode vir de um sonho que se transforma em dança, em música, em fala, em discurso.

A poética que realizamos em forma de espetáculo é sempre uma releitura. Existe, sim, a preocupação em recuperar essas expressões da forma mais próxima possível do original – esta é uma característica de nossas produções. No entanto, assumimos a recriação inspirada no tradicional, concedendo ao idealizador do espetáculo o lugar de “criador” de uma “obra” única e singular. O idealizador/criador da obra realiza uma espécie de tradução – um processo de escolha através do qual ele entra em contato com a fonte original de seu trabalho, e por meio

das informações coletadas encontra possibilidades de criação a partir de seu modo de enxergar o mundo. O artista-tradutor cria um trabalho poético a partir de sua própria interpretação pessoal e subjetiva, bem como de sua experiência vivida, construindo e desenvolvendo, no encontro da tradição com a contemporaneidade, um processo criativo capaz de gerar conhecimento e trazer à cena um corpo diverso, sensível e singular.

Uma pesquisa viva das danças populares brasileiras, corpo a corpo, *in loco*, com o intuito de tecer a mediação entre as comunidades tradicionais e a universidade, e vice-versa, através da práxis realizada pela Companhia Folclórica do Rio/UFRJ. Um projeto de Pesquisa, Ensino e extensão. Nossa voz chega a pessoas de várias idades e com diferentes histórias, por meio de nossos espetáculos em praças, nos palcos e em eventos no Brasil e no exterior.

4. Encontro com Mestres Populares na UFRJ

Além da produção artística, realizamos o Encontro com Mestres Populares na UFRJ – uma ação extensionista. Projeto que recebeu o prêmio Mestre Duda do Ministério da Cultura (MinC, 2007) para a instituição pública que desenvolve ações de salvaguardar as culturas populares.

A presença do mestre popular na Escola de Educação Física da UFRJ sempre foi um desejo e, por algumas vezes, os professores das disciplinas de Danças e Folguedos Folclóricos, juntamente com a Companhia Folclórica do Rio/UFRJ conseguiram essa proeza, mesmo sem apoio institucional. A entrada desse pesquisador, professor popular, no cotidiano universitário possibilita um novo olhar sobre o conteúdo programático da disciplina. Incentiva a construção de autonomia, aos discentes e aos docentes, a partir da observação sobre qual realidade social se insere a manifestação artística apresentada.

O projeto foi criado com o objetivo principal de proporcionar um espaço de vivência prática e teórica, no qual os mestres tivessem a oportunidade de transmitir seu conhecimento por meio de oficinas. A academia recebe essa riqueza e discutimos juntos os problemas referentes às condições de produção e preservação dos saberes populares. O contato direto de mestres tradicionais com o corpo discente e docente da graduação sugere uma nova perspectiva na transmissão do conhecimento artístico – o que é notável, tanto nos cursos de Graduação em Dança como também na Licenciatura em Educação Física da UFRJ.

Nas primeiras edições, o Encontro foi estruturado em forma de oficinas, fóruns de debate e palestras com especialistas e pesquisadores do assunto, com todas as atividades ocorrendo na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ e abertas ao público. Por meio de um fórum de discussão, acabamos por elaborar uma carta-documento encaminhada a várias entidades ligadas aos interesses da cultura popular. Tivemos a oportunidade de orientar os grupos participantes no preenchimento dos formulários, para a submissão a editais lançados pelos órgãos públicos. O que gerou possibilidades de melhoria das condições dos grupos tradicionais. Sendo assim, as ações construídas no Encontro tiveram ressonância para/com o fortalecimento dos grupos tradicionais e seus mestres.

Esse projeto promove também o caráter de residência dos discentes no local onde o saber do mestre é produzido na forma tradicional, com o intuito de intercambiar estilos de vida e experiências humanas, a fim de aperfeiçoar a horizontalidade da transmissão desses saberes. A residência é caracterizada pela visita sistemática dos bolsistas às sedes e/ou locais onde os grupos tradicionais realizam seus ensaios e transmitem seus saberes para a comunidade e/ou familiares. Além de bolsistas, também participam dessas residências orientandos dos docentes responsáveis pelas disciplinas sobre Danças e Folguedos Folclóricos. A investigação *in loco* tem a proposta de identificar como são transmitidos e reproduzidos os métodos tradicionais em seu próprio contexto.

Todos esses objetivos continuam a ser realizados via edital. O apoio vem da Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ. E os mestres e mestras estão ministrando aulas nas turmas de graduação em Dança e na Educação Física, o que vem transformando substancialmente o nosso corpo acadêmico. É admirável a habilidade dessas pessoas em conduzir uma turma de mais de trinta alunos, manter o interesse deles, planejar progressões pedagógicas eficientes e sempre trazer muitas histórias, poesias e alegria. Esse fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizados – acadêmicos e populares – terá como consequência a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional, a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da universidade (GABRIEL, 2017)¹. Mesmo com tantos cortes de verbas às universidades públicas, o Encontro

¹ Esta autora desenvolve cada tema aqui citado, com profundidade nessa publicação indicada.



com Mestres Populares não parou por completo. Nossas redes foram tão reforçadas com a participação de certos grupos que nunca vamos parar! Isso ninguém nos tira!

5. Festival Folclorando

O Festival Folclorando reúne, anualmente, crianças e adolescentes das redes municipal e particular de ensino, e de outras instituições, para mostrar a outros meninos e meninas as expressões da cultura popular que pesquisaram e criaram em narrativas apresentadas através de *performances*. A alegria de ver crianças e adolescentes descobrindo a dança e se descobrindo por meio da dança tem sido uma emoção constante durante a realização do Festival Folclorando. O que ressalta a importância da valorização das expressões culturais brasileiras na Educação e a responsabilidade que uma universidade pública tem em desenvolver ações que incentivem essa questão política. O Festival Folclorando realiza essa proposta democratizando o espaço universitário e iluminando a dança popular brasileira, linguagem construída dentro do ambiente da educação básica.

O Festival surgiu da necessidade de aproximar as práticas pedagógicas vitoriosas, desenvolvidas em espaços de Educação e Arte, dos licenciandos em Educação Física (não existia ainda o curso de Dança) – alunos das disciplinas sobre Danças Folclóricas Brasileiras do currículo básico da EEFD na UFRJ –, demonstrando atividades de ensino e aprendizagem que proporcionassem a vivência de danças brasileiras em suas diversas formas e motivações, e que utilizassem o Folclore como recurso pedagógico, artístico, social e político.

Em 2010, participaram 500 miniartistas. Em 2016, foram 700. Em 2017, 2018 e 2019 mais de 800. O que era para ser uma simples dinâmica pedagógica acabou se transformando num evento de encontro, investigação e apreciação da arte popular. Uma ação universitária que estende os braços em direção à sociedade e *troca um abraço com ela*. A oportunidade de proporcionar o encontro, sem hierarquia, da sabedoria popular com o conhecimento acadêmico nos faz participar da criação de uma escola (da educação infantil até a universidade) mais viva e conectada com a realidade na qual está inserida.

Como sabemos, a arte tem sido um importante alicerce para o desenvolvimento de muitos trabalhos com crianças e adolescentes – principalmente com viventes em comunidades de vulnerabilidade social que, em sua maioria, pertencem às escolas e a outros espaços

educacionais públicos brasileiros. É a arte contra a violência e a desvalia, e contra a violência simbólica. O Festival Folclorando tem incentivado professores a pensar desse modo, e diversos belos caminhos têm sido trilhados. É um evento de sorrisos, que expressa a alegria (sempre ela) tatuada nas linguagens artísticas populares. Uma esperança!

6. Arremate (por agora)

Quando as universidades incentivam, em seus currículos, a valorização das expressões multiculturais que colorem nossos jeitos de ser, pensar e agir – que parecem invisíveis (afinal, a quem serve essa invisibilidade?) –, demonstra a necessidade de falarmos sobre inclusão e diversidade, e de educarmos para a diferença entre os povos que compõem o cultura brasileira como um todo. Abre possibilidades também de traçarmos Arte e Cultura Popular na Educação, pensando em identidades e cidadanias brasileiras. O grande desafio é saber como as escolas de todos os níveis e outros espaços de educação podem incluir criação e recriação de arte em seus conteúdos, em suas disciplinas e em seus projetos pedagógicos.

Por tantas questões do cotidiano das salas de aula de danças e folguedos folclóricos nos cursos de Dança e de Educação Física, a UFRJ tenta criar formas afetivas e efetivas de tornar o ensino-aprendizagem dessas manifestações mais próximo e real da/para a comunidade acadêmica. Para todos nós! Esse potencial popular, nosso patrimônio cultural, nos leva à criatividade e ao desejo de participação coletiva, que está na corporeidade dos participantes, dando-nos esperança. Isso nos leva em direção ao *outro*, num passo de mãos dadas com alguém, com nossa história concretizando o sonho de tolerância e respeito à diversidade na Educação e na Arte, respeitando a liberdade de expressão.

Acreditamos que a roda de conversa entre os saberes populares e os saberes acadêmicos podem formar uma rede de conexões que possibilitem transgredir preconceitos e descolonizar corpos e ações. Qual o impacto disso na formação de profissionais e atores sociais de comunidades e povos que ainda são induzidos a se sentirem colonizados? Qual a importância das universidades nessa tomada de consciência?

Pesquisar sobre si, sobre nossa ancestralidade e sobre como dançamos, comemoramos e brincamos traz a oportunidade de nos assumirmos como criadores, protagonistas e guardiões de nossas memórias, podendo, ainda, inspirar criações pedagógicas e artísticas. Ir a campo,



encontrar-se com os mestres, trazê-los para dentro da universidade, inventar uma mostra infanto-juvenil para incentivar o estudo do Folclore nas escolas, abrir uma roda ao ar livre todo mês, no campus, para todo mundo brincar e sair por aí nos teatros e nas praças, dançando, tocando, cantando e contando a arte popular são as ações da Companhia Folclórica do Rio/UFRJ, que completou trinta e três anos de projeto acadêmico em 2019.

Luta, Resistência, Amor e muita Dança!

Referências

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Educação como cultura**. [2ª.ed.] São Paulo: Brasiliense, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. [14ª Ed.]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GABRIEL, Eleonora. **Rodas e redes de saberes e criação: o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular, ao som da Tamborzada**. Rio de Janeiro, 2017. (Tese de Doutorado em Arte) Instituto de Artes, UERJ, RJ, 2017. [263f]

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1992.

O Saber Popular e a Universidade: agenciamentos possíveis e necessários

Marco Aurelio da Cruz Souza

FURB – marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

Resumo: Verificamos que do século passado aos dias de hoje, discussões acadêmicas e entre os folcloristas exploram os contextos históricos e culturais das tradições e das danças folclóricas. Trabalhos de grupos de danças populares de matriz tradicional fazem referência às origens e aos modos de ser das pessoas pertencentes a diferentes comunidades culturais brasileiras e suas manifestações. Contudo, não podem ser confundidos com danças folclóricas, uma vez que nunca terão o mesmo valor simbólico. Os saberes populares são elaborados a partir da experiência concreta e da vivência específica de um povo, que é diferente daquela vivida pelo bailarino amador ou profissional. Desta forma, este estudo é motivado pela relevância das práticas das danças populares, folclóricas, parafolclóricas, étnicas, com todo o seu contexto sociocultural no âmbito acadêmico. Termos relacionados ao folclore e à cultura popular são frequentemente utilizados de forma indiscriminada, nem sempre informados pelos mesmos quadros conceituais, o que nos instigou a verificar como os cursos de Dança no Brasil têm trabalhado com essas temáticas, e para isso acessamos suas matrizes curriculares. Cavalcanti sugere que “a cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações” (2001: 76). Tal ideia estabelece distinções internas, nunca absolutas ou imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso com as quais inevitavelmente se deparam. Nesse sentido, e de modo específico neste estudo, a expressão “cultura popular” e toda sua relação com a dança abraça o desejo de cruzar fronteiras, de estabelecer comunicações com outras áreas de conhecimento e entre os agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais na modernidade, em busca de mercado.

Palavras-chave: Folclore. Danças Folclóricas. Danças Populares. Saber Popular.

Popular Knowledge and the University: Possible and Necessary Arrangements

Abstract: We verified that academic and folklorist discussions have explored the historical and cultural contexts of folklore traditions and its dances from the last century to the present. Works by groups of folk dances of traditional matrix refer to the origins and ways of being of people belonging to different Brazilian cultural communities and their manifestations. However, they cannot be confused with *folk dances*, as they will never have the same symbolic value. Folk knowledge is elaborated from the concrete experience and the specific living of a people, which is different from that experienced by amateur or professional dancers. Thus, this study is motivated by the relevance of popular, folkloric, parafolkloric, ethnic dance practices with all their sociocultural context in the academic field. Terms related to folklore and popular culture are often used indiscriminately, not always informed by the same conceptual frameworks, which has prompted us to check how Brazil’s dance courses have worked with these themes. For that, we accessed their curriculum matrices. Cavalcanti suggests that “popular culture interprets traditional and modern notions within its own universe of relationships” (2001: 76). Such an idea establishes internal distinctions, never absolute or

unchanging, that seek to control and reflect on the ongoing social changes they inevitably encounter. In this sense, and specifically in this study, the expression of popular culture and all its relationship with dance embraces the desire to cross borders, to establish communications with other areas of knowledge and between the social agents involved in the construction of cultural products in modernity in search of the market.

Keywords: Folklore. Folk Dances. Popular Dance. Popular Knowledge.

1. O saber popular nas universidades públicas brasileiras

Esta comunicação tem o intuito de sistematizar como o ensino superior em Dança no Brasil, por meio de suas universidades públicas, tem discutido e apresentado os conceitos de “tradição”, “folclore” e “cultura popular” a seus estudantes. Busca-se, assim, avançar nos conhecimentos sobre essa área.

Ressalta-se aqui que o incentivo ao folclore no âmbito escolar fortaleceu-se pela elaboração e implementação da Lei 5.692 de 11/08/1971, a qual sugere a inserção do folclore brasileiro em todos os graus de ensino, conforme sugerido por Pinto (1983). Para Acselrad:

A reflexão e prática da relação dança, corpo e cultura, por meio de observação, registro e aprendizado de diferentes danças, de modo a estimular o aluno na construção para sua experimentação, improvisação e composição em dança, podem ser promovidos nesses componentes curriculares (2016: 120).

Iniciou-se, portanto, um importante movimento, mesmo que tímido, para tentar garantir políticas de valorização e reconhecimento das formas expressivas tradicionais por meio de sua patrimonialização. Nessa lógica, a institucionalização da dança como campo de saber universitário, bem como seu oferecimento nas escolas de educação básica, o qual é regulamentado pela legislação educacional vigente, fortaleceu a implementação dos cursos de Licenciatura em Dança. Temos como referência, de um lado, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB 9.394/96), que assegura a Arte como componente curricular obrigatório na educação básica; e, de outro, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs – Arte 1997) como instrumento de alusão para o desenvolvimento das disciplinas de Artes.

2. Percurso metodológico

Para ter acesso aos dados, recorreremos ao Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) e ao e-Mec¹ para identificar os cursos de Dança existentes. Na sequência, acessamos todos os Projetos Pedagógicos dos cursos para, a partir de suas matrizes curriculares, formar o Quadro 1, onde podemos melhor visualizar as nomenclaturas que cada instituição pública utiliza nos cursos superiores em Dança no Brasil.

Quadro 1 – Instituições públicas, cursos superiores em Dança no Brasil e componente curricular

Instituição	Curso / Modalidade	Nome do componente curricular que se relaciona com a Tradição
• Universidade Federal da Bahia (UFBA), BA	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Dança a Caráter I e II • Antropologia do Folclore • Folclore Musical
• Faculdade de Artes do Paraná (FAP), PR	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Danças do Brasil
• Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), SP	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Dança do Brasil I, II e III
• Universidade Federal da Paraíba (UFPB), PB	• Dança / Licenciatura	• Tradições Brasileiras • Danças Populares: matrizes étnicas e corporalidades • Danças Populares: elementos técnicos e potencialidade criativa • Danças Populares: investigações criativas e pedagógicas
• Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), RJ	• Dança / Bacharelado	• Folclore Brasileiro: danças e folguedos • Tópicos especiais em Danças Folclóricas Brasileiras • Atividade de integração em Danças Populares e Contemporaneidade
• Universidade do Estado do Amazonas (UEA), AM	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Danças Brasileiras
• Universidade Federal de Viçosa (UFV), MG	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Folclore e Danças Brasileiras I

¹ Trata-se de um banco de dados virtual desenvolvido para o acompanhamento dos processos que regulam a educação superior no Brasil e por onde passam os pedidos de credenciamento e credenciamento de instituições de ensino superior, bem como de autorização, renovação e reconhecimento de cursos. Trata-se de uma plataforma que reúne informações sobre todas as instituições e todos os cursos existentes, a partir da qual foi possível obter os dados primários da pesquisa. Todas as informações são oficiais nesse banco de dados.

• Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), RS	• Dança / Licenciatura	• Dança e Cultura I e II
• Universidade Federal de Alagoas (UFAL), AL	• Dança / Licenciatura	• Danças das Tradições Populares do Brasil 1 e 2 • Danças Tradicionais dos Povos 1 e 2
• Universidade Federal de Sergipe (UFS), SE	• Dança / Licenciatura	• Danças Brasileiras I, II, III e IV • Estudos Contemporâneos das Danças Populares • Folclore Brasileiro: Dança e Folguedos • Danças Tradicionais dos Povos • Danças Tradicionais Sergipanas • Elementos Artísticos da Capoeira
• Universidade Federal do Pará (UFPA), PA	• Dança / Licenciatura	• Manifestações Espetaculares Brasileiras I e II • Dança, Cultura e Sociedade I e II
• Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), RS	• Dança / Licenciatura	• Laboratório de Danças Folclóricas • Corpo, Dança e Brasilidade • Folclore na Escola
• Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), RN	• Dança / Bacharelado e Licenciatura	• Práticas Educativas em Dança Popular
• Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), PE	• Dança / Licenciatura	• Danças Tradicionais do Nordeste 1 e 2
• Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), RS	• Dança / Licenciatura	• Estudos em Danças Populares I e II
• Universidade Federal do Ceará (UFC), CE	• Dança / Licenciatura e Bacharelado	• Estudos de Poéticas Populares
• Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), BA	• Dança Licenciatura	• Expressões Dramáticas da Cultura Popular na Arte Brasileira • Estudos Étnico-raciais • Danças do Brasil • Dança Afro
• Universidade Federal de Goiás (UFG), GO	• Dança / Licenciatura	• Fundamentos das Danças Populares Brasileiras
• Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (GO)	• Dança / Licenciatura	• Ateliê de criação em Dança V – Danças populares
• Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), MG	• Dança / Licenciatura	• Danças Populares Brasileiras I • Danças Populares Brasileiras II: Composições Coreográficas • Danças Populares Brasileiras III: Folclore e Educação

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (DF)	Dança Licenciatura	Danças do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS	Dança Licenciatura e Bacharelado	Danças do Brasil I, II, III e IV
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (MS)	Dança Licenciatura	Danças brasileiras
Universidade Federal de Uberlândia (UFU), MG	Dança Bacharelado	Não apresenta componente curricular específico para essa temática.
Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), SC	Dança Licenciatura	- Teoria e Prática Pedagógica das Danças Folclóricas - Teoria e Prática Pedagógica das Danças Populares Brasileiras

• Fonte: INEP, e-Mec e matrizes curriculares dos Cursos.

3. Refletindo sobre os dados

Pode-se verificar nesse quadro que não há, nas diferentes instituições públicas, concordância quanto à escolha da nomenclatura utilizada nos componentes curriculares que são responsáveis por atender a discussão referente ao fenômeno em questão. Isso é positivo, por um lado, no sentido de que cada região, a partir de sua realidade cultural, compreensão e discussão da temática, e pelo referencial teórico utilizado, cria o seu próprio entendimento a esse respeito. Nesse sentido, podemos perceber que os termos relacionados à “tradição”, ao “folclore” e à “cultura popular” são frequentemente utilizados de forma indiscriminada, e nem sempre são guiados pelos mesmos quadros conceituais, o que nos instigou a verificar como as graduações em Dança no Brasil têm trabalhado com essas temáticas; e para isso acessamos suas matrizes curriculares. Cavalcanti sugere que “a cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro do seu próprio universo de relações” (2001: 76). Tal ideia estabelece distinções internas, nunca absolutas ou imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso, com as quais inevitavelmente se deparam. Nesse sentido, e de modo específico neste estudo, a expressão “cultura popular” e toda sua relação com a dança abraça o desejo de cruzar fronteiras, de estabelecer comunicações com outras áreas de conhecimento e entre os agentes sociais envolvidos na construção dos produtos culturais na modernidade, ou seja, de buscar mercado (CANCLINI, 1998).

Oliveira (1992) sugere que os termos “folclore” e “cultura popular”, apesar de se relacionarem entre si, precisam ser compreendidos conceitualmente como diferentes um do outro. E, ainda, que a primeira definição distinta entre “folclore” e “cultura popular” no Brasil ocorreu por influência do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)², criado no ano de 1955, no Rio de Janeiro. Os intelectuais deste instituto compreendiam e defendiam o campo da cultura como fator de transformação socioeconômica. Nas palavras de Oliveira:

A identidade entre folclore e cultura popular se rompe no ISEB. Folclore passa a ser tudo o que é passado; cultura popular, transformação. Cultura popular passou a significar um meio para atingir a um determinado fim, dar consciência ao povo (1992: 72).

Côrtes (2013) refere que, no final da década de 50 do século passado, a falta de clareza das pesquisas realizadas sobre as tradições nacionais brasileiras conduziu o termo “folclore” a um mal-estar no meio acadêmico. Na perspectiva desse autor, esse teor negativo permanece até os dias atuais, pois os acontecimentos da época determinaram uma desvalorização semântica gradual do termo folclore. Vilhena exemplifica essa desvalorização:

O folclore é associado ao conservador, ao anedótico e, no final, ao ridículo. Imagino que vários dos leitores estão familiarizados com várias dessas utilizações do termo. Elas consagram o processo de marginalização dos estudos do folclore com que, mais do que lutar contra uma visão na qual eles estão associados a uma abordagem conservadora e pré-científica, o folclorista tenha que combater esses usos depreciativos generalizados do termo que identifica sua disciplina (1997: 65).

Essa possível falta de cientificidade contribuiu para que o folclore não se consolidasse como um campo de estudos nos cursos de Ciências Sociais das universidades brasileiras. Como consequência, há um número inexpressivo de estudos acadêmicos sobre esse tema e uma busca de reconhecimento dos saberes populares nesse universo. Motivo pelo qual o I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança surge como importante movimento para alavancar essas discussões.

² Foi criado como órgão vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, porém com autonomia administrativa e com liberdade de pesquisa e opinião. Era destinado ao estudo, ensino e divulgação das Ciências Sociais no governo de Café Filho (1899-1970), pelo decreto nº 37.608. Extinto após o Golpe de 1964, muitos de seus integrantes foram exilados do Brasil (TOLEDO, 2005).

Fica evidenciado também que a totalidade das instituições que têm o curso de Licenciatura em Dança oferecem disciplinas relacionadas a essas temáticas. Com isso, verifica-se que, pouco a pouco, o folclore passa a ser visto pelos folcloristas, professores de dança e estudiosos da área como um fator de grande penetração no campo do ensino. Contudo, Brasileiro (2010) acredita que nas escolas do Brasil ainda estão ausentes muitas das expressões da dança de cunho popular que se mantiveram ao longo dos anos³. Talvez em função do mercado, que anualmente apresenta novas propostas no campo da dança, as quais conquistam o gosto dos estudantes, a exemplo das danças urbanas. Para Meira “[...] a dança popular, assim como outras expressões tradicionais, é uma prática de criação, de comunicação e de experiências de grupo” (2005: 105). O que parece estar em concordância com os pressupostos educacionais contemporâneos. Nesse sentido, as danças populares brasileiras de matrizes tradicionais apresentam-se no contexto escolar como um importante elemento para a implementação da Lei nº 11.645/2008⁴. Essa lei estabelece diretrizes e bases para a Educação nacional voltada para as políticas de inclusão nos currículos escolares do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira. Muitas das danças pertencentes à cultura popular brasileira estão intimamente ligadas e estruturadas a inúmeras manifestações de matrizes africanas, podendo servir de referência para aprofundar o conhecimento de importantes raízes históricas, e estando presentes no dia a dia dos estudantes.

4. Considerações finais

Verificamos que ao longo do tempo e em diferentes contextos, o conceito de cultura popular e as temáticas relacionadas à tradição e ao folclore vêm sendo discutidos numa tradição datada. Nesse sentido, conhecer o *popular* e suas danças não se limita a descrever suas manifestações, que muitas vezes forjam situações em busca de discursos de representação dos próprios fazedores – o povo. A universidade, nesse sentido, assumiu, por meio dos cursos de Dança, um importante papel para fortalecer essas relações e discussões. Podemos considerar

³ Cavalo Marinho (PE), Tambor de Crioula (MA), Catira (MG), Chula (RS) acabam por ser reconhecidas em regiões específicas do Brasil, não ocupando espaço no ambiente escolar.

⁴ Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm [Acesso em julho de 2017]



que atingimos um avanço importante no que tange à compreensão de como as danças populares de matrizes tradicionais podem ser contextualizadas e desenvolvidas em âmbito educacional/acadêmico.

Fica a provocação aos colegas da Mesa, a partir desse cenário apresentado, para auxiliar nessa reflexão a partir de seus lugares de fala e de suas experiências. Espero que, a partir de suas pesquisas e de suas aulas nas universidades brasileiras, possam vocês contribuir ainda mais para o fortalecimento dessa área de conhecimento que foi, por tanto tempo, negada, negligenciada ou considerada inferior pelos pares do Ensino Superior.

Referências

ACSELRAD, Maria. Dançar no mundo, dançar o mundo: a peleja das danças populares e tradicionais contra o Estado. In: **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Instituto Festival de Dança de Joinville e Thereza Rocha. (Org.) Joinville: Nova Letra, 2016, p. 117-126.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais.** Educação Física, 1º e 2º ciclos, v. 7, Brasília: MEC, 1997.

BRASILEIRO, L. T. A dança é uma manifestação artística que tem presença marcante na cultura popular brasileira. **Pro-Posições**. Campinas, v. 21, n. 3, Set/Dez, 2010, p. 135-153. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000300009&lng=en&nrm=iso> [Acesso 06 de novembro de 2016]

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 1998 [1989]

CAVALCANTI, M. L. C. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 147, Rio de Janeiro, Out/Dez, 2001, p. 69-78.

CÔRTEZ, G. P. **A tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: a experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte**. (Tese de Doutorado em Artes da Cena) Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2013. [233 f.]

MEIRA, R. B. Experienciar, aprender, criar e ensinar. **Revista de Educação Popular**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, n. 4, p. 103-114. Jan/Dez, 2005.

PINTO, I. C. **Curso de Introdução aos Estudos de Folclore**. Curitiba: Museu Paranaense/Secretaria da Cultura e do Esporte, 1983.

OLIVEIRA, L. L. Os intelectuais e o nacionalismo. Seminário folclore e cultura popular. **Série Encontros e Estudos 1**. MINC-IBAC, 1992, p. 69-74.



VILHENA, L. R. da P. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

El bailarín de folclor vs el bailador/zapateador de Tradición: una conversación contemporánea sobre sonoridad

Alba Olinka Huerta Martínez
UFPA – alba.martinez@ica.ufpa.br

Giselle Guilhon
UFPA - giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Resumo: Este trabalho es apenas el planteamiento de um conflito sonoro existente entre la danza tradicional y la danza folclórica mexicana que se deriva de las conclusiones de mi trabajo de maestría cuyo contenido se refiere a las prácticas tradicionales de los *fandangos* jarocho fuera de las comunidades veracruzanas. Comprendiendo el movimiento como sonoridad y la sonoridad como movimiento propongo una conversación sonora a partir de algunos conceptos del Ritmoanálisis de Henri Lefebvre.

Palavras-chave: *Fandango*. Sonoridad. Ritminalidad.

The Folk Dancer vs The Traditional Bailador/zapateador. A Contemporary Conversation About Sonority.

Abstract: This work is just an approach of a sound conflict between Mexican traditional dance and Mexican folk dance derived from the conclusions of my master's work whose content refers to the traditional practices of the Jarocho *fandangos* outside the Veracruz communities. Understanding movement as sound and sound as movement, I propose a sound conversation based on some concepts from Henri Lefebvre's Rhythmoanalysis.

Keywords: *Fandango*. Percussion. *Tarima*. Foot drum. Sonority.

1. Entre danza y música. Conversemos mejor sobre sonido

Considero necesario abandonar las formas repetitivas de la danza folclórica mexicana que, bajo la consigna de “salvavarda” han descuidado todas cualidades sonoras en la percusión de pies, así como la posibilidad de entender los elementos básicos y profundos que la constituyen. Es muy común asistir a una función de danza folclórica mexicana y reconocer que, en lugar de escuchar zapateado, se escucha “ruido” (consideremos esta vez el ruido como algo molesto). O simplemente, observamos una relación discordante entre los movimientos y la música que estamos escuchando que es poco cuestionada.

Cuando se habla solamente de zapateo o zapateado, pareciera que nos referimos a la danza que lleva zapateado como un elemento más de movimiento, pero rara vez nos preguntamos qué hay detrás de esta acción tan simple de percutir el piso, la tierra, con los pies. Si intento redescubrir y resaltar la sonoridad de los pies y los diferentes nombres que recibe el objeto que con los pies se percute en las diversas prácticas tradicionales y escénicas, encuentro que en México destacan: *tarima*¹, *mesa*, *artesa*², *almud*³. También existen los tenabaris⁴, los coyolis⁵ y los cascabeles. Todos estos términos refieren a objetos que producen sonido a partir del impacto de los pies sobre el piso.

Esta diversidad de objetos sonoros percutidos con los pies ha servido como inspiración para la danza folclórica mexicana (entendiéndola también como el arte escénico de movimiento que se inspira en manifestaciones tradicionales del país y es de carácter nacionalista). Algunas de las sonoridades tradicionales han sido opacadas e incluso borradas en la danza folclórica mexicana ya que este tipo de danza utiliza zapatos con clavos (para que suenen) para su práctica y debido a esto se ha perdido el cuidado de una estética sonora que es de suma importancia en la práctica tradicional⁶. Por supuesto, dentro de este fenómeno ha habido intercambios sonoros y de la misma manera que la danza folclórica inspira su trabajo artístico en la danza tradicional, la sonoridad de la *tarima*, tabla o artesa, elemento sonoro fundamental en algunas manifestaciones tradicionales, se ha visto afectada por estos intercambios. Algo está sucediendo dentro de la convivencia contemporánea entre sonoridades de pies dentro de ambas prácticas.

De ahí entonces que me parece pertinente hablar de sonoridad como movimiento y de movimiento como sonoridad. Propongo una conversación sonora contemporánea entre las prácticas tradicionales y las prácticas folclóricas centradas en la percusión de pies, pero también entre la historia de la acción de percutir la tierra con los pies y todo lo que se va produciendo en los procesos creativos individuales y colectivos de los artistas que conviven y han convivido

¹ Una caja o cajón de madera con sus respectivas variantes donde personas (a veces denominados “bailadores”) percuten con sus pies en diversas regiones del país.

² Recipiente largo o tronco escarbado de árbol para almacenar algo durante la vida cotidiana de algunos mexicanos y que es utilizado para bailar en ambientes festivos.

³ El almud, del árabe al-mudd, es una antigua unidad de medida para granos de maíz. Es una caja gruesa en madera de Ayacahuite.

⁴ <https://www.slowfood.com/es/el-almud-unidad-de-medida-para-el-maiz/#.XidjoFQFrGo.facebook>

⁵ Capullos de mariposa.

⁶ Hechos con la semilla del árbol Ayoyote.

⁶ [...] Si de bailar se trata, primero hay que indagar sobre la estética sonora que impera en la región, entenderla como un sistema tímbrico que incluye al zapato (usado o no) y a la superficie donde se zapatea (AYALA, 2021).

con ella. Es necesario aprender sobre esta práctica en el pasado y en el presente, y desconocer fronteras, estilos, pasos y todo lo que promueva rigidez y folclorización en lugar de sonoridades corporales. Al proponer “conversación sonora” y no “diálogo sonoro” busco evitar una perspectiva dualista y el consiguiente encierro entre dos.

2. Un contexto discordante. El *fandango* vs la Danza Folclórica Mexicana

Derivado de las conclusiones de mi trabajo de maestría cuyo contenido se refiere a las prácticas tradicionales de los *fandangos* jarochos⁷ fuera de las comunidades veracruzanas⁸, en la Ciudad de México y en Santa Ana, California, mismo que llamé *fandango* urbano y cuyos tipos eran: *fandango* jarochilando y *fandango* jarocho santanero y, donde discuto principalmente el cuerpo y la comunidad, ahora preocupada por la estética sonora de la *tarima* o de las diferentes *tarimas* y calzado utilizado en algunos *fandangos* y danzas de México decido enfocar este planteamiento específicamente en la percusión de pies referida desde épocas pasadas hasta nuestro hacer contemporáneo como artistas escénicos inspirados en las culturas que nos han dado identidad, es decir, en lo que normalmente se reconoce como zapateado dentro de la danza que utiliza la percusión de pies en su práctica, en este caso, en la danza folclórica y en la danza tradicional mexicanas.

Así, apelando a diversas miradas, intento siempre usar mi propia experiencia como bailarina de danza folclórica mexicana dentro de una tradición ajena totalmente a mi experiencia cotidiana, es decir, que no nació ahí ni con ella, sino que la he aprendido fuera de su origen geofísico y social. Debido a esta situación, he intentado crear, tanto en mi trabajo de maestría como en mi trabajo de doctorado, un abordaje transdisciplinar con conocimiento artístico desde mi lugar cultural como bailarina de esta danza y como persona en diversas tradiciones que no son mías en sus orígenes, pero sí en la apropiación y en una identidad que, si bien por mi origen urbano, no es comunitaria, es intuitiva, percutiva y refiere a un pasado con

⁷ Durante el *fandango*, en el estado de Veracruz, México, la fiesta que daba identidad a lo que se llama comúnmente mestizaje, blancos, mestizos, negros y mulatos que compartían la cultura local sin identificarse con los peninsulares ni con los indios, que creaban una cultura propia a partir de los pueblos camineros, antiguas cabeceras ahora mestizadas y que se conservaban, en muchos casos, sus barrios aborígenes, sus repúblicas de indios comenzaron a llamarse y a identificarse como jarocho entre ellos (GARCÍA DE LEÓN, 2009: p. 19).

⁸ Veracruz en un estado de la República Mexicana que rodea una parte del Golfo de México.

el que establezco relaciones muy reveladoras a partir de la acción de “hacer *fandango*” y zapatear.

No me voy a detener a hablar sobre los tipos de *fandango* en México⁹, pero sí quisiera destacar que fue a partir de mi participación en diversas fiestas de *fandango* fue que empecé a percatarme de este conflicto sonoro, su complejidad e importância. De manera muy general, el *fandango* como fiesta es una reunión comunitaria y “hacer *fandango*” significa estar presente y participar en esa reunión perteneciente a una tradición en donde las personas tocan, cantan, bailan y conviven. “Hacer *fandango*” también significa ejercer determinada responsabilidad sobre esa tradición y ejercerla dentro de valores tales como el respeto, la puntualidad y el compromiso con la comunidad o las comunidades que lo realizan.

Existen muchos trabajos escénicos sobre danza folclórica inspirados en prácticas tradicionales de *fandango*. Estos trabajos abogan, en muchos casos, por promover la tradición y, en el peor de los casos, por rescatarla. También hay diversos trabajos que se han alejado de esos abordajes y han creado otro tipo de discursos escénicos, la mayoría de ellos basan sus propuestas en el movimiento y no exactamente en las cualidades sonoras de la percusión de pies. Sin dejar de mencionar los estudios antropológicos sobre la danza tradicional, pero que no pretenden establecer ningún tipo de vínculo con la labor escénica de los bailarines de danza folclórica ni con los bailarines de danza contemporánea que también usan elementos de la danza tradicional para la creación de sus obras. Y entonces, estos trabajos siguen sirviendo sólo para un sector, para los antropólogos de la danza o para los bailarines que se cansan de sus semejantes y adoptan el “mejor” camino para estudiar y comprender la danza: la Antropología.

Asimismo, dentro de las prácticas tradicionales hay figuras que promueven purismos absurdos que ocasionan un cierto estancamiento de la tradición y/o folclorización. O incluso actos que producen escenas teatrales en lo que normalmente debería ser el resultado de un trabajo comunitario. Tal es el caso del *fandango* jarocho que se llevó a cabo en Casa Xitla en 2015, en México durante el evento “Fiesta de las jaranas y las *tarimas*”, teniendo una cautela exagerada en los lugares que ocupaban los músicos, los bailadores y la disposición de las sillas

⁹ Existen diversos tipos de *fandango* en México, tales como el *fandango* tixtleco, el *fandango* terracalenteño, el *fandango* de occidente, entre otras fiestas que, sin tener el nombre de *fandango* propiamente, presentan rasgos semejantes.

y las *tarimas*. Todos estos elementos tan bien cuidados, dieron lugar, en cierta manera, a un *fandango* falso, aunque en apariencia ordenado y bien estructurado; un tanto vigilado por las “autoridades” de la tradición que, en este caso, eran los organizadores del evento y los integrantes del grupo Mono Blanco. No se sentía precisamente el ambiente de una comunidad que practica el *fandango*. Este ejemplo es una constante que se repite ya en varias prácticas tradicionales, sobre todo cuando éstas se llevan a cabo lejos de su lugar de origen.

Así también, dentro de estas prácticas tradicionales, existen figuras como los bailarines de danza folclórica mexicana que, debido a su formación académica, han tenido poco contacto con ellas, especialmente con la sonoridad del percutido de pies sobre las *tarimas*, tablas o artesas y llegan a los *fandangos* o bailes queriendo participar, provocando una sonoridad incómoda para los bailadores y músicos tradicionales y generando críticas y juicios respecto a ellos. Existen numerosos ejemplos a manera de anécdotas rápidas, por sólo citar algunas.

Sobre el *fandango* jarocho (Sureste de México):

En el *fandango* pasado, una pareja se subió a zapatear con pasos de danza folclórica y zapatos con clavos y se descuadró totalmente de la rítmica que tocábamos todos. Fue muy raro verla arriba de la *tarima* haciendo eso. Sin escuchar la música (Conversación con María Urbina, a través de Facebook, abril, 2017).

En un *fandango* de no más de 20 personas, en DF, un chico que presume apellido, tradición y linaje jarocho me dejó bailando sola en la *tarima* con mis zapatitos con clavos. No creo honestamente haber hecho algo indebido, fuera de compás o grosero (Conversación con Lia Morgana, a través de Facebook, abril, 2017).

Por otro lado, el historiador Jorge Amós explica, de manera más especializada, su postura sobre lo que pasa en el baile de tabla¹⁰ de Tierra Caliente¹¹:

Como ya he argumentado, usar zapatos Miguelito¹² [zapatos con clavos], “especiales” para el ballet folclórico mata la diversidad tímbrica de la tabla y

¹⁰ El baile de tabla es otra forma de nombrar al *fandango* en la región de Tierra Caliente donde la tabla es la *tarima*. La diferencia entre tabla y *tarima* es que la *tarima* es una caja de madera y la tabla es una placa sembrada en un hueco de tierra.

¹¹ La Tierra Caliente es una región de México que incluye una parte de los estados de Guerrero y Michoacán.

¹² La marca de zapatos de danza “Miguelito” es la marca de zapatos de danza folclórica más conocida en México y la mayoría de los bailarines de danza folclórica han tenido o tienen un par de zapatos de esa marca. Generalmente,

evidencia: que uno pasó por el son jaroquilango¹³, el flamenco o por el ballet folclórico, por uno o por todos, sin enterarse que la “tabla” es un instrumento; aunque hay quien dice saberlo y mete adornos y acentos de otras tradiciones [o de la danza folclórica] argumentando que “acompaña” a los músicos [...] (AYALA, 2016).

En las dos primeras situaciones, las protagonistas son dos artistas escénicas. La primera, bailaora de flamenco, habitante de la Ciudad de México y practicante de la tradición de *fandango* jarocho. La segunda, bailarina multidisciplinar, habitante también de la Ciudad de México y practicante de la tradición de *fandango* en diversas tradiciones. La tercera situación es la observación crítica del historiador Jorge Amós que tiene conocimiento sobre lo que pasa con los zapatos con clavos en la danza folclórica misma que llama “ballet folclórico”¹⁴ y que, además, hace notar que no todas las *tarimas* deben percudirse con un mismo tipo de calzado¹⁵.

Así pues, existe un conflicto que, si bien tiene que ver con identidades, prácticas tradicionales y practicas escénicas que serán tarea de otros estudiosos, quiero centrar este conflicto en un posible camino dirigido hacia una conversación sonora entre la práctica folclórica y la práctica tradicional mediante la experimentación y la creación sonora. Ya que ambas van a seguir conviviendo y coincidiendo, una es fundamentalmente la inspiración de la otra (la tradicional de la folclórica) y dadas las circunstancias culturales contemporáneas de las prácticas de *fandango* en México, es importante generar trabajos teóricos y artísticos que las hagan salir de discusiones ensimismadas sobre lo que sí es la auténtica tradición y lo que no lo es y dar lugar a otros discursos más diversos y tolerantes.

son zapatos de piel suave, con un trozo de plástico antiderrapante y clavos en el tacón y en la punta. Tienen un sonido muy fuerte cuando se usan para bailar sobre la *tarima*. La finalidad de colocarles clavos y el origen de esa iniciativa, todavía no son muy claras. Algunas personas creen que se debe al baile flamenco, pero yo no comparto esta idea, ya que tener clavos limita la variedad de tonos y matices y esto no ocurre con los zapatos para el baile flamenco. El sonido de los zapatos con clavos puede llegar a ser muy irritante.

¹³ El término “jaroquilango” es un término que se usa en México para referirse de una forma sarcástica al bailarín de son jarocho (música de cuerdas y danza del suroeste de México) que no es de origen jarocho (del Estado de Veracruz) y que vive en la Ciudad de México.

¹⁴ El término “ballet folclórico” es un concepto que en México solamente es utilizado para referirse a la compañía de danza moderna “Ballet Folclórico de México” (BFM) de Amalia Hernández cuya técnica de entrenamiento es el ballet. En los Estados Unidos, cuando nos referimos al ballet folclórico, nos estamos refiriendo en realidad a la danza folclórica mexicana.

¹⁵ [...] Entonces estará usted en condiciones de elegir un zapato (o no usarlo) que produzca el timbre deseado, y por tanto, olvidarse de los zapatos genéricos Miguelito, Colonial, Eco y demás marcas, que si bien, al copiar al zapato de flamenco, algo replicarán en su construcción los elementos para “evitar lesiones”, pero en su fabricación no se atiende a la estética sonora local (AYALA, 2021).



Figura 1 – Sapatos Miguelito. Fotografia: Olinka Huerta

3. ¿Cómo conversar?

Si consideramos, para el caso de este planteamiento, consideramos el movimiento como sonoridad de pies, estamos hablando de un arte sonoro y, si hablamos de la construcción de una conversación sonora, estamos hablando de efectos sonoros producidos en un cuerpo (saberes sonoros) a partir de sus experiencias sonoras individuales y con otros cuerpos.

Retomo entonces del Ritmoanálisis de Henri Lefebvre (2004) y mi próprio transitar entre ambas tradiciones, la danza tradicional y la danza folclórica para inciar este caminho de conversación sonora. A propósito del ritmo, Lefebvre expressa lo siguiente:

Everywhere Where there is interaction between a place, a time and a expenditure of energy, there is rhythm. Therefore:

- a) Repetition (of movements, gestures, action, situations, differences);
- b) Interferences of linear processes and cyclical processes;
- c) Birth, growth, peak, then decline and end¹⁶ (LEFEBVRE, 2004: p.15)

¹⁶ En todos los lugares donde hay una iteracción entre un lugar, un tempo y um gasto de energia, hay ritmo. Por lo tanto hay:

- a) repetición (de movimientos, gestos, acciones, situaciones, diferencias);
- b) interferencia de procesos lineares y procesos cíclicos;
- c) nacimiento, crecimiento, apogeo, luego decadência y fin (LEFEBVRE, 2004, p.15) Traducción: Olinka Huerta



La repetición tiene que ver con el proceso de trabajar las diversas técnicas para mejorar mis habilidades de ejecución. Tiene que ver con el entrenamiento y la disciplina que adquirí para convertirme en bailarina de danza folclórica mexicana. Las interferencias de un proceso lineal y cíclico son todo aquello que mi cuerpo encontró discordante entre el entrenamiento y disciplina y que deshizo para lograr producir otro tipo de sonidos. Traigo a cuenta los zapatos Miguelito (con clavos), los mismos que sigo usando, pero sin clavos para mejorar la calidad sonora de la percusión de mis pies. Y finalmente, el crecimiento que tuvo que ver con el momento en que adquirí la capacidad de improvisar en las fiestas de *fandango*. En ese momento, el éxtasis de poder responder a los estímulos sin necesidad de contar o realizar algún entrenamiento físico tuvo un impacto muy fuerte en mí. Muchos patrones que obtuve de la danza folclórica mexicana se deterioraron y dejaron mi cuerpo. Digamos que los desaprendí, puedo hacerlos, pero ya no los uso en mi práctica. Así, vislumbro aquí una posible ritminalidad debida a algunas tecnologías de conocimiento encarnado que contiene mi cuerpo y que ya son en sí mismas una conversación sonora motivo de otras futuras reflexiones.

Referências:

AYALA, Jorge Amós Martínez. Artes Tradicionales del Occidente de México. *Estéticas sonoras, tímbricas y visuales en Tierra Caliente*. 16 abril 2020. Disponível em: <https://artesytradicionesdeloccidente.blogspot.com/2020/04/esteticas-sonoras-timbricas-y-visuales.html?pref=fb&fbclid=IwAR3H72uTeN6Z8Q6FJNOzzyR3jPw5jePiGTgw4eXun16YRyNgF417Gt-BUIY> Acesso em: 28 julho 2020

AYALA, Jorge Amós Martínez. *¿Cómo se toca la tarima?* [...]. Michoacán, México. 5 de julho. 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/mulato.cocho/posts/10209672854855707?comment_id=10209672923497423&notif_id=1625539186101086&notif_t=feedback_reaction_generic&ref=notif. Acesso em: 5 julho 2021

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *Fandango*. México, D. F.: Conaculta, 2009, p. 19.

LEFEBVRE, Henri.). *Rhythmanalysis*. Londres, Gran Bretaña: Continuum, 2004, p. 15



Eu Vim da Ilha: o Samba de Vêio como possibilidade de criação em Dança Contemporânea

Jailson de Lima Silva
UFBA – jlima.dance@hotmail.com

Resumo: O texto apresenta os caminhos percorridos na construção do espetáculo de dança *Eu Vim da Ilha*, concebido no encontro da Cia de Dança do Sesc Petrolina com o Samba de Vêio da Ilha do Massangano. A pesquisa coreográfica busca conhecer essa manifestação no seu contexto geográfico e cultural, assim como ampliar as relações dos elementos e signos que caracterizam a Ilha do Massangano. Dessa maneira, possibilita criar movimentos inspirados no Samba de Vêio e no contexto da Ilha. Logo, investiga as relações de proximidade, alteridade, pertencimento e identidade no processo artístico.

Palavras-chave: Dança. Cultura Popular. Processo criativo.

'I Came from the Island': Samba de Vêio as possibility of creation in Contemporary Dance

Abstract: The text presents the paths taken in the construction of the dance spectacle *I Came from the Island*, conceived in the meeting between the Dance Company of the Sesc Petrolina and the *Samba de Vêio* from Massangano Island. The choreographic research seeks to understand this manifestation in its geographical and cultural context, as well as to expand the relations of the elements and signs that characterize the Massangano Island. In this way, it makes possible to create movements inspired by the *Samba de Vêio* and in the context of the Island. Therefore, it investigates the relations of proximity, alterity, belonging and identity in the artistic process.

Keywords: Dance. Popular Culture. Creative Process.

1. Introdução

Muitas pesquisas já foram realizadas com a finalidade de aproximar a tradição popular com a arte contemporânea. Algumas iniciativas com êxitos, principalmente quando propõem a tradição popular enquanto objeto, uma investigação que resulta em processo artístico. Este trabalho tem como objetivo analisar as possibilidades de conhecimento proveniente da cultura popular, ou seja, da tradição de um povo e de suas possibilidades de cognições e diálogos no contexto contemporâneo.



Para isso, descreverei os caminhos percorridos na formatação do espetáculo *Eu Vim da Ilha*¹, realizado através do encontro da Cia de Dança do Sesc Petrolina (CDASP) com o Samba de Vêio², manifestação cultural existente na comunidade da Ilha do Massangano em Petrolina/PE. A CDASP desenvolve atividades em dança contemporânea e tem como objetivo a formação artística de jovens na faixa etária entre 15 e 29 anos, em sua trajetória investiga as diversas possibilidades de expressão através do movimento, utilizando o corpo como mediador.

Essa investigação tem como finalidade conhecer a manifestação do Samba de Vêio em seu contexto geográfico e cultural. O estudo deseja ampliar as relações que essa tradição mantém com os signos e elementos que caracterizam a Ilha do Massangano, e ainda, como desdobramento desse processo, apresentar um espetáculo de Dança Contemporânea em que relações de alteridade, pertencimento e identidade possam promover debates em torno da arte na contemporaneidade.

O espetáculo propõe aproximar fronteiras existentes entre dança popular e dança contemporânea, criando através desse encontro pontos de contato entre o Samba de Vêio e a CDASP. A partir da premissa de que é possível aproximar ambos, mesmo que aparentemente se configurem como extremos, a proposta é explorar as possibilidades de criação de movimentos que estão impressos nos corpos dos bailarinos da CDASP e dos brincantes que dançam o Samba de Vêio, encontrando caminhos para a construção do espetáculo *Eu Vim da Ilha*.

O dicionário Aurélio (2004) define ilha como terra menos extensa que os continentes e cercada de água por todos os lados. De acordo com esse conceito, a Ilha do Massangano é uma extensão de terra rodeada de águas. A Ilha está localizada no meio do rio São Francisco, mas não isolada do mundo. Seus barcos ligam o povo da ilha até as estradas e ao povo da cidade. “Esses viajantes das águas de um outro tempo hoje traçam caminhos pelas estradas asfaltadas que ligam as travessias da ilha a outras” (OLIVEIRA, 2010: 25).

Diante desta constatação, relaciono o conceito de “ilha”, de maneira metafórica, à ideia de “metrópole” – extensão de terra não cercada por água, mas por estradas asfaltadas. Os seus

¹ Espetáculo de Dança Contemporânea da Cia de Dança do Sesc Petrolina tem como pesquisa o Samba de Vêio da Ilha do Massangano.

² Tradição cultural ribeirinha composta de música e dança que chegou na Ilha do Massangano através do movimento de barqueiros e remeiros nas suas constantes travessias pelo rio São Francisco.

meios de transportes podem variar. Os mais utilizados são os automóveis, por terra, e bem mais recentemente os aviões, pelo ar. O que existe nesse entremeio? O que existe nesse espaço geográfico onde se tem o rio ou as estradas dividindo essas ilhas? Há nesses lugares, além da extensão terrestre, o humano em seu isolamento, seja geográfico ou existencial. Não apenas o ilhéu que está no meio do rio pode estar isolado, mas também o cidadão pode estar se sentindo perdido e isolado na cidade. Em ambas as “ilhas” existem pessoas com suas idiossincrasias, medos e dúvidas.

Existe um ditado popular que afirma: *O homem é uma ilha*. Consideramos que as pessoas sejam ilhas, povoando outras ilhas, rodeadas de águas ou de estradas. Seja qual for o lugar ou a ilha, a presença humana ainda é necessária. Então, o que aproxima o ilhéu da metrópole desenvolvida, cheia de estradas, edifícios e pontes? Essa questão pode ser refletida através da arte, proporcionando desdobramentos que trazem à luz do tempo possíveis conexões entre ilhas e cidades.

Petrolina, cidade localizada no sertão pernambucano, se apresenta no cenário brasileiro como uma grande metrópole que se desenvolve em alta velocidade, considerada a cidade que mais cresce no interior do estado de Pernambuco. Atividades como a fruticultura irrigada, polos médicos e universitários são alguns dos disparadores desse crescimento, decorrente da ascensão do mercado imobiliário a alavancar a economia da cidade.

A Ilha do Massangano é uma comunidade formada por pessoas, em sua maioria feirantes, agricultores, remeiros e pescadores. Aproximadamente duzentas famílias vivem nessas terras no meio do rio São Francisco. Apesar de sua localização ser considerada de difícil acesso, com uma distância de quinze quilômetros do centro urbano, é possível perceber a influência da metrópole no comportamento dos ilhéus.

Com o avanço da economia, efeitos de um mundo globalizado e conectado estão presentes em qualquer lugar, seja na ilha ou na cidade, interferindo culturalmente nos mais diversos contextos. A Ilha do Massangano não ficou imune ao efeito totalizante da globalização. As novas tecnologias foram aportando na ilha através das novas mídias, pelas pessoas que a visitam ou pelas próprias travessias dos ilhéus rumo às cidades grandes.

As culturas de massa chegaram à ilha por intermédio da internet e de mega shows que a invadem com suas imagens e músicas sedutoras, influenciando comportamentos, principalmente, dos jovens e adolescentes. Com essa massificação chegando dentro das casas,

pouco se vê nos ilhéus o interesse em dar continuidade às tradições que existem na ilha. Fato evidenciado quando observamos na manifestação do Samba de Vêio a presença, principalmente, de idosos e de crianças. Os jovens são seduzidos pelas propagandas televisivas e pelos novos recursos disponibilizados em seus celulares, deixando um hiato entre esses jovens e as gerações que participam do samba. Todas as ilhas existentes, sejam rodeadas de água ou de terra, vão sendo afetadas pelo sistema capitalista vigente.

De qualquer maneira, seja qual for o local ou a ilha, a relação humana se faz presente e é possibilidade de mediação entre os diversos saberes. Nessa perspectiva, o espetáculo *Eu Vim da Ilha* se propõe a percorrer essa trilha, buscando pontes na relação humana para sua construção. Se cada lugar é uma ilha, cada pessoa também. Cada corpo nessas ilhas é um fio condutor que agrega diferenças se constituindo enquanto outro corpo, próximo da ideia de corpo híbrido, conceito criado pela dançarina-escritora Dena David e difundido por Laurence Louppe (2000), em seu artigo *Corpos Híbridos*.

O espetáculo se apresenta como um processo artístico resultado do encontro de bailarinos e brincantes, numa relação híbrida que não será nem um, nem outro, será ao mesmo tempo ambos, gerado a partir de vários componentes, algo híbrido. Desse modo, o espetáculo *Eu vim da Ilha* amplia a conexão de movimento e corpo existente entre o bailarino de dança contemporânea e o brincador do Samba de Vêio. Possibilita no espetáculo dilatar os espaços produzidos por esses corpos, misturando-os para produzir novos sentidos.

2. Cia de dança do SESC Petrolina

A criação da CDASP aconteceu em 1995, deu-se pela necessidade de fortalecer a linguagem Dança no programa de Cultura do Serviço Social do Comércio (SESC) em Petrolina/PE. O projeto, inicialmente, objetivava promover o acesso de jovens e adolescentes às artes através da dança, oportunizando experiências com o movimento através de aulas de dança contemporânea, bem como a sua integração nos processos de montagem e apresentação de espetáculos de dança.

Atualmente a CDASP é uma referência na região do Vale do São Francisco, desenvolve ações sistemáticas intervindo no fortalecimento da linguagem dança e atuando diretamente na formação de artistas para o mercado de trabalho. O SESC tem procurado

oferecer à comunidade ações formativas nos diversos segmentos artísticos, através de cursos, oficinas, palestras, seminários, exposições e apresentações. Esse investimento contínuo do SESC vem contribuindo diretamente para o crescimento da produção local, e hoje a cidade é reconhecida além da fruticultura irrigada, também pelo desenvolvimento artístico gerado pela dança.

Nos últimos anos a quantidade de grupos e coletivos de dança cresceu consideravelmente, entre eles a Cia Balançarte, Coletivo Incomum de Dança, Qualquer Um dos 2 Cia de Dança, Coletivo Trippé e Confraria 27. Esses grupos vêm produzindo espetáculos e se apresentando em festivais realizados na cidade e em outras regiões, fortalecendo o movimento artístico local e incentivando o surgimento de novas produções. A CDASP vem acompanhando este processo de desenvolvimento da dança, sendo também propositora. Em sua trajetória produziu dezesseis espetáculos, trazendo propostas coreográficas diversas, com destaque para o espetáculo *Eu Vim da Ilha*.

3. Cultura Popular

A CDASP já tinha investigado em seus processos artísticos a dança de tradição ou cultura popular. Fuá na casa de Zé Mané e Bailantes Brincantes Dançantes são espetáculos que apresentam esse viés. A cultura popular tem sido referência frequente em montagens de dança contemporânea. Um dos fatores desse interesse é a cultura popular apresentar em sua manifestação um caráter ritualístico. A presença de características da tradição popular na dança contemporânea se deve a sua natureza dinâmica, não cabendo enquadramentos e, portanto, possibilitando novos diálogos.

A constante conversa estabelecida com a cultura popular, através das investigações cênicas e dos processos criativos, além de aproximar as pessoas pelo sentido de troca e de encontro, contribui também para o fortalecimento das artes, ampliando as conexões entre os diferentes saberes. Conhecendo, é possível transformar; nesse sentido Armino Bião aponta:

Conhecer-se o que não se conhece é reconhecer-se no novo, que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente irá se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com



o próprio caminho que percorre, transformando-o, continuamente (BIÃO, 2009: 34).

Esse sentido natural de mudança do conhecimento é que nos leva a criar. Portanto, essa característica também está presente nas tradições populares. A exemplo do *Samba de Vêio*, sempre a se renovar. Manifestação que representa a cultura de um determinado povo e não é estática; mesmo mantendo a tradição, ela se move em consonância com o tempo.

As tradições populares por muito tempo foram denominadas como folclore, palavra carregada de uma perspectiva eurocêntrica de cultura, delimitando o espaço para as expressões artísticas regionais e populares fora do que geralmente é definido como Arte (VICENTE, 2005). De acordo com Renato Ortiz:

A criação do folclore se realiza sob a égide do pensamento gestado pelas ciências sociais do século XIX. O positivismo de Auguste Comte e de Spencer tem uma influência determinante na compreensão dos fenômenos sociais. A crença na possibilidade de se fundar uma ciência positiva em todos os domínios do conhecimento anima o clima intelectual na época. Os folcloristas acreditavam ser apenas um desses grupos que aplicadamente levam o esclarecimento científico ao domínio popular (ORTIZ, 1992: 29-30).

Com o avanço das ciências se percebe uma mudança de paradigma. A cultura popular começa a dar contribuições para o entendimento da própria humanidade; com isso se fortalece como área do conhecimento, e deixa de ser um relicário ou um baú de lembranças. Os passos de muitas danças populares foram registrados em papel e vêm sendo ensinados por mestres desde o século XV.

Geralmente todos os países possuem algum tipo de dança que pertence apenas àquele país, como por exemplo, a Tarantela italiana e o Samba ou o Frevo brasileiro. Algumas danças são executadas em ocasiões especiais, como a Polca de Natal sueca, a Hayivka, Dança da Páscoa ucraniana e o Reisado brasileiro, que festeja o Dia de Reis, de onde também se originou o Samba de Vêio, da Ilha do Massangano.

Vários estudos apresentam outra denominação para as tradições de origem popular. O termo difundido é “cultura popular”. O conceito mantém a ideia de dança social de tradição transmitida através das gerações. Uma cultura dinâmica que se transforma sistematicamente, e não comparável a um museu mumificado no passado e estático.

Pernambuco é reconhecido como um estado multicultural em virtude da diversidade de tradições populares existentes. Várias manifestações culturais acontecem durante todo o ano na capital e em muitas cidades do interior. Cavalo marinho, Ciranda, Coco, Frevo, Caboclinhos, Maracatu, Xaxado, Forró Pé de Serra e Reisado são apenas algumas das mais conhecidas e difundidas pelas mídias. Elas fazem parte dos calendários festivos nos ciclos carnavalescos, juninos e natalinos. O estado tem entendido que a cultura popular é também um filão econômico e, aos poucos, vem incluindo as tradições populares nas suas campanhas publicitárias, como sinônimo de identidade cultural. De acordo com Vicente,

Cultura popular, no linguajar das discussões públicas sobre cultura em Pernambuco, designa o seguimento cultural composto por folguedos, ritmos regionais executados por indivíduos provenientes desses folguedos” (VICENTE, 2005: 38).

Essas danças ou folguedos, principalmente, os que existem apenas em Pernambuco têm sido referência para pesquisas. É crescente o número de artistas de outras áreas que vêm para estudar e se integram em vários grupos desse segmento popular com o objetivo de produzir essas expressões artísticas. Isso tem gerado polêmicas e debates em torno do tema, visto que muitas vezes os produtores se aproximam dos grupos tradicionais com fins econômicos e, em alguns casos, interferem e descaracterizam a própria tradição.

Percebemos que o Samba de Véio também vem sendo divulgado por esse viés turístico de reforçar o discurso de identidade cultural, onde a lógica implícita é a do capital, adotada pelo *marketing* cultural e pela dinâmica da economia moderna divulgada pelas mídias. Segundo a professora, pesquisadora e escritora Elisabet Moreira:

Os meios de comunicação se encarregaram de conceder a esse samba, um status de novidade e autenticidade, e ele passou a ser apresentado como um produto de nossa diversidade cultural, de raízes genuinamente populares de antigas e preservadas tradições” (MOREIRA, 2009: 01).

Com essa recente divulgação, o Samba de Véio, tradição viva do povo ribeirinho, tem sido também referência e objeto de estudo para artistas e pesquisadores em cultura popular, tema de documentários, como no filme *O Velho Samba da Ilha* do cineasta Chico Egídio, produzido pela Associação Raíz.

O processo criativo do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, na relação com o *Samba de Véio* da Ilha do Massangano, ao aprofundar as relações entre os corpos e aproximar as “ilhas”, possibilitou um segundo processo de criação em Dança Contemporânea: contemporânea e popular. A montagem desse espetáculo, com foco na cultura popular a partir do conceito de transculturação, configurou-se em fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura (BIÃO, 2009). Sendo, essa outra forma, diferente da que a gerou. O espetáculo criado mantém uma identificação com sua origem, tradução dos sentidos, de estética e de humanidade do corpo (AMOROSO, 2011).

Refletindo sobre esse conceito difundido pelos pesquisadores e sobre as diversas possibilidades que a cultura e a arte podem nos propor, talvez humanizar os corpos seja um caminho salutar e saudável na produção de novos sentidos no encontro entre a tradição popular e a arte contemporânea.

4. Ilha do Massangano

A Ilha do Massangano, comunidade que pertence ao município de Petrolina/PE, devido a sua localização no meio do rio São Francisco, possui alguns mistérios e encantos que a caracterizam. Lugar onde as tradições e o sincretismo religioso se unificam, estão presentes na fala e no comportamento da sua gente, seja na roda de samba ou nas rodas de caboclo. Os elementos da natureza se fazem onipresentes nessa ilha. Não só a água, mas também a terra, o fogo e o ar. Na ilha os elementos da natureza sambam.

Dona Amélia é responsável pela manutenção do *Samba de Véio*; ela traz na sua herança genética a origem dessa Cultura. Seu pai, o baiano Manoel de Oliveira, cruzou o rio São Francisco chegando com seu tamborete na Ilha do Massangano, casou-se com Helena Celestina dos Santos e com ela teve seis filhos. Dona Amélia, a caçula, diz: “Isso é coisa antiga, que eu mesma não alcancei [...]; meu pai morreu quando eu tinha só três anos”. Porém, o que se sabe é que desse encontro entre Seu Manoel e Dona Helena surgiram muitas gerações de sambistas.

Quando se dança o Samba, um estado de alegria vai surgindo, contagiando o corpo que atravessa o espaço em torno, provocando sensações que não se sabe se vêm da música ou da dança. No Samba de Véio, corpo e música são duas faces da mesma moeda. Uma energia

vibrante que vai permeando todos os espaços dentro e fora do corpo. Não há como dissociar essa relação.

O ritmo corporal, quando se samba, surge com muita força conduzida pelos pés que, aparentemente, são o centro do movimento. No entanto, o corpo inteiro acompanha o fluxo expressando uma energia incontrolável, contagiando a todos que estão dentro e fora. Sambar, brincar e dançar é tudo uma coisa só. É perceber a sensação de alegria e se entregar. O ritmo provoca cada corpo, novo ou velho, levando a um estado de festividade, de proximidade com o outro. Uma relação ativada a cada puxada de um samba e ampliada quando todos respondem e ecoam as vozes na roda.

Segundo Dona Amélia, o Samba acompanha o Reis, mas “O Reis não é samba”. A Festa de Reis celebra a visita dos três reis magos ao Menino Jesus, sendo comemorado no dia 06 de janeiro em diversas localidades do Brasil. Na Ilha do Massangano a tradição se originou do antigo Boi de Reis, folguedo que se assemelha ao Bumba Meu Boi e ao Cavalo Marinho. O “Reis” tem a intenção de levar os Santos Reis às casas das pessoas e acontece religiosamente durante todo mês de janeiro. Nessa época forma-se um cortejo que sai visitando todas as casas da ilha.

No ritual de Reis, quando o cortejo chega à porta de cada casa da Ilha, pergunta-se: “Quer Samba ou quer Reis?” Na noite se visita em média seis casas. Antigamente os donos das casas eram surpreendidos no meio da noite. Hoje já sabem que receberão a visita e se preparam para recepcionar os convidados, ouvindo apenas o canto de reis ou “botando” os tamboretes para fora, fazendo a festa dentro de casa ou no terreiro, com muito samba, servindo comidas e bebidas, principalmente a cachaça para esquentar o frio da noite.

No terreiro os donos da casa dão boas-vindas na frente da porta; começa ali a festa, o samba, e com ele, todos os elementos da natureza se misturam: terra e ar viram poeira, fogo e água viram suor. Tudo vai sendo esquentado pelo fogo da cachaça e do samba.

A batida no tamborete e a dos pés acentuam o ritmo e se confundem com as risadas características de Dona Amélia. A mestra puxa mais uns versos, enquanto as pisadas, freneticamente, vão misturando todas as pessoas presentes em uma única energia. O corpo tem uma idade só, a idade do samba, que não é só mais um Samba de Véio, na medida em que muitas pessoas já participam do samba que é dançado na ilha (MOREIRA, 2009). O samba é

de todos que ali chegam e se permitem pisar na terra desse povo, onde a brincadeira e a festa não têm hora para acabar.

5. *Eu Vim da Ilha*

Foram vários os caminhos que me levaram até a Ilha do Massangano, desde as primeiras lembranças surgiu a inspiração. Os primeiros contatos que tive com o Samba, e com a Ilha e o seu povo, foi quando ministrei uma oficina de frevo lá. Ao propor à CADASP o desafio de criar um espetáculo sobre o Samba de Véio, a primeira ideia era montar um espetáculo que falasse apenas do Samba de Véio, enfocando o ritmo de musicalidade forte que havia inspirado em mim um desejo enorme de dançar. Como falar do samba sem falar da ilha? O samba é a ilha e a ilha é o samba.

Ao convidar a musicista Sonia Guimarães para compor a trilha sonora do espetáculo, foi possível ampliar as possibilidades de relações e os caminhos para sua feitura. Segundo Guimarães a criação da música para *Eu Vim da Ilha* seria uma abertura de portas para sua história ainda não contada. Desse modo, contando a história dos outros (do povo da ilha), também poderia contar a sua história. Conhecendo o outro estaria também se conhecendo. Assim, fui expandindo a ideia de falar da Ilha do Massangano no sentido de que todos fossem ilhas – os lugares e as pessoas.

A partir desse recorte conceitual fui elencando as possibilidades de investigação através das impressões impregnadas na memória e no corpo. Dessa maneira, um imaginário criativo foi se revelando pela experiência decorrente da vivência e do contato com a ilha.

Vislumbrava nesse processo vivenciar diversos estados corporais que pudessem me ligar a Ilha. Como poderia adentrar nesse universo? Como devolver o sentido da existência sem ser invasivo ou desrespeitoso? Como poderia pedir licença às águas, aos donos da casa e me achegar? Era preciso olhar para a ilha a partir dela. Aprender com seu povo, pois eles eram os donos desse lugar. Então, pedimos a bênção à Dona Amélia e com a hospitalidade de Chagas e em terras d'água, fomos sambar.

Fomos recebidos na Festa de Santo Antônio e na Festa de Reis. Convivemos com Dona Amélia, ouvimos suas histórias, dançamos com Conceição, primeira pessoa que vi cantar um Samba de Véio e dançar com a garrafa na cabeça. Dormimos na casa de Chagas, nos

alimentamos do seu feijão. Fizemos aula de dança no terreiro, dentro do rio, andamos em procissão até a ponta da ilha. Cada movimento, cada passo foi nos afetando, crescendo em nós a magia do lugar. A ilha foi abrindo suas portas, deixando vadiar em seu terreiro, permitindo conhecer seu universo grandioso e, com isso, fomos também aos poucos nos reconhecendo.

O processo de construção do espetáculo partiu das sensações do que nos provocou estar na ilha. Observando o movimento de travessia do povo da ilha e como se relacionavam com a natureza, foi possível refletir acerca dos sentimentos de pertencimento. Estar na ilha produz quais sensações no corpo?

Se relacionar com signos da ilha – tais como o barco, a água, a religiosidade e a festa – foi importante para o processo de configuração de aulas, ampliando suas significações para o movimento corporal e aproximando, assim, as sensações geradas no contato com eles e as dinâmicas de jogos criados a partir dessa relação.

Os jogos em sala de aula foram disparadores criativos, impulsionaram investigar movimentos diferentes dos comuns executados. Possibilidade de liberdade para propor caminhos através da improvisação, dirigindo e provocando o surgimento de movimentos nos corpos, afetados pela memória individual despertada pela vivência na ilha. Desse modo, buscando encontrar coletivamente uma poética corporal, trazendo à cena elementos da ilha para o diálogo com o corpo e o movimento.

Essas experiências coletivas foram provocando no corpo dos bailarinos um caminho de sensibilização enquanto instalação. O conceito vem de Alves (2009), para quem instalar no corpo experiências rituais que se repetem a cada início de trabalho, para aclamar os estados energéticos corporais, gera um campo magnético no corpo permitindo uma alteração na percepção.

Fomos desenvolvendo várias práticas em sala de aula, onde foi possível, a partir da experiência vivida na ilha, propor alterações para o corpo. Como, por exemplo, trazer a sensação da água molhando partes do corpo ou do fogo aquecendo a pele. Perceber esses estados no corpo. Isso só foi possível em função dos jogos criados e praticados coletivamente, que favoreceram esse deslocamento, pois a experiência gerada na relação cria uma energia coletiva e um campo unificado que envolve todos e todas num mesmo limiar de percepção.

Buscando ampliar as possibilidades de conexão do movimento do Samba de Vêio, propusemos alguns exercícios com base em jogos, trazendo a umbigada como motivadora de

encontros, e a *pisada* do samba como forma de acentuar o ritmo. O objetivo era manter no corpo o frescor, possibilitando o surgimento de movimentos que apresentassem na sua estrutura uma energia que trouxesse a sensação de estar no terreiro da ilha.

Várias trocas de olhares surgiam num jogo proposto por encontros e desencontros. Com essa dinâmica foi possível experimentar várias sensações, vários estados no corpo, tendo como ignição e ponto de partida os movimentos apresentados pelo Samba de Véio da Ilha do Massangano. Os corpos começaram a ser atravessados por diversas sensações, produzindo novos repertórios coreográficos.

Acrescidos das experiências vividas, fomos olhando para a Ilha, nos permitindo sentir e ouvir aquelas vozes marcantes, os motores que nos levavam, a silenciosa fala da lua sobre a trilha das águas, o fogo aquecendo as peles e preparando o som, a poeira da terra que subia ao compasso do samba, a sabedoria dos velhos, a alegria das crianças, a cortesia, o acolhimento, enfim. O contato com a humanidade desse lugar nos fazia sentir saudade e querer voltar à ilha. Voltamos. Mesmo em pensamento, em forma do espetáculo *Eu Vim da Ilha* que nos permite acessar os sentidos impregnados de lá.

6. Considerações Finais

A dança faz parte do universo expressivo e simbólico, linguagem artística que possibilita desenvolver um repertório de movimentos corporais e gestuais que refletem a herança cultural de um povo. Le Breton (2011) fala que existir significa em primeiro lugar se mover em determinado espaço e tempo. Enquanto linguagem, a dança comunica e transforma o meio, e através dos seus códigos, da soma de gestos produzidos, o corpo atribui significados e valores que geram o pensamento, inserindo o homem num espaço social e cultural.

O corpo é composto não só de órgãos, de memórias. Durante a vida somos atravessados pelos acontecimentos sociais, políticos e emocionais, pela experiência. Fisicamente, vão moldando, imprimindo e nos caracterizando como ser. Le Breton (2011) diz que viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo. A partir do simbólico que ele encarna, esse corpo vai se construindo culturalmente a partir dos vestígios que vão sendo impressos pelas experiências vividas e pelas nossas relações com a natureza e com o homem que é parte dela.

Como olhar então para as manifestações populares? O que é interessante de ver numa expressão de tradição popular como o Samba de Vêio? Essas perguntas se refletem em algumas questões as quais o espetáculo *Eu Vim da Ilha* se propôs na sua concepção, embora não tenha tido a pretensão de dar conta. Contudo, percebe-se um grande interesse na atualidade em discutir e desvelar esse conhecimento ritualizado de saberes da cultura popular.

Existe um corpo que acumula experiências, e o pensamento desse corpo ultrapassa os conceitos teóricos formais. É possível encontrar no Samba de Vêio elementos para criação em dança, pois no corpo do brincante dessa tradição há um corpo que está presente, portanto, um corpo contemporâneo.

Quando se observa um corpo que dança o Samba de Vêio, por exemplo, se percebe que o movimento revela aspectos sociais, ou seja, a maneira como esse corpo se relaciona com o mundo, mesmo que o seu mundo seja apenas o local. Essas questões foram importantes na construção do movimento e do corpo para dançar o espetáculo *Eu vim da Ilha*. Um corpo que é singular e é também coletivo, um corpo-ilha, múltiplo, rodeado de signos, corpo viabilizador de outras lógicas de criação, inclusive o próprio corpo, passível de se ressignificar pela ótica da dança contemporânea.

Referências

ALVES, Flávio Soares. **A dança “encena”**: prerrogativas para uma educação estética através do processo criativo. Revista Movimento, Porto Alegre, v. 15, n. 03, p. 333-354, julho/setembro, 2009.

AMOROSO, Daniela. Dança-educação e Etnocenologia: uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileira. In: **Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrindo através da Dança**, Novembro, 2011, p. 10-13.

AURÉLIO: moderno dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Editora Positivo, 2004 (Dicionário Aurélio).

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Armindo Bião, prefácio Michel Maffesoli. BA, Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. de Fábio dos Santos Creder Lopes. RJ, Petrópolis: Vozes, 2011.



MOREIRA, Elisabet Gonçalves. **Samba de Véio da Ilha do Massangano em Petrolina. PE:** no ritmo do espetáculo. Fudação Joaquim Nabuco, 2009.

OLIVEIRA, Márcia Maria Nóbrega. **“O Samba é Fogo”:** fluxos corporais e a noção de existência na Ilha do Massangano. Universidade Federal Fluminense, dissertação de Mestrado em Antropologia, 2010.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas:** Cultura Popular. São Paulo: Ed. Olho d’água, 1992.

SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural** – O espetáculo como espaço social. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.



Seção 8

Dança, Simbolismo e Ritual

Dança Sagrada: simbologia e ritual

Maria Cristina de Freitas Bonetti.

UEG – mcbonetti@gmail.com

Resumo: Neste artigo investigamos a sobrevivência das Danças Sagradas, a sua simbologia e os rituais descritos no Antigo e no Novo Testamento, em colóquio com o sagrado teológico, localizados na liturgia cristã. Ao mesmo tempo, apresentamos a *Dança de Jesus* com os Apóstolos, drama dançado, criado por Bernhard Wosien, inspirado no Evangelho Apócrifo Novo Testamento, Atos de João, versículos 1-28. Para tanto, refazemos essa trajetória, desde a Antiguidade, explorando o imaginário da criação e suas diversas expressões na liturgia cristã. O principal objetivo da pesquisa é contribuir com a revitalização da “dança sagrada” no rito de louvação, uma vez que é possível identificar a performatividade cênica no ato das danças sagradas de povos que exaltam a memória de seus ancestrais. Buscamos, ainda, dar visibilidade aos cultos das tradições cristãs, em suas diferentes expressões simbólicas, em diálogo com elementos das danças, nos Salmos. Tendo como inspiração metodológica a concepção hermenêutica de análise, buscamos conectar os Salmos e os dramas dançados a obras referenciais da História e da Antropologia. A literatura foi revista em seus eixos temáticos específicos, em obras de autores e estudiosos reconhecidos dos campos das Ciências da Religião e das Danças Sagradas. Em meio às interpretações conceituais, foram realizados levantamentos das produções recentes sobre a temática estudada, a fim de discutir as acepções e os desdobramentos inspirados em tradições ancestrais, e com intenso poder de reatualização mística. Nesta discussão, abordamos o aspecto das danças que revivem o simbolismo da dança na liturgia e ressignificam, ritualisticamente, o Evangelho Apócrifo de João. Consideramos, portanto, que a simbologia das danças sagradas é um componente emblemático da gestualidade da mística cristã, sobrevivendo nas categorias bíblico-litúrgicas, as quais explicam a história literária na perspectiva da representação social.

Palavras-chave: Dança Sagrada. Simbologia. Ritual. Liturgia Cristã.

Sacred Dance: symbolism and ritual

Abstract: In this article we investigate the survival of Sacred Dances, their symbolism and the rituals described in the Old and New Testaments, in colloquium with the theological sacred and located in the Christian liturgy. At the same time, we present the *Dance of Jesus* with the Apostles, that is a dance drama created by Bernhard Wosien and inspired by the New Testament Apocryphal Gospel, Acts of John, verses 1-28. For this, we retraced this path since the Antiquity, exploring the creation imagery and its various expressions in Christian liturgy. The main objective of the research is to contribute to the revitalization of "sacred dance" within the rite of praise, considering that it is possible to identify scenic performativity in the sacred dances of

people who exalt the memory of their ancestors. We also tried to give visibility to the cults of Christian traditions, in their different symbolic expressions, and dialoguing with elements of dance in the Psalms. Based on the hermeneutic conception of analysis, our methodological inspiration, we intended to connect the Psalms and the danced dramas to referential History and Anthropology works. The literature was reviewed in its specific thematic axes, in works by recognized authors and scholars in the fields of Religious Sciences and Sacred Dances. Amid conceptual interpretations, surveys of recent productions on the studied theme were conducted to discuss the meanings and developments inspired by ancestral traditions, with a profound power of mystical revitalization. In this discussion, we approach the aspect of dances that revive their symbolism in the liturgy, and re-signifies, ritualistically, the Apocryphal Gospel of John. Therefore, we consider that the symbolism of sacred dances is an emblematic component of Christian mysticism's gestuality, surviving within the biblical-liturgical categories that explain literary history from the perspective of social representation.

Keywords: Sacred Dance. Symbolology. Ritual. Christian Liturgy.

Prólogo

Muitas danças sobreviveram ao controle e à rigidez das religiões. Seus fragmentos de ritos pré-históricos evidenciam como a dinâmica sociocultural remontava aos gestos característicos para invocação e pedido de proteção às antigas divindades, evocando a conservação harmônica entre os humanos e a natureza, uma vez que o ciclo de vida e de morte era parte da realidade vivida, conforme observa Lukken (1996:163):

A dança sagrada faz parte da fase mítica da evolução (ao lado da fase folclórica e da fase do espetáculo). [...] Participação ativa de todos – não há um grupo executante e outro que observa [...] – não se trata de uma exibição, mas de um acontecimento, uma ação coletiva (como a liturgia) e faz com que o indivíduo se integre no grupo.

Ao ler o sentido teatral do rito de louvação, é possível identificar a performatividade cênica no ato das danças tradicionais de povos que mantêm a memória dos ancestrais, bem como algumas danças hassídicas da tradição hebraica, segundo afirma Maria-Gabriele Wosien (2004: 89): “Em várias passagens do Antigo Testamento, a dança sagrada e a dança dos cultos israelitas era mencionada de forma positiva. Esses hábitos regionais das tradições anteriores à era cristã se mantiveram, em parte, por séculos, e se misturaram às tradições cristãs”. Observa-se, em todas elas, uma relação com o espaço no qual os atores evoluem à medida em que o texto dramatizado e os gestos interagem com os demais elementos, nessa composição dramatúrgica

e religiosa. A materialidade expressa na evocação é definida por questões em que estão envolvidos repertórios de um ‘coro de dança’, ou seja, gestos, corpo e voz que dialogam entre si no espaço sagrado.

Gravada desde tempos imemoriais por transmissão oral, a tradição da dança sagrada encontra-se registrada na Bíblia Sagrada (2011), na qual a sua presença, com significado de dança ou de dançar, surge em diversas passagens de comemoração, louvação, como ritual ou mesmo como invocação. Ao analisar os registros referentes à dança nos países de cultura mediterrânea, encontramos citações bíblicas referentes à dança, como a sua associação à música e instrumentos musicais similares aos dos relevos da Babilônia. As expressões simbólicas encontradas nas danças bíblicas revelam os padrões de comportamento e construção estética que se expressam pela linguagem poética do ethos da cultura, a qual perpetua conceitos e valores, além de cultivar a crença na divindade.

Dançar e louvar: o simbolismo na gestualidade bíblica

Existe uma diversidade de termos hebraicos para dança no Antigo Testamento, sendo as danças de roda e danças em geral conhecidas como *meholah*; *hwl* significa rodear, vibrar, voltar-se, dançar em roda. A dança, como categoria lúdica, como brincar, agir de maneira desajeitada, rir, sorrir é *shq*; e *krr* é o particípio, que significa dançar, saltar, tripudiar; *pzz* é ser ágil, saltar, dançar. Em vários momentos, encontram-se termos relativos à dança, e neles todos participavam, sem restrições.

A dança foi relevante nas festas judaicas, assim como na Bíblia Sagrada (2011)¹, em distintas passagens. Observa-se que a prática se constitui como ação ritual performatizada, na qual, por meio da linguagem da dança encenada, bem como da utilização de outros meios de ação, comunica e constrói representações ao estabelecer padrões de comportamento.

No Antigo Testamento, “Mirian, a profetisa, saiu dançando (*meholot*) com seu tamborim e acompanhada de todas as mulheres” (Ex: 15, 20); esta é uma dança de celebração que expressa alegria e júbilo pelo triunfo na travessia do Mar Vermelho. Nesse estilo de dança, as músicas são alegres e contêm muitos saltos, giros, palmas e som vocal expressando

¹ Neste subitem as referências do Antigo e do Novo Testamento encontram-se na Bíblia Sagrada (2011).

sentimentos de êxito. Em outro momento (Juízes: 11,34; 21,21):

A única filha de Jefté saiu para encontrá-lo com tamborins e com danças (*meholot*); ou então quando as filhas de Silo eram aguardadas para dançar (*hwl*) e com suas danças (*meholot*) atraíam os homens para saírem das vinhas.

Nesse caso, assemelha-se expor um equívoco no comentário, pois elas não atraíam os homens para saírem das vinhas e, sim, foram por eles raptadas. A dança relatada no documento constituiu uma configuração empregada para identificá-las.

Em Samuel 1 (18, 6), as celebrações são realizadas com cantos e danças, dizendo que: “Na chegada das tropas, quando Davi retornou do massacre dos filisteus, as mulheres de todas as cidades de Israel saíram ao encontro do rei Saul dançando e cantando alegremente (*meholot*) ao som de tamborins, e com sistros”. Em outro momento (18, 7), diz que: “E enquanto dançavam (*mesahaqot*) diziam em coro: ‘Saul matou aos milhares, mas Davi, às dezenas de milhares’”. Essa dança refere-se ao louvor em honra a Deus, pela vitória na batalha contra os filisteus e o canto alegre das mulheres mostra o festejo e a celebração da vitória, junto a Davi.

O momento é profético, em Reis, quando se busca a palavra sagrada de Deus para acabar com a fome e a sede do povo, em vão (1 Reis 18, 26):

Eles tomaram o novilho e o fizeram em pedaços e prepararam-no; e invocaram o nome de Baal desde a manhã até o meio-dia, dizendo: ‘Baal, responde-nos!’ Mas não houve voz, não houve resposta; e eles dançavam (*psh*) diante do altar que haviam construído.

Nesse caso, nota-se um sacrifício equivocado (Baal era uma expressão semítica que nomeava muitos deuses do Oriente Próximo) para invocar as forças transcendentais, em busca de palavras que consistiam em revelar a verdade. Eles buscavam, mediante a linguagem do movimento, receber a comunicação inspirada pelo sagrado, e essa só veio após o profeta Elias reconstruir o altar do Senhor e proclamar Israel, ao unir as doze tribos.

No Salmo 30 (11, 12, 13), a bondade de Davi é exaltada, e este clama ao Senhor para curá-lo e transformar o seu luto em dança (*mahol*) e logo após ele se refugia no Senhor. Em outros Salmos, os fiéis cantam e festejam ao Senhor que ama seu povo, bem como a dança aparece como modo de louvação, sendo uma dança de júbilo na qual é reconhecido o amor do

Senhor. Encontramos, ainda, Salmos onde a plateia possui um comportamento ritualizado, e este comunica diretamente atos e sentimentos como informação de interação social. Por sua vez, a performance do ‘Teatro Cristão’ deve ser realizada em tempo e espaço próprios; o que não constitui ser uma prática isolada dos atos cotidianos, uma vez que nesse momento de louvor a assembleia reforça e induz a valores coletivos, por meio de atos performativos.

Da mesma forma, encontra-se a Sabedoria expressando o seu sagrado dom da criação, um momento de comunhão com o criador. Provérbios (8, 30, 31) diz que: “Eu estava junto com ele como artesão (ou criança querida, ou bailarina). Eu era o seu encanto todos os dias, dançava (*mesaheqet*) em sua presença todo o tempo. Dançava (*mesaheqet*) na superfície da sua terra, e encantava os filhos de Adam”. E com sabedoria as sabenças são proferidas.

Em Eclesiastes, a dança vem mostrar como usar, da melhor forma, o que é oferecido pela vida, sabendo usar os dons ofertados por ela (Eclesiastes: 3,4): “Tempo para chorar e tempo para sorrir, tempo para lamentar e tempo para bailar (*rqd*)”. A linguagem mostra que o lúdico também é importante, aparecendo como um ensinamento, no qual é necessário saber sobre a impermanência do tempo, pois só assim se poderá vivê-lo dignamente.

No Novo Testamento, é menor o número de referências à dança e ao dançar; por sua vez, os termos gregos para dança são “*orchéomai*”, que significa dança e “*chorós*”, ou seja, coro com dança; conforme é apresentado em Lucas 15, 25: “Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto da casa ouviu músicas e danças (*choron*)”. Observa-se, aqui, uma celebração pela volta do filho que o pai considerava morto e foi encontrado. Em Mateus 11, 17: “Nós tocamos-vos flauta e não dançastes (*orchésasthe*)! Entoamos cantos de luto e não chorastes”. Nesse sentido, é protestada a geração presente, em questão, uma vez que ela se comportava de forma infantil e não respondia ao chamado.

Ao mencionar sacerdotes sírios realizando danças de maneira feminina, credita-se o fato a Salomé, que foi um personagem bíblico do Novo Testamento, aparecendo em Mateus 14, 6, 7: “Por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou (*orchésato*) diante de todos, e agradou tanto a Herodes, que ele prometeu, com juramento, dar a ela tudo o que pedisse”. Pode-se considerar a *Dança de Salomé* como um ato performativo; hoje essa dança é conhecida como a *Dança dos Sete Véus*, e ainda possuía elementos que se emolduram nos simbólicos códigos de culturas ancestrais, além da sensualidade, erotismo e movimentos cênicos. Com essa performance artística na Bíblia surge o papel da primeira bailarina *performer*



na história da dança.

Desde o cristianismo primitivo, a dança foi incorporada ao ritual cristão, no qual ela é um elemento indispensável; e assim as chamadas danças sagradas aparecem nos rituais de comunidades cristãs em momentos de celebração, nos quais as marcas identitárias do sujeito que participa do culto estão impressas no espaço sagrado.

Dançando o Mistério no imaginário da liturgia cristã

Louvar e dançar são uma configuração ampliada para cultuar divindades ancestrais, sendo estas encontradas na arte figurativa recuperada pela Arqueologia. No decorrer da história da humanidade, a dança de louvor passou por diversas conjunturas, dentre as quais a composição performativa nos cultos ritualísticos de religiões milenares, segundo explica M-G. Wosien (2004: 89): “No âmbito do cristianismo primitivo, a dança era, de longe, uma das manifestações religiosas mais divulgadas, através dos cultos gregos, egípcios e sírio-asiáticos”. O fenômeno da dança, em que a espiritualidade e a devoção se completam como aprendizado místico, mediante a oração em movimento no cerimonial dançado, apresentou problemas de anuência na sua forma litúrgica, na sagração religiosa, devido ao fato de estarem vinculadas aos deuses das tradições pré-cristãs.

O início da Idade Média deu-se após a queda da hegemonia romana, no século IV d.C., sendo a dança, como uma oração em movimento e ritual, abolida da liturgia cristã. A liturgia foi enrijecida com textos selecionados, os instrumentos musicais limitados e posteriormente excluídos, assim como os elementos da dança sagrada nos cultos cristãos. Desde então, mesmo sendo uma das manifestações religiosas que mais expressava o fervor e a espiritualidade no cristianismo primitivo, a dança sagrada nos cultos cristãos passou a ser tratada como tabu nos cultos oficiais da Igreja Católica.

A sua proibição foi efetivada por ser considerada pecaminosa, na sua interpretação teológica. Por outro lado, no Ocidente cristão, a dança foi conservada em diversos momentos da vida religiosa, conseguindo se sustentar ao lado de cultos rígidos e dominantes, nos quais o corpo permanecia anulado e a dança ausente dos ritos.

Com a repressão e a negação do corpo que dança, sendo este corpo considerado uma corporificação de instintos pervertidos, aparece a figura do diabo, no início da Idade Média, que foi derivado, em seu estereótipo, de Pã, deus grego dos pastores, que simbolizava as forças

ctônicas da natureza, em toda a sua pujança. Ao negar-se essa relação de harmonia com a natureza, aparece a escuridão, relacionada à dança da morte – esta se estabelece na Idade Média.

A partir da proibição da dança sagrada nas igrejas, assim como o corpo, que foi negado como expressão humana, aparece a maneira de o povo continuar dançando, nas formas de procissões de caráter dançante, como construção simbólica da jornada vivida. As procissões, na liturgia, expressam o avançar juntos, nos passos de Cristo, em direção à plenitude, em direção ao Reino, como peregrinos no caminho sagrado. A mais conhecida é a procissão (dança) do labirinto, como uma ressignificação desse caminho. Essa construção simbólica do caminho, como uma sobreposição da cruz, foi realizada nas catedrais francesas como um cosmograma do deus-homem, e a de maior referência é a Catedral de Chartres, em Paris, onde as pessoas peregrinam e rememoram a jornada vivida nos passos dos ancestrais.

Dançar a liturgia é expressar o Mistério e dele participar, estabelecendo diálogos a partir de diferentes representações, linguagens, estéticas e códigos gestuais. Nesse sentido, ao situar a dança sagrada na gestualidade ritualística cristã, associada à palavra de Deus, o silêncio, a música, o tempo e o espaço, bem como a assembleia, podem ser considerados os elementos rituais essenciais da liturgia cristã que, de maneira consciente ou não, encontram-se em distintos discursos que atraem a intervenção performatizada. A ritualização mediante gestos corporais possui fundamentos antropológicos e teológicos nos quais se entende que o ser humano é corporeidade animada, como corpo-alma-mente-espírito.

Os elementos rituais, em consonância com uma prática artística dotada de sentido teológico, têm a composição de uma totalidade, uma estrutura, um fato global, que demonstra não ser independente. Seu sentido é dado pelo significado essencial da própria liturgia, conforme é explicado por teóricos (TERRIN; SARTORE, 1992) que analisam a teologia, no sentido de conferir que a vivência do sagrado é propedêutica da experiência de fé. São indispensáveis, portanto, às categorias antropológicas quando se vive o experimento do sagrado, uma vez que o encadeamento entre o sagrado e a ritualidade é sutil, e a conexão entre as dimensões de ambos é correlata. Por outro lado, destaca-se que o ritual que se localiza no culto é o componente de encaminhamento e de orientação do experimento do sagrado.

Nessa perspectiva, o sentido fundamental da gestualidade são representações que permitem expressar e tornar a comunidade participante do Mistério, em sua totalidade, como seres humanos. Ao analisar os elementos rituais, os sinais sensíveis, a ritualidade, tem-se acesso ao mistério de Deus revelado, no qual há envolvimento e imersão no ‘mistério da liturgia’, ou

‘sacramento’. As noções dos atos de dança performatizados em rituais estão enraizadas no imaginário da oralidade litúrgica e corporificados no âmbito religioso; portanto, todos os elementos rituais, inclusive a gestualidade, na qual se situa a dança sagrada, têm como único objetivo expressar o Mistério e possibilitar a participação dele e ser transformado por ele.

Nesse sentido, o elemento ritual só pode ser admitido como fundante, na liturgia, não podendo ser reduzido a gestos sem significado; a ação ritual articula dinâmicas teatrais nos dramas religiosos que, em determinadas manifestações com foco na liminaridade, liberam e geram passagens e transformações numa dimensão plural. Em seus estudos, Turner (2008), a partir da análise das funções rituais, ressalta que as atividades artísticas evocam um corpo com muitos recursos que ainda não foram explorados e que podem ser conduzidos de uma melhor forma para liberar seus sentimentos. A partir desse olhar, Silva Júnior (2011: 299) afirma que:

As atividades liminares são obrigatórias na sociedade e as liminoides aquelas que envolvem o entretenimento popular e todo tipo de arte, envolvendo ações festivas, simbólicas e extracotidianas. Além disso, iluminam com dramas e metáforas, tudo o que é liminar.

Ao se considerar o componente simbólico da gestualidade litúrgica, recorre-se às categorias bíblico-litúrgicas que explicam a história literária na perspectiva da representação social. No entanto, sabe-se que elas não permaneceram da mesma forma no decorrer do tempo ou que mudanças ocorridas não estejam registradas na memória da comunidade cristã.

Na história da salvação, encontram-se referências nos gestos que adentram essa dinâmica simbólica. Sendo assim, a liturgia cristã é memória de Jesus Cristo, celebração do ‘mistério pascal’, pelo qual Deus, o Eterno, o Mistério, revela seu Ser e seu propósito de libertação, de salvação e de comunhão com a humanidade.

Oração em movimento: o cerimonial dançado

Conhecido como ‘Hymnus Christi’, esta é a *Dança de Jesus com os Apóstolos*, na qual todos dançam de acordo com os seus ensinamentos. Essa representação aconteceu na Fundação Findhorn, local que inspirou Bernhard Wosien a criar a sua primeira encenação. Nesse local, onde foi muito bem recebido e todos queriam dançar, Wosien (1983) explica como se inspirou para criar esse drama dançado:

Selecionei uma peça de encenação de mistérios, “Hino a Jesus”, dos Atos de João, em *Apocripha*. Lá, naquelas “escrituras escondidas”, nós lemos que Jesus disse a seus discípulos para formarem um círculo com Ele, para darem-se as mãos e fazerem um ato de despedida antes da Sua captura. Jesus foi para o centro do círculo e, em 28 versos, partilhou seus mais profundos pensamentos com eles. Com esta peça, minha primeira coreografia aqui, eu tentei plantar a semente de um acontecimento de dança sagrada.

O ‘Hymnus Christi’ foi inspirado no Evangelho Apócrifo do Novo Testamento, nos Atos de João, versículos 1-28, e estes atos foram escritos por volta de 140 d.C.. No entanto, as referências das danças de roda contidas nesse ato cênico são consideradas mais antigas que as religiões de mistério do Oriente próximo. Por outro lado, são conservados vestígios dessas danças na ritualidade das missas da atualidade. Nos Atos de João, esses resíduos históricos são relatos que ocorreram na véspera da crucificação de Jesus, bem como a dança de roda de Cristo com seus discípulos, através da qual Ele revela o mistério de sua missão e de sua mensagem como drama cósmico e humano do processo de renovação através da transformação (M-G WOSIEN, 2002). E, com estas palavras, Ele inicia a sua dança de roda de mistério:

“Antes que eu seja entregue àqueles que vão me julgar, vamos cantar ao pai um canto de louvor e em seguida sair para realizar aquilo que nos espera”. // “Ele nos ordenou então formar um círculo, no qual nós dávamos as mãos e então ele próprio entrou no centro do círculo dizendo: “Respondam-me com Amém!” // Então Ele começou a cantar um hino e a dizer (e nós rodávamos em volta dele e respondíamos com Amém).

A ideia central dessa *performance* ritualística, nos atos cênicos de dança, foi uma criação coreográfica de Bernhard Wosien, na década de setenta do século XX, e assim é explicada por M-G. Wosien (2002: 136):

O hino é composto de quatro vezes sete versos, quer dizer, de vinte e oito versos, o que corresponde a um ciclo de Saturno em torno do Sol. [...] A presença de Cristo, cuja voz é simbolizada aqui através da flauta, também pode ser indicada através de uma vela colocada no centro da roda de dança ou através de um cone de luz no centro, que será retirado no final da roda.

Tendo como base teórica os textos apócrifos ‘Atos de João’, o drama encenado (M-G. WOSIEN, 2009b) atua em dois opostos de luz e sombra, nos quais se encontram João e Judas, os discípulos que guardavam todos os segredos nessa encenação. João conta a sua história, o que aconteceu com ele e que, de tão perturbado, fugiu para a floresta para ficar só, uma vez que a revelação causa uma perturbação para a ordem estabelecida. No desespero do seu coração, ele ouve uma voz, e na luz, um ser não encarnado que lhe diz sobre algo que virá de fora; isso ocorre na caverna do seu coração, que é a parte mais íntima do ser humano.

Judas representa a sombra onde todos nós estamos e a ele cabe a função de se relacionar com esta parte, trazendo luz para algo obscuro. Essa luz precisa ser trazida para a escuridão, e alguém precisa assumir esse papel. Judas compreendeu que o Mistério tinha que ser trazido à luz. E M-G. Wosien (2009b) completa: “A Luz tem que ir mais profundamente para dentro da sombra para que ela possa se transformar”. Judas e João sentiam-se como irmãos, amavam-se e amavam o Mestre, e a eles foi dada a missão mais difícil, que ainda hoje não foi totalmente revelada a todos.

Judas disse para Jesus: seja Rei, e Jesus respondeu: “Meu reinado não é deste mundo” (M-G. WOSIEN, 2009 b). Judas tornou-se um problema histórico e sofrimento desnecessário, uma vez que Jesus concordou em ser traído, pois ele simplesmente poderia ir para o reino do Pai e deixar tudo como estava. Jesus não tinha dificuldade em rejeitar esse sacrifício de nível humano, mas a Luz precisava penetrar mais profundamente na escuridão. Então, Ele disse que um discípulo tinha que conspirar com os sacerdotes do poder e com a multidão ignorante, e coube ao discípulo Judas conectar Cristo com a população ignorante, e com o braço político da instituição religiosa. Judas saiu para fazer a sua tarefa, João foi escutar Jesus e se entristeceu profundamente com a revelação; isto significa que precisamos nos fortalecer e confiar em nossa visão, mesmo que seja um tanto insólita.

A luz se foi e penetrou profundamente na Terra, precisando morrer. Ela vem novamente para a ressurreição, que é relacionada à *Parábola da Semente*: que se não ficar na escuridão não pode germinar. Com um gesto secreto, João e Judas se reconhecem e, tendo a mesma origem, agora se juntam e caminham para dentro da Luz². Na ressurreição da sombra, eu reconheço o outro como meu amigo. E unidos honramos e veneramos a ‘Cruz de Luz’ e louvamos a sua ressurreição sagrada, e a nossa ressurreição. Cada vez que caímos e

² Hino russo ortodoxo é uma veneração à Cruz de Luz, esse texto é rezado na sexta-feira Santa.

conseguimos levantar vemos o outro como amigo.

De alguma maneira, quem consegue se conectar à luz interior será salvo. Essa conexão funciona por meio do amor, e assim todas as partes podem ser curadas e unidas novamente. Em 2009, na Fundação Findhorn, o ‘Hymnus Christi’ transformou-se em filme, dirigido por Maria-Gabriele Wosien, que afirma:

Esta experiência única entre Deus e o homem, composta de temas espirituais, é proporcionada pelo “Hymnus Christi” dos textos apócrifos Atos de João³ através de uma série de imagens em movimento. De forma breve, antes de se sacrificar através de seu corpo, o mestre dançante e que canta as glórias permite aos discípulos, que estão ao seu redor, que tenham um panorama da eternidade. Aqui, os conteúdos sobre o corpo são experimentados através da percepção interior, durante a dança de giro, transcendendo a mesma e culminando em uma aparição cósmica. Este hino cantado e dançado é um exemplo de como Deus é vivenciado pelo homem, da maneira como ele faz proveito dos órgãos de percepção, os quais lhe estão à disposição (M-G. WOSIEN, 2004: 91).

O Ocidente rememora esse ritual da vida de Cristo e seus discípulos como o ‘Drama da Paixão de Cristo’. Este drama é uma série de acontecimentos em que a história contada omite fatos que não foram permitidos de serem revelados. A dança de Cristo com os seus discípulos representa um convite do primeiro dançarino e remonta à antiga tradição, a qual era recomendada a “fazer em sua memória”. O local da dança de Deus é o universo, e, de acordo com M-G. Wosien (2004: 92), o Hino deixa Cristo falar:

Eu salto, porém desejo que você entenda todo o processo... quem não dança, não entende o que acontece. A partir do momento em que a pessoa mergulha na existência divina, que lhe é mostrada através das imagens “luz-espelho-porta-caminho”, essa pessoa, que segue o mestre da dança, alcança a divinização de seu ser. O próprio corpo recebe nova forma através do corpo glorificado de Cristo.

E conclui M-G. Wosien (2004: 92):

Nesta manifestação de dança, Cristo é o líder da roda. Ele determina o

³ ‘Hymnus Christi’, Johannesakten, Neutestamentliche Apokryphen, hg. von E. Hennecke e W. Schneemelcher (Tübingen, 1968), Bd II, S.153 f.

início e o final, direção e conteúdo, o som e o ritmo da dança. Os discípulos seguem as melodias da sua flauta, dançam os movimentos mostrados por ele e se reconhecem na ordem rítmica dos números e das proporções cósmicas, que de acordo com a antiga tradição simbolizam o corpo de Deus. “A misericórdia” dança como a emanção suprema da existência de Deus; “o oito” dança como imagem da roda cósmica e do corpo de Deus, o qual “canta a glória”, na qual ele se movimenta de forma circular; “o doze” também dança em cima, a roda dos animais, a qual simboliza os deuses da Antiguidade clássica na constelação, que mais tarde foram vistos como seres angelicais.

A figura 01, a seguir, mostra quando

Cristo convida os seus discípulos dançantes a afirmar a verdade de suas palavras através do “Amém”: os discípulos viram, ouviram, sentiram a verdade, transformaram-na em movimento, ou seja, a encarnaram. Por fim, eles ainda, através do eco de suas vozes, espalham esta verdade, uma prática ainda mantida no canto alternado litúrgico (M-GWOSIEN, 2004:93).



Figura 01 - Dança de giro. Afresco no mosteiro Koutloumoussiou, montanha Athos, século XV. (M-GWOSIEN, 2004:91)

Observa-se, nesta dança, que os braços estão em forma de cesto, um entrelaçamento conectivo e fraterno na perenidade do tempo. Ao analisar esta trama, composta pela simbologia gestual dos braços, nota-se que é bastante comum nas danças tradicionais, bem como demonstra-se a conexão com o outro mediante a união das mãos, assim como as relações densas entre os componentes da dança.

Na tradição cristã, Jesus Cristo é considerado o Verbo de Deus que se fez ‘carne’,

natureza humana; portanto, assumiu a realidade humana em sua totalidade, ou seja, o corpo, a alma, a mente e o espírito. O contato com o ser crístico e, através dele, com Deus, só é possível pela mediação do corpo (BÍBLIA SAGRADA, 2011, Cf. Jó 1, 14; 14, 7-10; 1 Jó 1, 1-4). A partir da ressurreição de Jesus e de Sua ligação com a humanidade, os corpos humanos se tornaram ‘templos do Espírito Santo’. Toda realidade humana, incluindo a corporeidade, é chamada a participar da ressurreição gloriosa: “Creio na ressurreição da carne”, no mistério maior, que é nascer, viver e morrer; e na perenidade do espírito, expressa no ciclo.

Como expressão comunitária e eclesial do mistério cristão, o ritual é objetivo e faz-se necessário ser subjetivado por cada participante do rito. A liturgia não é, portanto, um espaço para expressão de sentimentos ou realidades subjetivas, mas, antes, um espaço sagrado no qual se aprende a assumir os mesmos sentimentos e atitudes de Cristo, tendo assim acesso à plenitude da vida, à comunhão com Deus.

Por meio da mobilidade performativa do oficiante do rito, criam-se situações de narrativa e jogos de sentido nos quais, ao dramatizar as ações, penetra-se na consciência da assembleia que dramatiza seus sentimentos e atua performatizando as gestas divinas. Nessa consonância, o símbolo sacramental adquire a apropriada força no espaço sagrado, que não é apenas no seu componente cultural, como também o sacramento de reconciliação.

A liturgia pode ser cantada, ou dançada, como um dos elementos ritualísticos do mistério pascal, cuja especificidade é caracterizada pelo movimento, pelo dinamismo que simboliza o Espírito, e assim o partícipe é impelido à experiência do Mistério celebrado. Para tanto, é preciso vincular o gesto ritual com o sentido teológico e atitude interior, deixando que o Espírito ‘informe’ unifique a totalidade do ser nas passagens que ficam nos interditos e que esclarecem sobre os meandros fictícios do drama cristão.

Dançar o sagrado na liturgia não pode ser reduzido à dimensão antropológica ou filosófica, embora o encontro com o sagrado possa ser considerado como resposta à busca da experiência da transcendência imanente por parte do ser humano. Como elemento ritualístico, Leloup (1997: 63) propõe a dança com sentido de oração para a conexão do mundo material com o espiritual, afirmando que:

E no corpo, uma outra ponte que será proposta é a dança ou a prática dos gestos lentos. Vocês sentem a ligação da dança com o mundo vegetal quando olham uma árvore ou um arbusto ao sabor do vento.

Nos gestos lentos, entramos em contato conosco mesmos, com uma qualidade de sopro, uma qualidade de consciência que pode nos transformar e restabelecer a ligação entre o mundo material e o mundo espiritual.

Por outro lado, a perseverança na experiência do sagrado na sociedade atual pode ser considerada uma reação salutar, resultante de práticas inovadoras, em outras ações, assim como a possibilidade da formação de novos atos performativos, bem como de diferentes atos discursivos performatizados. O efeito da teatralidade, ao dançar o Mistério e o drama cristãos ao longo do tempo litúrgico, explicita o caráter cênico do discurso teológico, à medida em que se vinculam a representação e a imagem que se pretende transmitir para o mundo exterior, tornando a ficção realidade.

Assim, são performatizados, em atos, momentos litúrgicos como o advento do natal, a epifania, a quaresma, o tríduo e o tempo pascal, dentre outros. No entanto, o que se observa é que a dança, como oração em movimento, como uma das mais fortes expressões do fervor e da espiritualidade no cristianismo primitivo, abolida na Idade Média, ainda permanece ausente dos ritos e tradições do cristianismo, na atualidade. A Igreja Católica Romana ainda não conseguiu resgatar a dança como parte do rito litúrgico, ou seja, não permitiu que ela retornasse ao seu lugar de origem. Isso se deve à negação do corpo como expressão humana, que continua presente, em grande parte da Igreja.

Epílogo

Ao dançar o Mistério, combinando com os outros elementos rituais, tem-se a possibilidade de unificar as relações com a assembleia formando o Corpo de Cristo e, nesse sentido, expressar o mistério da comunhão. O canto outorga o sentido teológico-litúrgico aos símbolos e gestos e ações simbólicas, excluindo-os de sua possível ambiguidade, uma vez que a dança também é uma ação simbólica, sendo esta reforçada pela música e instrumentos, pois sem eles não há dança sagrada na liturgia. O tempo induz a vários passos que acompanham o ritmo, sendo várias as formas de ocupar o espaço e dar-lhe sentido: roda, semicírculo, ‘serpentina’, cruz, linha, quadrado; e assim a dança sagrada nos leva ao silêncio!

A dança na liturgia possui funções complementares e, dentre outras, destaca-se a função comunitária e eclesial, uma vez que, dançando a liturgia, o coletivo torna-se uma Igreja



e esta, por sua vez, representa a sociedade que, dançando, cria um mundo novo. Quanto à função pedagógica e mística, a dança possibilita uma conversão, ou seja, a transformação do indivíduo como um trabalho interior que, pela via da subjetivação, atinge a objetividade da liturgia.

A dança na liturgia pode acontecer com toda a assembleia celebrante, que corresponde ao “sujeito integral” da ação litúrgica, ou apenas com um pequeno grupo que comunica uma arte à assembleia, e este proporciona a música, o canto e a dança coral. A dança sagrada pode acrescentar à liturgia uma maior encarnação na cultura, assim como uma maior unificação corpo/alma/mente/espírito. A dança sagrada proporciona, ainda, um reforço do sentido comunitário, da experiência do mistério de comunhão entre os participantes que, em unidade, formam o corpo eclesial celebrante, mediante as ações simbolizadas da representação circular, ao darem-se as mãos e seguirem os mesmos passos, os mesmos ritmos, as mesmas evoluções.

Por outro lado, a energia que flui entre os dançantes, na liturgia, proporciona unanimidade sem uniformidade, uma vez que cada integrante da roda vive a dança na sua linguagem simbólica do movimento individual, promovendo, assim, a comunhão com o sagrado. No entanto, os elementos simbólicos de uma liturgia não possuem um significado único, o que proporciona a descoberta de uma nova dimensão do tempo e do espaço, bem como a vivência da dimensão e da direção espiritual da matéria. Apresenta-se, nesse sentido, o fenômeno do sagrado na dança de oração em movimento.

A maneira de expressar o movimento e se conectar com o sagrado evoca símbolos arquetípicos que induzem à ultrapassagem da barreira do racionalismo e do utilitarismo para poder entregar-se ao Mistério, fazer a experiência do sagrado, aceitar a doação de Deus, deixar-se tomar pelo Espírito de Deus, o que origina a sensação de alegria, liberdade, unificação, serenidade, paz. A participação efetiva da dança sagrada, na liturgia, promove a adesão mística com todos os indivíduos, com toda a realidade cósmica.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. **Tradução da CNBB**. 11ª reedição. São Paulo: Canção Nova, 2011.

LELOUP, Jean Yves.; BOFF, Leonardo. **Terapeutas do deserto**: de Filon de Alexandria e Francisco de Assis a Graf Durckheim. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.



LUKKEN, G. Wat heeft liturgie met theater te maken? Een verheldering vanuit de semiotiek van de verschillen, overeenkomsten en raakvlakken. In: LUKKEN, G.; MAAS, Jacques. **Luisteren tussen de regels; een semiotische bijdrage aan de praktische theologie**. Baarn: Gooi en Sticht, 1996. p. 134-67. [Tradução: Ivone Buist]

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Literatura e Performance: dramas, corpos e vozes no período colonial brasileiro. In: CAMARGO, Robson Corrêa de.; REINATO, Eduardo José.; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Orgs.) **Performances Culturais**. São Paulo: Hucitec/ PUC Goiás, 2011.

TERRIN, Aldo N.; SARTORE, D. Sacro/santo. In: SARTORE, D.; TRIACCA, A.M. (Orgs.) **Dicionário de Liturgia**. São Paulo: Paulinas/Paulistas, 1992.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. (Tradução: Fabiano Moraes) Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

WOSIEN, Bernard. **A life lived for dance**. Escócia: Findhorn, 1983. [Tradução: Maria Alexandrina Pires e Edna Francischette]

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Dança sagrada, deuses, mitos e ciclos**. São Paulo: Triom Editora, 2002.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Dança: símbolos em movimento**. (Tradução: Bettina Aring Mauro) São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Hino de Cristo – a canção da Alma**: uma encenação do mistério dançado. Filme, Livro e Cd. (Tradução de Renata C. L. Ramos e Márcia Schubert) Escócia/Brasil: Triom, Findhorn Foundation, 2009.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Hino de Cristo – a canção da Alma**: uma encenação do mistério dançado. Seminário. (Tradução: Frances Rose Feder) São Paulo: TRIOM-Centro Paulus, 2009b.

O simbolismo ritual das *Sefirót*¹ traduzido em Orações Corporais

Ana Cláudia Pinto da Costa
UFPA – anacrepusculo@gmail.com

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(orientadora)

Maria Roseli Sousa Santos
UEPA – mroselisousa@gmail.com
(coorientadora)

Resumo: O objetivo deste artigo é traduzir o simbolismo ritual do repertório de doze danças autorais da dançarina e coreógrafa Frida Zalcman, em direção a *Lech Lechá* (literalmente, “ir a si mesmo”). O trabalho autoral de Frida foi criado com a intenção de substituir as orações cantadas na Sinagoga por orações em movimento – a estas denominou ‘Orações Corporais’ – por observar que a maioria dos adeptos não falava o idioma hebraico e, assim, não entendia o que oravam. Da Sinagoga, as orações corporais chegaram à “roda” de Danças Circulares. Para além de reconhecer os elementos constitutivos dessas simbologias rituais no âmbito das Orações Corporais, tal prática possibilita percorrer as dez *sefirót* pelos trinta e dois caminhos que as interligam. As *sefirót* representam a totalidade das potências de *dekas* (mundo da existência divina), as quais, por sua vez, estão sustentadas pelos ensinamentos da Cabala. A dança, em toda a sua riqueza e contexto, torna-se a raiz que sustenta a Árvore da Vida.

Palavras-chave: Danças Circulares. Cabala. Orações Corporais. Simbolismo. Ritual.

The Ritual Symbolism of the *Sefirot*² Translated into Body Prayers

Abstract: This article aims to translate the ritual symbolism of the dancer and choreographer Frida Zalcman's repertoire of twelve dances towards *Lech Lechá* (literally, "going to oneself"). Frida's work was created to replace the sung prayers in the synagogue by prayers in movement – which she called 'Body Prayers' – because she noticed that most of the adherents didn't speak Hebrew. Therefore, they didn't understand their praying. From the synagogue, the body prayers reached the Circular Dances. Besides recognizing the constituent elements of these ritual symbologies in the context of the Body Prayers, this practice enables to cover the ten *sefirót* along the thirty-two paths that connect them. The *sefirót* represent the totality of the *dekas*' powers (the world of divine existence), which are supported by the Kabbalah teachings. The dance, in all its richness and context, becomes the root that sustains the Tree of Life.

Keywords: Circular Dances. Kabbalah. Body Prayers. Symbolism. Ritual.

¹ Potências e modos de atuação do Deus vivo contidos na Árvore da Vida.

² Powers and modes of action of the living God contained in the Tree of Life.

1. O início de tudo...

O ato de pesquisar o trabalho autoral de Frida Zalcman vem produzindo um diálogo interno permanente no trânsito/passagem de um lugar a outro de vida. Campo fértil para os estudos em Antropologia da Dança, sustentados por três raízes fortes: as orações corporais, as danças circulares e a Cabala, a Árvore da Vida. A passagem por essas três raízes traz entendimento e clareza do meu processo de aproximação com o âmago da pesquisa e de como ela tem me afetado em busca da compreensão do sentido, do significado e das simbologias existentes nas orações corporais de Frida Zalcman. Este é o nome atribuído pela autora aos gestos e movimentos contidos no repertório de suas danças. Considero, contudo, necessário apresentar a trajetória de Frida Zalcman como bailarina, coreógrafa e focalizadora³ de danças circulares às leitoras e leitores.

O repertório de danças comunica uma inovadora pesquisa dentro do campo das Artes. Um trabalho inédito que, ao tecer as três raízes – orações corporais, danças circulares e Cabala – pode levar o dançante a construir sua caminhada interna na investigação de sua espiritualidade e rituais simbólicos impressos em cada movimento.

O trabalho de Zalcman foi gestado a partir de um incômodo sentido no âmbito das liturgias na Sinagoga que frequentava. Ela percebia que as pessoas não entoavam as orações cantadas e que, portanto, não entendiam o que estavam orando, pois a maioria não dominava a língua Hebraica. Foi a partir dessa percepção que surgiu a ideia de traduzir as orações litúrgicas cantadas em movimentos dançados como uma forma do corpo se colocar como receptor e tradutor das informações dos ensinamentos da tradição judaica. Da inquietação, surgiram as orações corporais, e assim começou a pesquisa de seu trabalho autoral.

Caminharemos por terras férteis e suaves, ao encontro de Frida na sua caminhada como bailarina e, posteriormente, seu encontro com as danças circulares, trazendo ensinamentos preciosos do conhecimento da tradição Judaica; em particular, a Árvore da Vida, suas *sefirót* e atributos divinos expressados em seu simbolismo e no ritual. Assim chegaremos ao ponto que

³ Pessoa que mantém o foco dos dançantes quando atua como regente numa roda de Danças Circulares, sentindo o grupo e percebendo as vibrações mais sutis e densas dentro do círculo, com o propósito de harmonizá-lo.

propõe este artigo: investigar as orações corporais como um caminho a *Lecha Lechá*, que nos impulsiona a ir para dentro de nós mesmos.

Importante ressaltar que Zalzman contém em seu acervo autoral quinze trabalhos relacionados à Cabala, a Árvore da Vida, derivados de sua pesquisa por meio de *workshops* relacionados ao movimento de Danças Circulares. A cada temática escolhida, Zalzman mantém fidedignamente os atributos divinos das *sefirót*; e suas características de ação/vibração através de seus nomes divinos, segundo os preceitos da Cabala. Vale ressaltar também que a cada bloco de trabalho ela põe em movimento as danças já então coreografadas, adequando-as às suas ações, respeitando assim o foco da temática que será desenvolvida naquele determinado *workshop*. Proponho-me, aqui, a discorrer sobre os atributos divinos das *sefirót*, implícitos no ritual e simbolismo da dança, percorrendo o caminho que nos levará à *Lecha Lechá*.

2. Tempo/pulsação ...

Frida Zalzman nasceu no Rio de Janeiro. Descendente de pai polonês e avós maternos originários da Síria e do Egito, todos tinham como base a educação de tradição judaica. Desde pequena encantou-se com as danças dessa tradição, e em 1979 foi para Israel estudar, onde se formou na Faculdade de ‘Educação em Dança e Movimento’ (Tel Aviv, Israel, 1979-1982). Zalzman é bailarina e professora de ‘Dança Israeli’ e ‘Corpo e Movimento’ há 20 anos; e é professora de Hebraico e Liturgia Judaica na Congregação Judaica do Brasil – CJB, sinagoga liderada pelo Rabino Nilton Bonder. O encontro de ambos produziu belos frutos. Em suas palavras: “Foi o momento em que pude juntar minha espiritualidade judaica com a minha dança, a fórmula perfeita”⁴. Assim Zalzman deu início ao trabalho dentro da Sinagoga.

Certa noite, no rito noturno da Sinagoga, Zalzman encontrou casualmente Lúcia Cordeiro, dançarina e coreógrafa de Danças Populares e Sagradas Brasileiras desde 1985, e focalizadora de Danças Circulares. Frida já havia visto Lúcia na Faculdade Angel Vianna, onde, por muitos anos, foi professora. Lúcia, ao revê-la dançando, perguntou-lhe onde ministrava aulas de Danças Circulares, pois tinha ficado interessada nas particularidades dos movimentos de dança que Frida desenvolvia na Sinagoga. Frida respondeu que não sabia do que se tratava,

⁴ Entrevista concedida via e-mail, em 02.01.2013.

e que não estava familiarizada com as Danças Circulares. Lúcia a convidou para participar de um evento no Rio de Janeiro com o focalizador argentino Pablo Scornik. Frida inicia sua jornada no movimento das Danças Circulares.

Com a repercussão positiva no *workshop* do Rio de Janeiro, Zalzman dá início à pesquisa intitulada Danças Hebraicas de Louvor, indo em direção ao movimento das rodas de Danças Circulares, e encontrando aí um lugar privilegiado no Brasil e fora dele. “A dança está para além de dançar. [...] que este caminho [...] possa proporcionar a todos uma aproximação com o que há de mais sagrado no universo – o Criador⁵ e a Criação⁶” (ZALCMAN, 2008: 3).

Ao conhecer o judaísmo espiritual mais profundamente, Frida resolveu unir, em uma única proposta, dois pilares importantes da pesquisa: a dança e a espiritualidade judaicas. As orações corporais desenvolveram-se sustentadas no conceito de Árvore da Vida, a Cabala, levando em conta seus quatro mundos, suas emanções energéticas e seus atributos divinos. Zalzman (2007: 2) conceitua as orações corporais como:

[...] uma respiração, uma maneira de vivenciar os rituais litúrgicos, abrindo espaço para percepções, reflexões e conexões. O movimento rítmico do corpo, dos mantras (*nigunim*) ou das orações é um meio de estar em contato com a fonte da vida que chamamos, no judaísmo místico, de Árvore da Vida – a Cabala. São um meio de liberar a energia psíquico-mental e devolvê-la à terra através do corpo. Esta, na Dança Circular pelo espaço, a remete ao Cosmos.

Em seu processo de criação para compor as orações corporais,⁷ Zalzman tece os movimentos em paralelo com a pesquisa temática conceitual das liturgias cantadas na sinagoga. Em seguida, busca orações judaicas que se relacionem com o conceito escolhido. Na maioria das vezes tem a parceria de um músico que compõe a canção para a dança. Segue sua intuição,

⁵ Refere-se a Deus. Os símbolos da divindade são, principalmente os do pai, do juiz, do todo poderoso, do soberano. E porque o estudo de Deus (teologia) está ligado ao estudo do ser (ontologia), esses dois termos foram, por vezes, confundidos, sendo cada um deles tomado por símbolo do outro, no sentido de que um remete ao outro, no conhecimento imperfeito que podemos obter dos dois. O nome de Deus seria apenas um símbolo para recobrir o desconhecido ser: e o ser, outro símbolo, que remete ao Deus ignoto. Não há outro nome para Deus além do que ele mesmo se conferiu: “eu sou aquele que é” (Êxodo, 3,14). (CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012: 332)

⁶ [...] A criação, no sentido estrito, dita do “nada” (a *nihilo*), é o ato que faz existir [...]. Mas o próprio ato criador é atemporal. O ato de criação é o efeito dessa energia. Em certas cosmogonias, este mundo precede a Criação, que só é concebida como um primeiro princípio de distinção ou como a energia que desperta as formas encerradas no magma original. [...] depois do ato criador, duas forças são geralmente percebidas como distintas: uma imanente na matéria, que é a própria matéria, participando da energia criadora e tendendo espontaneamente a formas sempre diferenciadas; a outra, transcende a energia criadora que continua sua obra e sustenta essa obra na existência – pois o mundo foi concebido como uma criação contínua. (CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012: 301)

⁷ A partir desse trecho a oração corporal ou orações corporais serão abreviadas por OC.

através da qual passa a gestar um único movimento que ela diz ser a matriz para a criação dos demais movimentos que virão. A partir desse movimento matriz, coreografa os passos subsequentes, relatando-os posteriormente em entrevista:

Eu nunca gostei de criar sem um tema maior ou um ensinamento, um conceito por trás. Para mim, a dança é um instrumento para dizer alguma coisa. Sempre tive a necessidade de falar algo através das danças. Juntei meu conhecimento espiritual judaico, que são conceitos universais – e aplicáveis a qualquer pessoa que busca o caminho da espiritualidade – com a minha arte, a Dança. Eu acreditava que as danças circulares eram sagradas e que tínhamos que falar através delas. Acreditava que podíamos transformar muita coisa através delas, que podíamos trazer pessoas de volta para seu eixo (ZALCMAN, 2013).

As orações corporais convidam os dançantes a fazerem uma caminhada interna pelos mundos da Cabala, através de suas dez *sefirót*, levando o dançante, por meio do movimento e do ritmo, a encontrar um caminho fértil de contato com a fonte da vida, a Árvore da Vida, a Cabala, oportunizando, assim, o acesso e a conexão consigo mesmo – *Lecha Lechá*.

O simbolismo e a tradução do termo *Lecha Lechá*, no contexto do trabalho autoral de Frida Zalcamn, requer antecipadamente uma explicação, no que tange à sua interpretação na Torá, a partir dos preceitos da Cabala, a Árvore da Vida, conforme desenho logo abaixo.

As Orações Corporais (OC) percorrem o caminho, a travessia da Árvore da Vida, sustentadas pelos ensinamentos da Cabala, através dos quais os movimentos coreografados podem levar o dançante a entrar em contato com seu ser divino, conforme mencionado anteriormente. A totalidade dessas potências, unidas no *dekas*⁸ primordial, forma o mundo das *sefirót* da unidade divina em desdobramento, abarcando os arquétipos de a toda existência: “[...] é o mundo da existência divina” (SCHOLEM, 2009: 122). Assim, a Cabala, a Árvore da Vida e suas *sefirót* sustentam esta reflexão, a fim de tecer novas descobertas nas quais a “dança” – movimentos, passos, gestos, expressividade, simbolismos, entre outros elementos –, em sua relação com o contexto no qual ela é transmitida e ritualizada (ambiente das Danças Circulares), torna-se a raiz que sustenta a Árvore da Vida.

⁸ Mundo da existência divina. (SCHOLEM, 2009: 122)

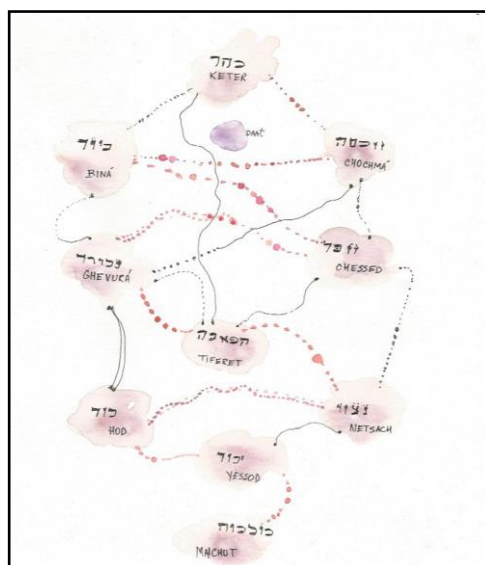


Figura 1. Cabala – Árvore da Vida.
Ilustração: Maurício Franco, 2019.

Durante muitos séculos a Cabala foi vital para o entendimento que os judeus tinham de si mesmos; “cada indivíduo era a totalidade, tornando a Torá um símbolo da lei cósmica; e a história do povo judeu, um símbolo do processo cósmico” (SCHOLEM, 2009: 9). Para compreendermos *Lecha Lechá* precisaremos fazer um ligeiro mergulho no que diz a Torá acerca de seu significado: “vá para dentro de si mesmo”.

A Torá, escrita por Moisés, é composta de cinco livros bíblicos, assim denominados: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. Podem também ser chamados de Pentateuco. A palavra Torá pode ser traduzida como “instrução”, “ensinamento” ou “lei”. A Torá data de aproximadamente 3.500 anos e retrata o início da eterna cooperação entre o divino (D’us) e o humano (homem/mulher). Significa, literalmente, “vai a ti mesmo”.

D’us disse à Abraão: “Vai embora da tua terra, do teu torrão natal, e da casa do teu pai, para a terra que Eu te mostrarei. Farei de ti uma grande nação. Eu te abençoarei e te farei grande. Tu serás uma bênção. Eu abençoarei aqueles que te abençoam e aquele que te amaldiçoa, Eu amaldiçoarei. Todas as famílias da terra serão abençoadas através de ti” (WASSERMAN, 2013: 52).

Essa porção⁹ da Torá retrata a travessia de Abraão pelo território desconhecido, rumo à Terra Prometida. Ao ler sobre o chamado de Abraão em Gênesis:12 é possível imaginar que D'us o tenha chamado em Harã. Contudo, se lermos Gênesis 15:7, verifica-se que D'us o chamou em Ur dos Caldeus e não em Harã. O propósito da caminhada de Abraão teria sido o aprendizado de lições importantes – através dela vivenciaria erros e acertos. E os planos divinos da criação parecem ter se cumprido na vida deste grande servo de D'us, proclamado o Pai da Fé. Aqui me ateno ao objetivo central deste texto: identificar, no trabalho de Zalzman, a trama que liga os fundamentos das orações corporais ao simbolismo de *Lecha Lechá*, uma vez que as orações corporais tem a intenção de conduzir o dançante ao encontro de sua verdadeira essência.

O caminho percorrido no interior da Cabala pode ser seguido através de representações por meio de imagens e símbolos, cada qual relacionado com um aspecto de D'us. Essas imagens nada mais são que a imagem primordial de D'us, ou seja, a representação das dez categorias divinas fundamentais, e a concepção que serve como base à noção das *sefirót*.

Lecha Lechá, vá até você mesmo, nos remete aos dias de hoje mostrando que a maior dificuldade das pessoas está em reconhecer que a grande busca não é por algo diferente, algo nunca provado e sim por algo que já possuímos, só que estamos tão distantes de nós mesmos que não conseguimos acessar o que realmente é importante em nossas vidas. Em tempos de novos começos, nos damos conta, de que nós somos o ponto de partida para qualquer mudança, transmutação ou transformação. Este é o momento de ir para si mesmo, ir ao encontro de nossa verdadeira essência. É ser peregrino em nosso próprio ser. *Ir para si* é dispor-se a fazer uma caminhada interna sem garantia de chegar a algum lugar, é saber que faremos mudanças [...] tantas vezes quantas se fizerem necessárias. É abandonar o lugar seguro e ir em direção ao desconhecido que é conhecido. O lugar seguro nada mais é do que o comprometimento com nossa alma. Assim, acolheremos nosso destino de forma íntegra, sabendo que o destino não é produto de nossas decisões e sim da nossa interação com a vida (ZALCMAN, 2009: 1).

A caminhada é dançada e meditativa, percorrendo os quatro mundos da Cabala. Zalzman põe uma intenção de busca interna, com a possibilidade ao dançante de realizar essa busca através dos movimentos, retornando, assim, à sua real existência, à essência de si mesmo.

Para ilustrar a caminhada a *Lecha Lechá*, Zalzman idealizou um caminho ritual dançante que ela chama de “mapa da caminhada”. Nesse quadrante é revelada a caminhada

⁹ Divisão dos assuntos do texto da Torá, que são lidos semanalmente nas Sinagogas.

onde o dançante faz um percurso ascendente e em seguida descendente pela Árvore da Vida. Parte de um ponto inicial; adentra o mundo físico; percorre o mundo emocional; demarca o mundo intelectual e ritualiza no mundo espiritual. Prossegue no caminho descendente da Árvore da Vida em busca de trilhar o mundo espiritual; conceituar o mundo intelectual; pertencer ao mundo emocional e se acomodar ao mundo físico, chegando no ponto final.

Vale ressaltar que este é o formato que Zalzman encontrou para percorrer, de forma diferenciada, o caminho para se chegar a si mesmo. Enfatizo que esse trabalho do caminho a *Lecha Lechá* se insere no contexto maior das Orações Corporais sustentadas pela Cabala, a Árvore da Vida, as quais pertencem ao acervo dos quatorze trabalhos idealizados por Zalzman e que são ministrados em formato de *workshops*. Ver quadro abaixo.

PONTO	MUNDO	INTENÇÃO	ORAÇÃO CORPORAL
Partir			<i>Areh</i>
Adentrar	Físico	Ocupar o espaço interno	<i>Anna Becoach</i>
Percorrer	Emocional	Acordar cada ponto adormecido do corpo	<i>Henna</i>
Demarcar	Intelectual	Sinalizar o caminho da aproximação com o ser interno	<i>Sheecheianu</i>
Ritualizar	Espiritual	Tornar-se peregrino do seu próprio ser	<i>Sefarad</i>
Trilhar	Espiritual	Permitir encontros com seres transmutados em divindade	<i>Come With Me</i>
Conceituar	Intelectual	Saber que fazemos parte do Todo	<i>Eicha</i>
Pertencer	Emocional	Interagir com o presente e o futuro	<i>Veshamru</i>
Acomodar	Físico	Caminhar apontando para uma direção acolhendo nosso destino	<i>Adon Olam</i>
Chegar			<i>Simcha</i>

Fig. 2. Mapa da Caminhada aos Quatro Mundos da Cabala – A Árvore da Vida.
Material Didático de *Lecha Lechá* – ‘Vá até você mesmo’, ministrado por Frida Zalzman (2009).

Cada Oração Corporal segue um ritual específico, de acordo com o mundo a que pertence. Na sequência, veremos a travessia por cada mundo, suas *sefirót* e respectivas orações corporais. As Orações Corporais *Anna Becoach* e *Adon Olam* pertencem ao primeiro Mundo

Físico/Assiá, no qual a *sefirá* representativa chama-se *Malchut*. As OC *Henna* e *Veshamru* pertencem ao segundo Mundo Emocional/da Formação/*Yetzirá*; as *sefirót* representativas são: *Yessod*, *Hod* e *Netzach*; As OC *Sheecheianu* e *Eicha* pertencem ao terceiro Mundo Intelectual/da Criação/*Briá*, que contém as *sefirót* *Tiferet*, *Guevurá* e *Chessed*; As OC *Sefarad* e *Come With Me* pertencem ao quarto Mundo Espiritual/das Emanações/*Atzilut*, representadas pelas *sefirót* *Biná*, *Chochmá* e *Ketér*. Ver figura 3, abaixo, apresentando os mundos com cores diferenciadas para que fique mais claro o entendimento.

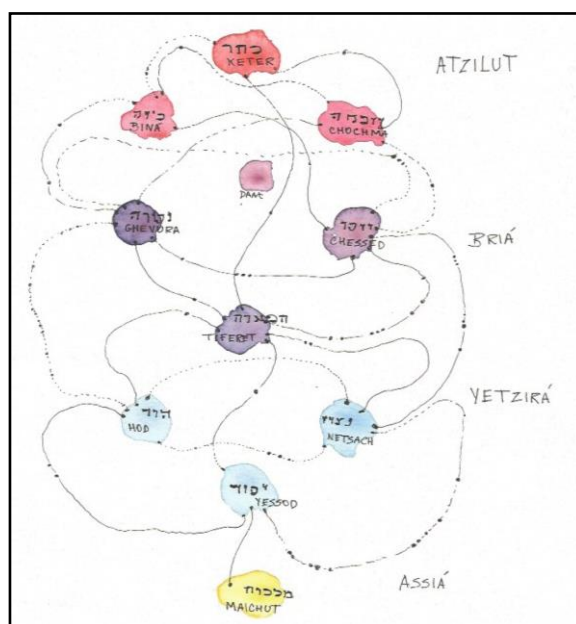


Fig. 3. Cabala – Árvore da Vida, seus mundos representativos e respectivas *sefirót*.
Ilustração em Aquarela: Maurício Franco (2019).

3. *Lecha Lechá...* vai a ti mesma/o: ritualística e simbolismo

O ritual de travessia a *Lecha Lechá*, traduzido para as Orações Corporais, é sustentado pela porção da Torá, conforme esclarecido anteriormente. A travessia pelas *sefirót* é um chamado aos dançantes a serem peregrinos de si mesmos. O simbolismo do ritual emana da expressão dos movimentos, juntamente com o desejo de re-conexão com a essência da luz divina existente em cada ser humano. Não se trata da busca de algo diferente, e sim do reencontro com seu ser interno que, ao longo da vida, por algum motivo, fiou distanciado.

O percurso da travessia de *Lecha Lechá* se faz pelos mundos da Cabala e suas respectivas *sefirót*; partindo do mundo *Assiá*, ascende para *Yetizirá*, prossegue à *Briá*, e chega em *Atzilut* de acordo com o que diz a porção da Torá já descrita acima. No entanto, há um diferencial nesse trabalho de Frida: para que a/o dançante possa resgatar-se a si mesma/o, a travessia pelos mundos da Cabala é realizada por duas vias: uma quando a/o dançante ascende, ou seja, evolui pelos mundos da Cabala, em suas respectivas *sefirót* e OC; e outra, quando ele descende, quer dizer, retorna dos mundos da Cabala. No momento da descida, a/o dançante fará o percurso inverso, porém estará experienciando inéditas possibilidades de movimentos com novas OC. Assim, a/o dançante continua em *Atzilut*; descende à *Briá*; segue à *Yetizirá*, e chega ao mundo *Assiá*. Essa travessia segue um ritual análogo a duas estrelas em formato de pirâmide, similar à figura da estrela de David (ver fig. 3). Sholem (2009), citando o Zohar (I, 134b), elucida claramente essa passagem de subida e descida na Árvore, com simbolismos diferenciados:

Aquele que trabalha na Torá sustenta o mundo, capacita cada uma das partes para executar sua função. Pois não há um membro sequer do corpo humano que não tenha contraparte no mundo como um todo. Pois assim como o corpo humano consiste em membros e partes de graus variáveis, todos eles agindo e reagindo uns sobre os outros de modo a formar um organismo, assim também sucede com o mundo em conjunto: ele consiste em uma hierarquia de coisas criadas que, ao agirem e reagirem apropriadamente uns sobre os outros, formam, juntos, um corpo orgânico (ZOHAR *apud* SCHOLEM I, 2009: 60).

Conectar-se a cada movimento da dança em suas moções, gestos, expressividade, passos e simbolismos, entre outros elementos, significa ter o propósito de se tornar a raiz que sustenta a Árvore da Vida, vinculada ao contexto no qual ela é transmitida e ritualizada – o ambiente das danças circulares.

A estrela de seis pontas, emblema do judaísmo, com seus dois triângulos invertidos e enlaçados [...], simbolizaria o amplexo do espírito e da matéria, dos princípios ativo e passivo, o ritmo de seu dinamismo, a lei da evolução e da involução (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012: 404).

Inicia-se o percurso no Mundo *Assiá* ou Mundo Físico/Ação. Mundo habitado pelos três reinos: animal, vegetal e mineral. As orações relacionadas a esse mundo são usadas pelos cabalistas logo ao acordar com a intenção de desobstruir, limpar e abrir os canais energéticos do corpo. No momento de acordar tenta-se diminuir a dicotomia entre corpo e mente. Neste

Mundo, Zalcman idealizou duas Orações Corpoais: *Anna Becoach*, que nos convida a "ocupar nosso espaço interno" (ZALCMAN, 2009: 2); e *Adon Adolam*, que tem como propósito "caminhar apontando para uma direção acolhendo nosso destino" (ZALCMAN, 2009:13).

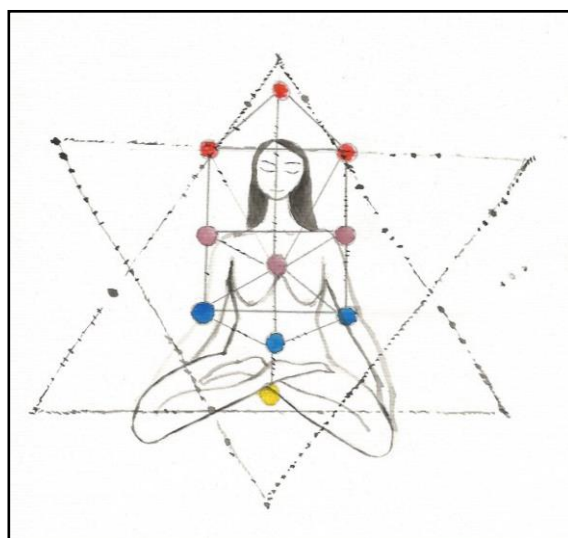


Fig. 3 - Estrela de David (estilizada) sobreposta à Cabala. Ilustração em Aquarela: Maurício Franco (2019).

Alguns cabalistas apontam a oração *Anna Becoach* como a oração mais poderosa de todo o universo. O Cabalista Rav Nachunya ben Ha-Kana foi o primeiro sábio a revelar esta combinação de 42 letras escritas em sete frases, dando-nos a capacidade de transcender o mundo físico e todas as suas limitações. É conhecida como *O Nome de D'us de 42 Letras*. A oração pode remover, literalmente, desgastes, barreiras e obstáculos associados à nossa existência física. Pode ser recitada todos os dias ao acordar, quantas vezes forem necessárias.

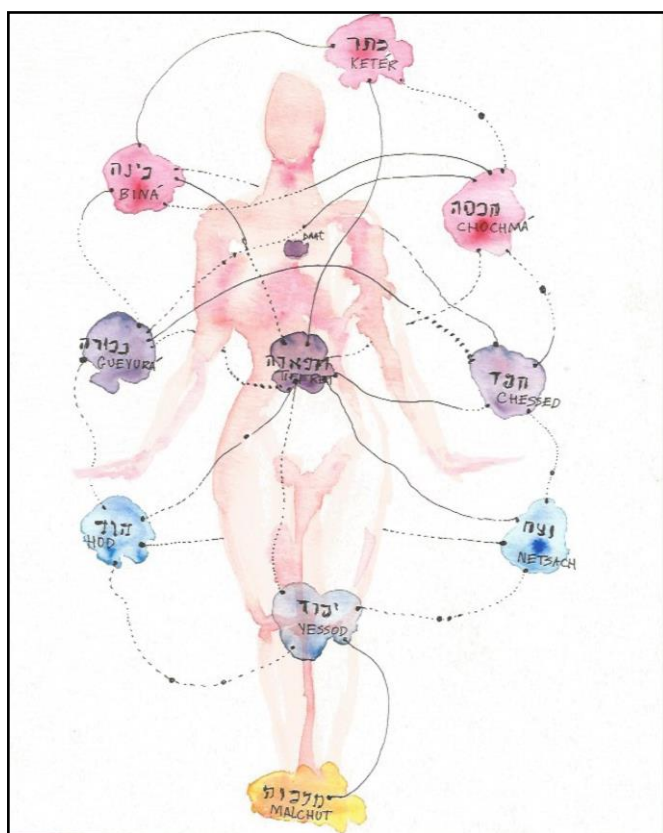


Fig. 4. Os quatro mundos e suas *sefirót*.
Ilustração: Aquarela de Maurício Franco (2019).

De acordo com os cabalistas existem quatro elementos com os quais nos conectamos ao usarmos o *Ana Becoach*; estes correspondem às sete *sefirót*, de *Chessed* a *Malchut*. Embora existam 10 *sefirót* no total, apenas as sete inferiores exercem influência sobre o mundo físico. Conectando-nos com elas, obtemos controle sobre o nosso mundo físico (ver figura 4).

O percurso vai adiante e descemos mais um degrau. Assim chegamos ao Mundo Físico/Ação/Assiá. Nele, dança-se a Oração Corporal *Adon Olam*; *Adon Olam* refere-se à segunda OC do Mundo Físico, que quer dizer “acomodar – caminhar, apontando para a direção, acolhendo nosso destino” (ZALCMAN, 2009:13).

Adon Olam, fonte de tudo: esta oração é um poema que retrata o amor e o temor que temos pelo Criador e o reconhecimento de que quando recebemos sua presença em nós, nada temos a temer. Em tuas mãos entrego minha alma, tanto quando durmo quanto quando estou acordada. Em minha alma e em meu corpo também. Deus está em mim. Não há o que temer (ZALCMAN, 2009: 13).

Passamos ao Mundo Emocional/da Formação/*Yetzirá*, onde tudo ganha forma, a semente de tudo que existe; aqui também ocorre a separação entre o masculino e o feminino. A OC *Henna* convoca a "percorrer – acordar cada ponto adormecido do corpo" (ZALCMAN, 2009: 5), como um novo despertar. “Pertencer – interagir com o passado, presente e futuro” (ZALCMAN, 2009: 11), relaciona-se à segunda Oração Corporal deste mundo, *Ve Shamru*, que

[...] pertence à liturgia do *Shabat*, dia sagrado. Guardarão todos os filhos e filhas de Israel o *Shabat*: que seja um pacto eterno das gerações. Para mim e para o povo este é um símbolo eterno de que seis dias completou o YHWH, os céus e a terra, no sétimo dia descansou e recobrou (ZALCMAN, 2009: 11).

Segue-se ascendendo a Árvore da Vida com o propósito de adentrar o Mundo Intelectual/da Criação/*Briá*, que significa “conceituar – saber que fazemos parte do todo” (ZALCMAN, 2009: 10). Este mundo é constituído pelas *sefirót Tiferet, Guevurá e Chessed*. Neste mundo tudo o que foi emanado começa a ser criado. As OC *Sheecheianu* e *Eicha* são as OC que demarcam e sinalizam o caminho de aproximação com o ser interno, de acordo com o que Zalcman (2009) contextualiza nos movimentos coreografados.

Chega-se por fim, ao Mundo Espiritual/das Emanações/*Atzilut*, representadas pelas *sefirót Biná, Chochmá e Ketér*. Aqui o objetivo é “ritualizar – tornar-se peregrino do seu próprio ser” (ZALCMAN, 2009: 7); “chega a hora do diálogo entre o EU e TU com o UNI-verso através das orações e do estudo” (ZALCMAN 2008: 24). *Atzilut* nos aproxima do Criador, sentindo o amor verdadeiro das palavras de D’us. A OC aqui dançada é *Sefarad*, a qual:

Retrata a cultura dos judeus sefardim da Espanha. O nome Sefarad aparece [pela] primeira vez no Livro do profeta Abdiasd (1: 2); e mais tarde, entre os séculos II e IV [...], na época [...] do Talmud, Sefaradikm são os judeus originários daquela região, [na] Península Ibérica. A música do Sefarad abrange todo o ciclo da vida dos judeus originários da Península Ibérica, expressando sua psique e seus costumes. A dança Sefarad tem o cuidado de demonstrar a riqueza de toda uma época através dos gestos e passos sutis e com muita delicadeza. Um pouco para focalizar toda a espiritualidade deste povo, mesmo com tanta limitação imposta pelas outras linhas religiosas da época (ZALCMAN, 2009: 7).

Nesse ponto, continuamos no Mundo Espiritual/das Emanações/*Atzilut*, dando início agora à travessia descendente da Árvore da Vida, com a OC *Come With Me*. Essa OC revela, em seus movimentos, a metáfora do caminhar pela vida de mãos dadas com outros humanos,

indo para lugares e não-lugares onde não existem riquezas; e se houver, elas cairão sobre nós como chuva. Trata-se de um lugar de desprendimento, de aceitação de tudo que é naquele momento. Neste lugar, abraçar é precioso, mas sem dia, hora e local para acontecer; o tempo torna-se indefinido porque o tempo não espera, não pára, não fica: assim se refere a canção *Come With Me*. Aqui nos permitimos o encontro com as divindades, com os seres transmutados.

Em seguida, descemos ao Mundo Intelectual/da Criação/*Briá*, a OC é *Eicha*, ligada às lamentações. Significa questionar: “Como pôde acontecer? Onde eu estava que permiti, e não reagi?” Esta OC é sinalizada no calendário judaico como o dia em que estamos sentados no chão à luz de velas e entoamos as lamentações. Continuamos a travessia e descemos para o Mundo Emocional/da Formação/*Yetzirá*. Dança-se a Oração Corporal *Veshamru*.

Esta OC pertence à liturgia do *Shabat*, dia sagrado. Guardião de todos os filhos e filhas de Israel para que este seja um pacto eterno das gerações. Para mim e para o povo este é um símbolo eterno de que seis dias completou YHWH¹⁰ os céus e a terra e no sétimo dia descansou e recobrou. (ZALCMAN, 2009: 11)

No fim da jornada a OC *Simcha* representa a evocação da alegria verdadeira, expressa nos gestos dos movimentos dançados. A alegria torna-se um estado permanente, manifesto no estado de vida, em sua plenitude.

4. Desatar nós, deixar ir, ritual do soltar ...

A cada travessia pelos mundos e suas *sefirót* representativas, desvelam-se novos estados de corpos. As dualidades do mundo físico ficam aparentes, claras e perceptíveis. Entretanto, é preciso adentrar ainda mais em busca da unidade na separatividade, para que haja o trabalho de unificação retratado nos ensinamentos da Cabala.

O mergulho por entre as linhas que ligam os quatro mundos (ascendência e descendência no mapa da caminhada referida anteriormente) aguça a percepção de outras formas e simbologias gestuais, as vibrações entre elas e as similaridades entre uma *sefirá* e outra. A vibração do movimento contínuo volta sempre ao ponto de partida. Na vivência dessa

¹⁰ Tetragrama que representa o Nome Sagrado de Deus יהוה, conforme a escrita hebraica original, com quatro letras consoantes (alfabeto hebraico são só 22 consoantes), Nome do Deus, segundo Sholem (p. 55).



circularidade na roda, a/o dançante amplia todos os seus sentidos e, desta forma, pode assimilar outras sensações físicas, como também novas cadências rítmicas, tonalidades, cores, sentidos nos passos da dança alinhados aos ensinamentos da Cabala, os quais são tecidos no corpo.

Tal como um mantra, o corpo vai descortinando o que se esconde por debaixo da pele, aguçando ainda mais os outros sentidos a virem à tona. Neste ir e vir descarta-se o velho, e vai-se ao encontro de novos caminhos que possam surgir diante de si.

A cada passo, a travessia se torna mais e mais desafiadora; surgem possibilidades diversas; e a cada volta no círculo, o corpo vai se atualizando através de novas sensações no ritual dos movimentos da dança. E é neste fluxo e influxo que as orações corporais são traduzidas no ritual simbólico do corpo/árvore, atravessado pelos rituais litúrgicos da Cabala, com o propósito de reencontro consigo mesma/o em plenitude, e de resgate de sua alma plena.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. (26ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seus simbolismos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WASSERMAN, Adolfo (trad.). **A Torá viva** – o Pentateuco e as Haftarot. Comentários do Rabino Aryen Kaplan. (2ª ed.) São Paulo: Maayanot, 2013.

ZALCMAN, Frida. **Danças hebraicas de louvor**. Dançando a Árvore da Vida – Cabala. (Material Didático) Belém, 2008.

ZALCMAN, Frida. **Lecha Lechá, vá até você mesmo**. (Material Didático) Belém, 2008.



Na pupa de uma transformação: a dança-simbólica da escritora borboleta

Ana Moraes

UFPA – aninhamoraesatriz@gmail.com

Giselle Guilhon

UFPA – giguilhon@yahoo.com.br

(orientadora)

Miguel Santa Brígida

UFPA – miguelsantabrigida@hotmail.com

(coorientador)

Resumo: No simbolismo de casulos, pupas, vaginas, vulvas, borboletas, e sob a imagem poética da *vulgaborboleta*, escrevo uma tese que se transforma a partir do que vivo na experiência da pesquisa, produzindo o que Aschieri chama de conhecimento encarnado – “entrecruzamento de valores e sentidos sociais, culturais e políticos” (2018: 85). Conhecimento construído através de *relações imaginais* (imagens marginais) que se estabelecem nas *encruzilhadas-desviantes* do Terreiro de Dona Rosinha Malandra, em Icoaraci/Pará (Brasil). A pesquisa abrange a espetacularidade do *corpo-cavalo-travestido* de uma Mãe de Santo, também em *trans+formação*, autorreconhecendo-se como mulher *transfeminina*. Filha de Oyá, borboleta-mor, Mãe Rosa Luyara recebe Dona Rosinha, entidade *malandra* da Linha de Esquerda da Umbanda. Nas “alquimias rituais do aqui e agora” – expressão utilizada por Dona Rosinha Malandra – uma trilogia composta pela entidade, pelo *corpo-cavalo-travestido* e pelo *corpo-encostado* constrói um conhecimento vivido essencialmente na troca de corpos, palavras, sentidos e silêncios.

Palavras-chave: Vulgaborboleta. Transformação borboletária. Encruzilhadas-desviantes. Corpo-cavalo-travestido. Corpo-encostado.

In the Pupa of a Metamorphosis: the symbolic dance of the butterfly writer

Abstract: In the symbolism of cocoons, pupae, vaginas, vulvas, butterflies, and, under the poetic image of the *vulgaborboleta*, I write a thesis that is changed by my research experience, producing what Aschieri calls embodied knowledge – “an intertwining of social, cultural and political values and meanings” (2018: 85). This Knowledge is constructed through imaginary relations (marginal images), that are established at deviant crossroads of the *Terreiro de Dona Rosinha Malandra* in Icoaraci/Pará State (Brazil). The research encompasses the spectacularity of a Mãe de Santo’s *corpo-cavalo-travestido*, also in *trans+formation*, self-recognizing as a *transfeminine* woman. Daughter of Oyá, the butterfly-major, Mãe Rosa Luyara receives Dona Rosinha, a *malandra* entity from the Umbanda Left Line. In the “ritual alchemistries of the here and now” – an expression used by Dona Rosinha Malandra – a trilogy

composed by the Entity (Dona Rosinha), the *corpo-cavalo-travestido* and the *corpo-encostado* constructs a knowledge lived essentially in the exchange of bodies, words, senses and silences.

Keywords: *Vulgaborboleta*. Butterfly metamorphosis. Deviant crossroads. Corpo-cavalo-travestido. Corpo-encostado.

1. Introdução

Pupa, vulvas, casulos como casas-cosmos, reconfiguram minha estada nas encruzilhadas de afeto. Devaneio na liberdade do pensamento epistemológico em relações imaginais, marginais, vaginais. Uma *vulgaborboleta* voa sinuosamente por estas linhas trazendo autorreflexão, espelhos craquelados e o desenvolvimento da escritora borboleta.

A chegada a esse lugar, em trânsito, chamado Umbanda, na especificidade do terreiro de Dona Rosinha Malandra, durante a pesquisa de doutorado iniciada em 2016, abre uma fresta memorial em uma pupa, período transitório da transformação metamorfofísica de uma borboleta. Não qualquer pupa borboletária, mas a minha. A primeira pupa de que tenho memória foi construída em minha infância católica, costurada por dicotomias que reverberam em mim até hoje: céu-inferno, graça-pecado, Deus-Diabo, bem-mal. Pupa familiar/católica que me trazia certo sofrimento. Segui nela, inerte, por um longo período.

Minha pupa borboletária morre e renasce constantemente, em níveis diferenciados de transformação. A sensação pupária é uterina, quente e latente, tendo como princípio da natureza formar outro ser. Quando conheci, no Mestrado (2012-2014), a comunidade do Candomblé-Ketu da Casa *Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntile* de Pai Luciano, morri de forma conflituosa na pupa católica. Havia uma perturbação em minha alma que ansiava por liberdade. Para além de meu Deus, meus anjos e santos católicos, os Orixás tomaram conta da minha cabeça. Yemanjá, Xangô e Yansã são os donos de meu *ori*¹. Diferentemente de uma borboleta comum, sou aquela que tem a capacidade de se refazer quantas vezes este plano espiritual permitir.

A morte da pupa católica foi dolorosa, dói morrer em você suas certezas, mesmo que elas não sejam tão suas. A mudança nos causa medo e insegurança. Comigo não foi diferente. Lembro-me de minha recente chegada ao terreiro de Candomblé; sentia uma mistura de receio

¹ Palavra ioruba que significa cabeça.

e euforia. Lembro, também, que pedia permissão aos meus santos para entrar nos espaços dos terreiros que começava a conhecer. A sensação de estar fazendo algo errado era enorme.

Iniciado o recolhimento² na pupa borboletária para a morte, com a pesquisa sobre a Iniciação ao Candomblé Ketu, comecei uma trajetória de mudanças em minha história pessoal e na pesquisa acadêmica em Artes Cênicas. A *transformação* borboletária admitiu seu processo transitório na medida em que me envolvi nos estudos sobre Candomblé e visualizei, pela primeira vez, um azul na imensidão, para além de minha cápsula, que me despertou desejo de liberdade.

2. Escritora Borboleta

Acredito que tanto eu, pesquisadora, reprimida em uma pupa cultural-religiosa, quanto o fenômeno que estudo na pessoa da travesti Rosa Luyara, reprimida por uma condição sociocultural, ansiamos por liberdade, sempre. A *transformação* borboletária é sempre transitória, está sempre de passagem, é caminhante, sempre na perspectiva do vento. O vento não para, o vento circula, o vento tem mudanças de humor: às vezes leve, brisa, às vezes forte, tempestade, mas sempre em trânsito. A *transformação* borboletária caminha na encruza, segue vários roteiros. “O mundo deve voar. Há tantos seres que vivem de voar, que o vôo é seguramente o mais próximo destino do mundo sublimado” (BACHELARD, 1988: 200).

Como já mencionado, apresento, novamente, a importância do fato de Mãe Rosa Luyara ser uma travesti e desse fato ter sido preponderante para mudar, num movimento de vento forte, o propósito dessa pesquisa. Nada é por acaso, nada está solto, e este cruzamento, *transformado* na construção epistemológica da pesquisa, não está, neste sentido, desvencilhado. Quando vejo mãe Rosa Luyara, eu a vejo travesti; quando vejo mãe Rosa Luyara como *corpo-cavalo* de Dona Rosinha Malandra, eu a vejo mulher. É uma questão de busca! Busca do outro? Busca de si? Depois dessa compreensão do feminino em um só corpo, do feminino em um *corpo-cavalo*, me perguntei: qual é a minha busca? Minha busca que, no início, era sobre um corpo na Umbanda, se alargou, se ampliou, como um útero fértil. Falar do feminino como algo exclusivo da mulher, não cabe mais na sociedade contemporânea. O feminino encontra-se

² Preceito religioso em que a pessoa fica em isolamento ritual de 7 a 21 dias no terreiro. O período de recolhimento pode variar, de acordo com o rito na qual está se preparando.

dentro, é profundo. Não se define por órgãos genitais. Está para além disso. Abaixo, a imagem da *vulgaborboleta*, representação imagética de minha metodologia borboletária:



Figura 1: Vulgaborboleta, a epifania da transformação. Ilustração: Cláudia Palheta.

Uma imagem vulgaborboleta, apesar da referência à vulva, não se liga, estritamente, à mulher, mas a um portal de fertilidade, ao feminino, a um canal que se liga à pupa, ao corpo. Canal de passagem, do prazer, do transcender. A vulgaborboleta traz a delicadeza e o desabrochar dessa pesquisa. Uma flor, uma Rosa. Além disso, a vulgaborboleta apresenta lábios que falam, que se expressam, que estão sedentos por espaço, por liberdade. Esta imagem também traz a ideia de intimidade, de troca íntima, causando, em mim, êxtase. Vulgaborboleta se refere ao povo, à rua boêmia, aos poetas e ao feminino como força motriz desse estudo.

A Umbanda da Casa de Mãe Rosa, é um espaço essencialmente amazônico. O fato de estar na região amazônica revela peculiaridades próprias do lugar. A imaginação simbólica da energia cósmica que vem da floresta cabocla reorganiza seus mitos e seus rituais, garantindo o que conceituo como ‘Umbanda Amazônica’. Simbolismo encontrado nos corpos amazônicos

que conduzem à casa. Corpo constituído de falas, sensibilidades, pensamentos e organização íntima de um povo que respira a umidade do ar.

Na Amazônia, o imaginário, espécie de *sfumatto* poetizando a relação cultural entre o homem e a natureza, entre o real e o surreal, instaura e configura essa zona indistinta de devaneio, esfumado crepuscular sombreando o espaço de *poiesis* entre a realidade e a imaginação. Trata-se de um fator cultural que estabelece imprecisa separação entre as partes constitutivas da realidade e o imaginário, semelhante ao que acontece no encontro das águas de cores diferentes de alguns rios amazônicos (LOUREIRO, 2008: 01).

Assim como devaneado pelo poeta, a imaginação simbólica da Amazônia inspira imagens. Imagens de uma poética umbandista amazônica que circula entre vários panteões. Imagens cíclicas cujos corpos apresentam diversas representações espirituais, assimilando, de forma coletiva, a influência da energia cósmica amazônica. Mas a Amazônia sofreu profunda influência colonizadora, o que fez com que a grande maioria da população fosse moldada pelas doutrinas cristãs, impostas a partir do genocídio de sua gente, violentamente dominada.

Como fruto dessa história, de amarga colonização no mundo, e, especialmente, em nossa região, não escapei de receber, de forma enraizante, os ensinamentos católicos colonizadores, fazendo-me tecer em meu corpo-eu um casulo bem “estruturado” de dogmas nunca antes questionados. O poder do dogmatismo advindo da dominação colonial é tão intenso em nossa consciência que até hoje sofro consequências dessa forma-ação destruidora de cogitos culturais. A libertação veio com o conhecimento de que sou filha (de meu pai biológico, *in memoriam*) de um *cavalo* de Pena Verde, entidade indígena-cabocla da Umbanda; essa informação abriu uma fresta de possibilidades em meu casulo, ainda muito bem organizado neste período pupário-católico. Essa ancestralidade me foi negada por quase quatro décadas; com a revelação de meu irmão mais velho, a descubro de forma impactante, mudando todo o rumo de minha vida, e deste estudo, sobre um *corpo-cavalo* umbandista. É uma questão de pertencimento, de algo que está dentro de nós, mas não tem representatividade porque esmagado por doutrinas dominantes que criam demônios, muitos.

O fato é que essa informação veio como um segredo; logo após conhecê-lo, meu pai desencarnou, emigrando para o plano espiritual. Ele não frequentava mais a Umbanda fazia muitos anos. Nem o motivo de sua ausência na religião eu pude saber, mas seu legado foi passado para nós. “Com razão foi dito: onde estiver teu segredo, estará também teu coração”

(NIETZSCHE, 2013: 17). O movimento da vida caminha por encruzilhadas, muitas vezes incompreensíveis para nós, mas chega. O movimento circular espiralado da vida chega. Chegou até mim. O segredo revelado sobre uma espiritualidade umbandista representa uma riqueza cultural negada, por ser, na perspectiva colonizadora, uma “herança do mal”. Assim me ensinaram, assim pintaram diversos monstros sobre diversas manifestações, que não as cristãs.

Mas meu coração está onde se encontra meu segredo; ele, o segredo, craquelou minha imagem ao espelho. Eu tinha uma imagem construída durante anos; depois de revelado o segredo, minha imagem não mais se refletiu com nitidez, minha consciência girou e a lagarta em minha pupa estremeceu freneticamente, nervosa. O craquelado do espelho imagético deixou falhas, percebi que faltavam pedaços de minha história, pedaços insubstituíveis de vida. “A grande mentira reina absoluta na sociedade *estabelecida* [...]. No entanto, a conspiração do silêncio não é mais tão hermética quanto vinha sendo até agora” (MAFFESOLI, 2012: 4). O silêncio do segredo não permitia a verdade, minha pupa transitória no casulo era como a Caverna de Platão: a princípio, tudo arrumado, um lindo espelho refletia minha imagem de moça comportada, cristã. O espelho quebrou, craquelou. Foi perturbador, instigador, mágico.

A conspiração do silêncio, como diz Maffesoli, já não é tão hermética. Agora nos vemos; agora ousamos garantir representatividade; podemos quebrar os espelhos. Agora falamos de feminismo, transgêneros, macumba. O que uns chamam de modismo, eu denomino libertação. A perturbação, com meu espelho quebrado, deu lugar a devaneios, a novas epistemologias, a descobertas, a vislumbres, a novos corpos, inquietudes. A quebra dos silêncios representa o tempo que retorna na pós-modernidade. Na Umbanda dizemos que é a justiça de Xangô, a lei do retorno.

Posso contar-lhes o segredo da pós-modernidade? *Qui potest capire capiat*, que compreenda aquele que puder compreender: a concepção cíclica do mundo, fundamento do paganismo e que o monoteísmo semítico se pôs a evacuar, tende a retomar força e vigor (MAFFESOLI, 2012: 10).

Compreendo a concepção cíclica do mundo tal como compreendo que no mundo ancestral umbandista é preciso girar – o giro te conecta com a tua espiritualidade. No início sentia medo [muito medo], mas é algo que me embriaga, me *mundia*³, o giro garante a conexão,

³ Termo popular amazônico que significa entorpecer, encantar, enfeitiçar, magnetizar.

me retira da órbita estrutural do cotidiano, o giro representa um movimento espiralado, nele o corpo fica visivelmente entregue a oportunidades mágicas. Saio das giras totalmente *mundiada*.

Por elas chego ao *sagrado fundante* (STEIL, 1994), um misto de consciência e delírio, de entrega. O medo, aos poucos, dá lugar a outros sentimentos. Agora já me sinto mais confortável, acolhida. Digo que apesar da negação desse espaço sagrado em minha vida, chego ao terreiro como parente, sim, parente na concepção indígena, de grupo, de etnia. Eu me sinto chegando em casa de parentes que agora ganho intimidade. “O lugar cria laços” (MAFFESOLI, 2012: 07), mas é necessário viver, viver a dinâmica da casa, estar junto.

Ainda na perspectiva maffesoliana, criar elos significa concretizar esses laços. Na contemporaneidade, que se funda na força da coletividade, criar laços significa *crescer com*. Quero aqui registrar que cresço a cada contato com a comunidade na qual me insiro, nesta pesquisa. É pela irmandade que os trabalhos são validados na religião umbandista, somente pela força coletiva. A Umbanda traz a brasilidade em seu espaço, mistura amalgamada de um lugar simples, caseiro e feliz. As giras são momentos de esperança, a esperança encontrada na alma do povo brasileiro, a mesma que encontramos nas comunidades culturais e festivas de um Brasil esquecido pela mídia, pelas políticas públicas, por seus governantes. A mesma esperança desse povo simples, eu encontro nas giras da Umbanda, de um povo simples também.

Esse sentimento ressignificou meu espelho craquelado, desenvolvendo nesta metodologia de pesquisa uma visão mosaical. O craquelar do espelho perdeu estilhaços fundantes para a compreensão de minha história, virou um mosaico. Eu, pesquisadora de ritos espetaculares, necessito montar um mosaico ancestral para aprofundar a relação epistemológica, para construir o saber-poder de outra forma. Na estética borboletária de si, as asas da borboleta formam um lindo mosaico, uma borboleta que almeja o azul. Com pedaços de ancestralidade eu preciso montar o mosaico, trabalho minucioso de artesã que compreende onde colocar cada pedaço a fim de que haja harmoniosa visualidade. O mosaico demanda certa habilidade, intuição, percepção. Não se monta de qualquer jeito, deve haver certa combinação de fatores, como o segredo de um cofre.

A Umbanda também se estrutura em um mosaico cósmico, consegue harmonia em sete linhas de diferentes energias. Sem elas, não se pode pensar em Umbanda. São estruturas independentes, mas não fazem sentido sozinhas; o conjunto as define melhor; o desenho de um mosaico só pode ser visualizado nesse conjunto; separado, são só estilhaços. O início da

construção do mosaico aconteceu com minha morte na pupa, no instante da revelação do segredo. Conhecimento é luz! Saber que sou filha de um *cavalo* de Pena Verde fez com que eu vivenciasse uma morte simbólica, inusitada, para viver o autoconhecimento, com a consciência de ser capaz de dizer sim a mim mesma.

Conhecer com orgulho o extraordinário privilégio da responsabilidade, ter consciência dessa liberdade rara, desse poder sobre si e sobre o destino, aí está quem penetrou até as profundezas últimas de sua pessoa e que tornou instinto, instinto dominante – que nome lhe dará a este instinto dominante, suponho que sinta a necessidade de conferir-lhe um nome? Isso não oferece dúvida nenhuma: esse homem soberano o chamará de sua consciência.... Sua consciência?... Compreende-se de antemão que o conceito de “consciência”, que aqui encontramos sob sua configuração mais elevada, quase insólita, já tenha atrás de si uma longa história e mutação de formas. Responder por si mesmo e responder com orgulho e, portanto, ter o direito de dizer sim a si mesmo [...] (NIETZSCHE, 2013: 90).

A morte é um mergulho nas profundezas da alma; mergulho na liberdade consciente; consciência antes ausente, brutalmente retirada de nós pela colonização. Morte para a vida, no artesanato das asas da borboleta. Colho partes na construção de um todo, na perspectiva interdependente do todo para com a parte, e da parte para com o todo. A *visão mosaical* se constrói na noção de alteridade da Etnocenologia e, mais profundamente, de minha história de vida, enquanto descendente de um *corpo-cavalo* de Pena Verde. Assim como meu pai, a pesquisa na Umbanda faz parte da minha essência, parte e todo de mim.

A *visão mosaical*, enquanto estrutura teórico-metodológica no período pupário da pesquisa em Etnocenologia, se conecta à proposta *método-gráfica-caleidoscópica* (PALHETA, 2015), garantindo a autonomia da pesquisadora etnocenóloga na criação de suas próprias propostas metodológicas, a partir de suas vivências de contato com o fenômeno pesquisado. Palheta, com sua proposta *método-gráfica-caleidoscópica*, traz à discussão novas possibilidades de pesquisa e processos epistemológicos a partir das reverberações emitidas pelo estudo do fenômeno etnocenológico. Pela *visão mosaical*, e sua relação entre parte-todo-parte, também reorganizo minhas identificações pessoais enquanto empoderamentos antropológicos. Abaixo, a vulgaborboleta craquela e ganha asas de mosaico antropológico:



Figura 2: Vulgaborboleta e suas asas mosaicas. Ilustração: Aninha Moraes.

A primeira peça para montar esse mosaico são as identificações que construo a partir da imagem que fui formando com os estilhaços do espelho. Torna-se cada vez mais claro o meu reconhecimento enquanto pessoa amazônica que traz uma ancestralidade afro-indígena-cabocla dentro de si. São identificações que, conjuntamente com o imaginário que me circunda, lançam novas projeções imagéticas para a ampliação desse mosaico, criando, assim, novas mitologias cósmicas. “Há uma espontânea visão do cosmo e sua grande metáfora é o mito. Ou a alegoria. [...] O cosmo é a revelação do divino, mas não necessariamente de um Deus. Pode-se dizer que ali o homem também cria seus deuses” (LOUREIRO, 2008: 5-6). Assim as culturas, os povos, vão se reinventando; eu também me reinvento.

O mosaico faz com que eu atribua um conteúdo de essencial importância etnocenológica – o afeto. Sigo na pesquisa em que meu corpo de pesquisadora se encontra inteiro, cinestésico. Uma linha de pensamento que justifica e alimenta o desenvolvimento do trabalho, junto ao fenômeno, partindo do nosso trajeto – imagem, história, identificações, ancestralidade – na produção de um projeto para se chegar ao que inicialmente chamamos de “objeto”, e agora de “fenômeno”. Meu trajeto enquanto pesquisadora já admitia caminhos que

me levavam ao afeto que adensei com o desenvolvimento do projeto; mas é na entrega e na intimidade com o fenômeno estudado que essa afetividade se efetiva.

Como aspectos relevantes a serem considerados nesses processos criativos das pesquisas aqui analisados, sobressai de maneira especial o afeto enquanto substância fundante para o resultado qualitativo e original dessas travessias na construção do pensamento e da teoria etnociológica. Afeto enquanto amálgama da energia do corpo pesquisante no envolvimento com o objeto e fenômeno de pesquisa, seus sujeitos, seu contexto e suas relações humanas. Afeto comungado, somado, dividido e multiplicado como dimensão criativa, operativa e espiritualizada para a pesquisa em Artes Cênicas brasileiras, a partir da Amazônia (SANTA BRIGIDA, 2015: 23).

Esse desenho epistemológico consegue estimular diversas formas de pensar a pesquisa, na qual o corpo tem lugar imprescindível, já que é através dele que a pesquisadora adere ao que vive, ao que sente, dando fulcro para sua transformação borboletária. Para Santa Brigida, é pela comunhão afetiva do pesquisador com o fenômeno estudado que se multiplicam as reverberações produtivas das relações sociais a partir da pesquisa alicerçada pelo corpo. Numa *sensibilidade orgânica* (MAFFESOLI, 1998) que apetece a uma ambiência erótica (no sentido de implicações, correspondências), traduzindo “isso” numa visão orgânica do mundo.

Existe um provérbio cigano que diz: “ver é transpor as barreiras da carne”. Nesse estudo, dentro da cosmologia umbandista amazônica, em que a visão transcorre para muito além da ocular, ver está para além da carne, mas é pela carne, na presença do corpo, que as leituras são feitas. Um processo osmótico em que tudo se relaciona com a percepção do ambiente e das pessoas. Cores, cheiros, sons de tambores e gritos de pombagiras são simbologias que fazem com que a visão umbandista seja holística, inteira. “A osmose afetiva permite, nesse sentido, melhor perceber a vivência social e a complexidade da vida cotidiana que é amplamente atravessada pelo afeto” (MAFFESOLI, 1998: 138), e que aqui amplo, também, para a complexidade da vida extracotidiana, seus ritos, festas, espetacularidades.

Atravessada pelo afeto, construo, lentamente, a partir da visão mosaical, uma nova imagem de mim. O segredo proporciona uma morte doce para um processo pupário que precisa de repouso, tempo de ócio para produzir. O *sono da crisálida* (DURAND, 1989), período necessário para a autorreflexão, para o autorreconhecimento que se adensa na convivência comunitária das giras umbandistas. Há um fortalecimento, da parte-todo-parte, que compõe as asas da borboleta. “A múmia, tal como a crisálida, é ao mesmo tempo túmulo e berço das

promessas de sobrevivência” (DURAND, 1989: 164), e o desejo de sobreviver e prosperar impulsionam meu corpo para dentro de meus pensamentos. Brotam epistemologias desviantes em busca de enriquecimento ancestral e artístico.

Tal como a *invaginação* de Maffesoli (2012) – a lógica do regresso; pupulo uma *relação imaginal*, inspiração maffesoliana na aspiração de uma imagem com temperatura vaginal, terminações nervosas sensíveis, desejosa de estímulos, desejosa de existir; desejo *trans*, *trans*-forma-ação vaginal, imaginal. O *corpo-cavalo* de Rosa Luyara é uma relação imaginal que se transforma, que deseja o *sono da crisálida* na modificação de seu corpo e de sua imagem, morte borboletária *trans* para o céu azul.

Rosa Luyara, assim como eu, também se vê em um espelho craquelado; sua imagem apresenta um reflexo distorcido, ansiando por autorreconhecimento. O autorreconhecimento demonstra dureza, demanda luta diária, demanda enfretamento social. “O profundo espelho sombrio está no fundo do homem” (DURAND, 1989: 145). Ele, o espelho sombrio, pode estar dentro de nós, desde uma desestrutura psicológica, num “faltar de chão”, quando suas certezas são questionadas, ou das angústias de uma pessoa *trans*, ou ainda, da crueldade instalada na sociedade; o espelho sombrio é o abismo do preconceito, da intolerância, do ódio de pessoas contra pessoas. Por isso, a grandeza desse estudo que acredita na força coletiva de caráter inclusivo-representativo no espaço sagrado.

O etno-método-afetivo, que é a maneira de olhar a pesquisa para a construção do mosaico das asas da borboleta, está atrelado/imbricado ao afeto e seus atravessamentos na vivência dessa comunidade, diversa e aberta, do terreiro de Dona Rosinha Malandra. O segredo revelado, não no último capítulo do romance de minha vida, mas no transcorrer dela, garantiu um fulcro estimulador, motivador para a abrangência das ideias e novas epistemologias. A combinação minuciosa das peças do mosaico só está sendo possível pela alteridade, que faz com que eu também me reflita nesse novo espelho imagético que construo na convivência com a comunidade da casa-pupa-borboleta dessa umbanda amazônica.

Na pesquisa devaneio livremente, não no sentido utópico, mas no sentido bachelardiano, da criação, da imaginação. O devaneio cabe aqui porque, assim como Rosa Luyara e Rosinha Malandra, é livre. O poético e o cósmico dançam e giram até chegarem ao êxtase – como Rosa e Rosinha Malandra. O devaneio aqui sonha, porque fala especialmente sobre três mulheres, eu e elas: três femininos, três *anima*. “O devaneio está sob o signo da

anima. Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa *anima*” (BACHELARD, 1988: 59). A profundidade das coisas é feminina, a libertação da alma é, para Bachelard, impregnada de *anima*, o devaneio puro.

Todo esse pensamento é fruto de um profundo recolhimento, no qual alma e espírito estão em mudança. Há um recolhimento para repensar as ideias, o aprendizado, a vida. Há um recolhimento para pensar, especialmente, o corpo. O corpo é um casulo, agora estou falando da “casa” da borboleta que guarda a transformação. O corpo guarda segredos, cosmos, espetacularidade, arquétipos, entidades. O corpo de uma travesti, em um ambiente sagrado, tem muito a nos dizer. Meu próprio corpo em transformação tem muito a me dizer.

Eu, escritora-borboleta, almejo voar levada nos braços de Rosinha. “O devaneio aéreo é um sopro que projeta e amplifica o ser do sonhador” (FERREIRA, 2013: 25), mas o pouso da borboleta se faz na rosa, a borboleta é atraída pela cor e pelo perfume da flor.

3. Considerações Finais

A chegada nesta comunidade matriciou-me o desejo latejante de contribuir para o reconhecimento – através da escrita e da produção do *corpo-cena* – de um movimento legítimo e libertário pela ampliação de espaços de discussão e visibilidade social de um grupo religioso excluído, como o da Umbanda. “A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal” (SANTOS, 2009: 31). A suposta universalidade de outra parte da humanidade configurou, até hoje, na marginalização de grupos humanos como o da casa de Mãe Rosa Luyara, que se encontra em desvantagem, ainda maior, por sua condição *transexual* e que transgride a própria ordem predisposta na religião quando se auto-organiza e constrói sua casa de Umbanda.

Todas as giras que fui até este momento, em que escrevo sobre elas, foram reveladoras, trouxeram algo inusitado, desvelaram segredos. Segredos encontrados no *instante*. Vivenciei quem ali esteve presencialmente; em caso de ausência, nunca reviverá o mesmo instante.

Se perder para se encontrar: é assim que defino esta *encruza* que atravessei, à margem de meus pensamentos ensaísticos, na qual nenhum momento é igual ao outro, nenhum ritual é igual ao outro, fazendo com que eu atribua esses momentos a uma *Espetacularidade do Instante*. O momento, o tempo, a suspensão, a respiração, o envolvimento, o transe, a

incorporação, o êxtase, o *instante*. Sob diversos instantes me deparo com esta escrita borboletária. Pela *espetacularidade do instante* compreendo o outro, a outra, a outra no outro, a outra na outra, seus *corpos-cavalos*, suas vibrações.

A espetacularidade do instante realiza em meu corpo, na pupa, um momento de puro êxtase, gozo vivencial. Minha larva estremece, lança um grito espantoso pelo prazer de estar ali, os momentos são únicos, extravagantes. Dão suporte para o instante da morte na pupa, doce morte. Morte e vida para novas percepções, morte e vida para novas epistemes, conhecimento epidérmico – o sentir na pele.

Referências:

ASCHIERI, Patricia. Hacia una etnografia encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FERREIRA, Agripina E. A. **Dicionário de Imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. [livro eletrônico] Londrina: Eduel, 2013.

LOUREIRO, Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. Belém: Editora Universitária/UFPA, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo retorna**. Formas elementares da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2013.

PALHETA, Cláudia. Etnocenologia, uma proposta método-gráfica-caleidoscópica. In: [Anais] do 7º **Fórum Bienal de Pesquisa em Artes**. Pele da Arte. Belém: PPGArtes/ICA/UFPA, 2015.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A Etnocenologia na Amazônia: trajetos-projetos-objetos-afetos. **Repertório: teatro & dança**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA/PPGAC, 2015, p. 13.



SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de S. & MENESES, Maria Paula. **Epistemologia do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

STEIL, Carlos A. Para ler Gauchet. In: [Revista] **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, 16 (3), 1994, p. 24-49.



Corpos alterados: gesto, *performance* e paixão entre torcedores do Paysandu

Lucienne Ellem Martins Coutinho
UFPA – lucienne.coutinho@ica.ufpa.br

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br

(orientadora)

Resumo: Esta pesquisa tem como foco a *performance* de torcedores do Paysandu. Frequentadora assídua e torcedora apaixonada de jogos em estádios, passei a observar as performances dos torcedores, seus corpos em estado alterado, sua comunicação verbal, seus gestos e movimentos corporais extracotidianos, assim como suas reações emocionais durante os jogos. Tal prática, levou-me a inúmeras indagações: Que corpos são construídos por esses torcedores apaixonados a cada novo jogo? Quais as relações existentes entre essas performances efêmeras e aquelas dos jogadores em campo? Essas são algumas das perguntas que minha pesquisa (em andamento) busca responder.

Palavras-chave: Futebol. Torcida de futebol. *Performance*.

Altered bodies: gesture, performance and passion among Paysandu fans

Abstract: This research focuses on the performance of Paysandu fans. As a frequent attendee and passionate supporter of stadium games, I began to observe the performances of the fans – their bodies in an altered state, verbal communication, unconventional gestures, and bodily movements, as well as their emotional reactions during the matches. This practice led me to numerous inquiries: What kind of bodies are constructed by these passionate fans at each new match? What relationships exist between these ephemeral performances and those of the players on the field? These are some of the questions that my ongoing research seeks to answer.

Keywords: Soccer. Soccer supporters. Performance.

1. Na trajetória da Performance

A história da *performance* como arte do corpo está interligada, sobremaneira, a todo um conjunto de práticas extremamente contestadoras, produzidas em especial, no início do século XX, nos Estados Unidos e na Europa. Cohen (1987: 4) chama de “arte de fronteira”, esse movimento de ruptura com convenções formais e estéticas, característicos da *performance*.

O termo é sem dúvida ambíguo, mas designa com precisão a própria natureza desta expressão artística que opera quebras e aglutinações, ao mesmo tempo em que vai situar-se formalisticamente entre dois gêneros, mais exatamente “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (*ibid*: 7). “Fronteira” aqui tem também o objetivo de demarcar algo que termina e começa, e, sobretudo, de anunciar algo que acontece num “entre”. A *performance* pode ser considerada “fronteira” exatamente por se dar num interstício, num limiar. Algo que termina (a representação que é abolida nas artes visuais, na música, na dança e nas artes cênicas) e algo que começa (uma outra concepção de arte, de prática artística e de linguagens/processos criativos) (GONÇALVES, 2004: 77).

Após as vanguardas do século XX, nos anos 50, os trabalhos de John Cage, e Merce Cunningham, respectivamente, na dança e na música, representaram o início de uma nova fase de pesquisas com materiais e linguagens. Ao mesmo tempo em que esta década resgata para as suas criações, ideias do início de tal século, desde Marinetti, passando Tzara, Baty, Artaud e Duchamp.

Na pintura, vemos o surgimento do conceito de “*action painting*” (dita “pintura instantânea”), de Jack Pollock, artista americano e as “*assemblages*” e os “*environments*” de Alan Kaprow, que irão aportar no *happening* e na *body art*, ambos considerados precursores diretos da *performance*.

Nos trabalhos de Pollok, são estendidas grande lonas no chão, que funcionam ao mesmo tempo como tela e palco. Na *action painting*, a arte se dá no próprio processo de produção do objeto pictórico. O passo seguinte deu-se na “*assemblage*”, no início dos anos 50, que consiste em pinturas sobre material inteiramente não tradicional e dispostas de forma a dar à obra altos e baixos, relevos, texturas.

À época, a *pop art* estava no auge, surgida na Inglaterra e consolidada nos Estados Unidos, o que de uma forma ou outra facilitou o desenvolvimento dos *enviroments*, pela reavaliação e uso de objetos, máquinas e utensílios como elementos estéticos.

Já nos anos 60, com o *happening*, assistiu-se à passagem da sucessão de *environments* para a sucessão de acontecimentos e surgimento de uma multilinguagem.

De fato, como afirma Cohen, o *happening* funcionou como uma “vanguarda catalisadora” que irá tomar o que se produz de novo nas diferentes artes: do teatro, incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o “teatro dialético” de Brecht; da dança, as expressões minimalistas de Martha Graham e Yvonne Rainer. Mas é das artes plásticas, com a *action painting*, que surgiria o elo principal a partir do qual nasceria a *performance*. (COHEN, 1987: 22)

Cohen (1987) buscou pesquisar a *performance* como linguagem de fronteira com o teatro, apresentando tempo e espaço, além é claro, do corpo, como elementos que constituem essa manifestação artística.

Para Cohen, a *performance* apesar de estar ligada as artes cênicas, rompe com os padrões aristotélicos de representação, narrativa e linearidade. No mesmo patamar da *performance* existem outras manifestações que também visam romper com a ideia tradicional de teatro, a exemplo do teatro da crueldade de Antonin Artaud.

Quanto à *body art*, sua função precursora primordial consiste na pintura sobre corpos que dançam, feridas e flagelações impostas por artistas em si mesmos, bem como a reprodução e a desconstrução de movimentos corporais do cotidiano que foram sendo naturalizados e cristalizados.

Podemos perceber que o corpo é passível de um processo formal de investigação artística, em relação às suas qualidades plásticas, sua energia, resistência, seus poderes gestuais e sobre sua relação com o espaço.

É na década de 70 que a *performance* é aceita como expressão artística “autônoma”, uma vez que naquele momento, a arte conceitual estava em seu auge, em total apogeu e a *performance* teria sido uma das formas mais latentes de demonstração destas ideias.

Esse breve histórico sobre performance cabe como uma visão específica de como esse conceito foi sendo tratado ao longo dos tempos, dos paradigmas de mundo, e dos sujeitos construtores de suas práticas, tal destaque faz-se necessário para o aprofundamento de minha

tese. Trago também Richard Schechner (2003), considerado o pai dos *Performance Studies* (Estudos da *Performance*): este apresenta seu estudo da arte da *performance* e expõe o esporte como um de seus componentes de estudo, e no interior desta o futebol e suas torcidas.

Em um nível teórico, como objeto de estudo e análise, a categoria “performance” pode ser definida como “comportamento restaurado”, isto é, aquele comportamento que não está sendo performado pela primeira vez, e sim, no mínimo, pela segunda ou terceira, segundo Schechner (2003). Para Schechner tudo pode e deve ser estudado como *performance*, uma vez que se pode investigar o que esta coisa faz, como ela faz a interação e se relaciona com outros objetos e seres, portanto, *performances* existem nas ações, interações e relacionamentos. (SCHECHNER, 2003: 28-29)

Segundo Schechner, há oito situações em que as *performances* podem acontecer e que algumas vezes são completamente distintas, mas em outras, se sobrepõem umas sobre as outras. São elas:

1. na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo
2. nas artes
3. nos esportes e outros entretenimentos populares
4. nos negócios
5. na tecnologia
6. no sexo
7. nos rituais – sagrados e seculares
8. nas brincadeiras

(SCHECHNER, 2003: 29-30)

Podemos perceber que na classificação de Schechner a *performance* pode ser vista no cotidiano, na arte, em rituais. No entanto, ele não quer dizer que tudo é *performance*, mas que pode ser visto como se fosse uma *performance*. Por isso, fala-se de comportamento restaurado, pois para Schechner, todos nós *performamos* mais do que percebemos. A vida cotidiana, religiosa ou artística consiste sobremaneira de rotinas, hábitos, ritualizações e de comportamento exercidos previamente e recombinações entre si.

O que é novo, original, chocante, ou *avantgarde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado [...]. Os hábitos, rituais e rotinas são comportamentos restaurados. Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como um cineasta trata um pedaço de filme.

Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema casual (pessoal, social, político, tecnológico ...) que os levou a existir. [...] O modo como os pedaços de comportamento foram criados, achados ou desenvolvidos, pode ser desconhecido ou oculto, elaborado, distorcido pelo mito ou pela tradição. Comportamentos restaurados podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus. [...]. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. Ou opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de mim mesmo, não sendo mim mesmo ou possuído, como se em transe. [...] (SCHECHNER, 2003: 32-34).

2. Performance de um torcedor apaixonado

Lançar o olhar de Schechner em relação ao comportamento restaurado, sobre a *performance* de um torcedor apaixonado por seu time é ratificar sua afirmativa. Reportando-me a minha própria infância, desde pequena, fui aprendendo que o futebol fazia parte da tradição dentro de nossa família, cada um com seus rituais próprios, suas superstições, suas orações; portanto, reforçarei tal assertiva ao longo do texto.

Meu comportamento inicial foi aprendido a partir dos ensinamentos da minha família; posteriormente, esse comportamento foi sofrendo modificações a partir de outras interações com outros grupos e pessoas ao longo dos anos.

Segundo Schechner, *performances* são feitas de “pedaços de comportamento restaurado”, no entanto, cada *performance* é distinta das demais. Tal assertiva incita uma contradição: como algo pode se repetir e ser novo ao mesmo tempo? Schechner afirma que pode haver recombinação de comportamentos infinitamente. Porém é importante frisar que nenhum evento é capaz de copiar, exatamente, outro evento. “Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferentes.” (SCHECHNER, 2003: 28)

Cabe também destacar as sete funções que Schechner atribui a *performance*, no entanto afirma que nenhuma *performance* exerce todas ao mesmo tempo, mas muitas enfatizam mais de uma. Tais funções não estão listadas por ordem de relevância, uma vez que o grau de importância é sempre relativo ao contexto. São elas:

1. entreter;
2. fazer alguma coisa que é bela;
3. marcar ou mudar a identidade;
4. fazer ou estimular uma comunidade;
5. curar;
6. ensinar, persuadir ou convencer;
7. lidar com o sagrado e com o demoníaco.

(SCHECHNER, 2003: 45-46)

Mergulhando nas sete funções sob o foco da *performance* do torcedor (a) apaixonado (a) do Paysandu, dentre as sete funções presentes na *performance* do torcedor destacarei: a marca da identidade do torcedor *performer* e o estímulo à comunidade.

O torcedor traz em seu peito sua camisa também chamada de “manto sagrado” sua segunda pele, a “tatuagem” que identifica sua pertença àquele grupo. Para um torcedor apoiar um time é muito além que carregar as cores. “A torcida é um espaço de compartilhamento de identidades, símbolos e valores que compõem a visão social de mundo de cada torcedor”. (COUTINHO, 2009:1855)

Todo torcedor faz parte de uma primeira comunidade, que é a sua família; é nela que aprende os “mandamentos” do torcer, do vibrar, das regras do futebol. Posteriormente, esse indivíduo de forma voluntária fará parte de novas comunidades, e estas serão novas famílias. DaMatta (1994:16) argumenta que um time de futebol, “essa comunidade que se escolhe voluntariamente”, faz uma inserção no contexto dos elos que recriam modernamente a ideia de família como um grupo que nos engloba. “Ora, tal escolha individual – personalizada e pessoalíssima – permite redefinir a identidade social num nível mais amplo”, escreve. “Um nível que é a um só tempo nacional e cívico, pois fica além da casa e da família”, ou “um nível que tem a ver com um universo feito de indivíduos e de normas universais e que se realiza concretamente na ‘rua’ – no estádio, em pleno domínio público”.

Esse perpassar pela definição de *performance* fornece a base ou sustentação teórica para a pesquisa, a qual estou realizando no doutorado e cujo sujeito é a *performance* do torcedor apaixonado do Paysandu, time fundado em 02 de fevereiro de 1914, na cidade de Belém do Pará. O nome foi escolhido pelo líder Hugo Leão, quem propôs a denominação de Paysandu Football Club (à época) em homenagem ao feito de glória e heroico da marinha brasileira ao

transpor o passo do Paysandu, na guerra contra o Paraguai. Repleto de títulos, vitórias ímpares, o Paysandu se tornou o time mais amado pelos paraenses, o qual possui a maior torcida da região Norte e é conhecido, internacionalmente, por seu desempenho glorioso nos campeonatos.

Nesse mar de paixão que surge o interesse pela pesquisa, cabe destacar como o futebol adentra em minha vida e, posteriormente, para então despontar como foco de minha pesquisa de doutorado. Cabe neste momento fazer essa breve trajetória de vida pessoal ao interesse acadêmico.

Aprendi desde pequena a amar o futebol e gritar “PAPÃO”. Não podia adentrar ao tão “sonhado” estádio de futebol. O tempo foi passando, fui crescendo, e aquela vontade só ia dilatando em meu peito. A maturidade foi chegando, e quando pensava que já iria realizar o tão desejado sonho de adentrar no estádio do time que acelera, sacode e estremece o meu coração, o Paysandu, fui impedida, agora não pela idade, mas por um namorado em seu estado de extremo machismo. Mais uma vez precisei me conformar e esperar que o tempo transcorresse. Até que em um temível dia, o destino se incube de romper os laços daquele relacionamento que por um bom tempo me privava de muitas coisas, e em especial, me sufocava pelas amarras de um machismo infundado.

Nesse exato dia, as vendas de meus olhos caíram por terra e junto com elas, tudo aquilo que impedia a minha liberdade de ir e vir. E a primeira atitude que tomei ao retomar a minha vida de solteira, foi assistir o meu Paysandu jogar no estádio estadual jornalista Edgar Augusto Proença, o Mangueirão, ao vivo e em cores. Hoje não recordo contra quem o Paysandu havia jogado, pois a emoção irradiava em meu ser, eu estava tão inebriada daquela sensação de realizar um sonho, que fiquei em estado de euforia do início ao fim.

Lembro que muitos gritos de guerra eu aprendi lá, na hora, outros já eram de meu conhecimento de longas datas. Como bem fala Cohen (1987), não há ensaio na *performance*, as torcidas vivem o momento, o agora é o instante. Em cada jogo as emoções são diferentes, pois ali estão vários fatores envolvidos, os próprios anseios dos torcedores; o time que depende de um resultado sempre positivo; o clima, para favorecer o andamento do jogo; o gramado, para facilitar o toque de bola; e a renda a ser angariada mediante a participação em massa da torcida; todos estes fatores se encontram no momento presente.

Bem como salienta Cohen (*ibid.*), a *performance* é uma arte cênica, na qual as ações não são ensaiadas, elas acontecem; é basicamente uma linguagem de experimentação, é uma espécie de resgate da liberdade de criação. No futebol, a *performance* não está presente apenas em campo, com os jogadores. Mas, especialmente nas torcidas, nas quais os torcedores são os *performers*; estes agem de forma totalmente avessas às amarras condicionantes. Os torcedores em suas *performances* nos estádios de futebol, se expressam de forma livre, sem regras, nem obedecendo padrões. Por isso, há uma exacerbação de palavras de baixo calão.

A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa a qualidade que faz da *performance* o parente pobre das artes contemporâneas. A *performance* estava os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital (PHELAN, 1997: 173 *apud* SANTOS, 2008: 8)

Em sua *performance* o torcedor se expressa da forma mais livre que lhe convenha, e executa com amor o hino do seu clube, além das músicas criadas pelas próprias torcidas, rimas e gritos de guerras. Essa *performance* é acompanhada de movimentações de braços, pernas e cabeça. Em cada jogo, há sempre uma nova *performance*, pois os corpos não são os mesmos, do jogo anterior, cada um vem imbricado de novos anseios, desejos, sensações.

Nesse texto, desejo lançar meu olhar, a minha própria experiência enquanto torcedora e *performer* nos estádios de futebol. Recordo-me separadamente de cada jogo, de forma idiossincrática, uma vez que cada partida traz consigo seus próprios anseios.

O *performer* nos estádios, são os torcedores (figura 1); sua *performance* é autoral, pois ao torcer, ninguém ensaia as emoções. Todos os sentimentos e sensações acontecem no exato momento presente. O script é construído antes, durante e depois de cada partida, mas nunca será apenas um jogo; é coração, alma, sentimentos, emoções, acontecendo juntos em uma mistura idiossincrática.

Ao tornar-me frequentadora assídua e torcedora apaixonada de jogos em estádios, passei a observar as *performances* dos torcedores, seus corpos em estado alterado, sua comunicação verbal, seus gestos e movimentos corporais extracotidianos, assim como suas reações emocionais durante os jogos. Mediante o devaneio dos torcedores em suas *performances*, no decorrer da partida de futebol, indaguei-me: que corpos são construídos por esses torcedores apaixonados a cada novo jogo? Quais as relações existentes entre essas

performances efêmeras e as *performances* dos jogadores em campo? Que fórmulas verbais são reiteradamente proferidas pelos torcedores durante as partidas? De que forma elas vão se tornando mais e mais elaboradas e ritualizadas?



Figura 1: *Performance* do torcedor do Paysandu
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2019.

Essas são algumas das perguntas que minha pesquisa busca responder. Para tal realizar-se-á observação participante durante os jogos. Como afirma Gilberto Velho (2004) “a observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada”. Isto é, para ele, tal metodologia permite a percepção de aspectos culturais que não se explicitam em entrevistas.

O caminho em direção à escolha do diário de campo em minha tese se aproxima do trabalho de Macedo (2010), quando este salienta que o diário:

Além de ser utilizado como instrumento reflexivo para o pesquisador, o gênero diário é em geral utilizado como forma de conhecer o vivido dos atores pesquisados, quando a problemática da pesquisa aponta para a apreensão dos significados que os atores sociais dão à situação vivida. O diário é um dispositivo na investigação, pelo seu caráter subjetivo, intimista (MACEDO, 2010: 134).

Segundo Winkin (1998), o diário de campo possui três funções: a primeira catártica, também chamada de emotiva (seria o espaço apropriado para se registrar os sentimentos em

relação ao grupo, e principalmente, ao contexto no qual se pesquisa); a segunda função seria a empírica, na qual utiliza-se o diário para anotar tudo o que for de extrema importância no decorrer do trabalho de campo; e a terceira, mas não menos importante, a função reflexiva e analítica, a qual vincula-se ao momento da análise dos dados.

Esses são alguns dos passos a serem estruturados para a edificação de minha tese de doutorado, a qual trata não apenas de uma pesquisa acadêmica, mas de uma tese que envolve paixão, amor, pertencimento, histórias, sentimentos. Um estudo que tem a intenção de ser um marco antropológico para o meu time de coração e para os meus pares torcedores apaixonados do Paysandu.

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUTINHO, Renato. Futebol e identidade nacional: o Clube de Regatas do Flamengo e o projeto de construção de uma nação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 4, 2009, Maringá. p. 1855-1963.

DAMATTA, Roberto. Sobre a Matriz Cultural da Inflação Brasileira. In: DAMATTA, Roberto. *Conta de Mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. In: *Logos 20*. Corpo, arte, comunicação. Ano 11, no.20, 1o. semestre de 2004.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica/etnopesquisa-formação*. Brasília: LiberLivro, 2010.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. In: *Revista Ohun*, ano 4, n.4, p.1-32, dez 2008.

SCHECNER, Richard. O que é performance? O percevejo, *ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50*.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo* / Yves Winkin; organização e apresentação de Etienne Samain; [tradução Roberto Leal Ferreira]. Campinas, SP: Papirus, 1998.



Seção 9
Descolonizações e Epistemologias
do Corpo em Movimento

Poéticas Marginais de uma Bailarina *Outsider*: uma experiência de pesquisa encarnada

Thaís Karina Souza do Nascimento
UFPA – thaïsksn@yahoo.com.br

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(Orientadora)

Resumo: Entre 2016 e 2018, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), um projeto de pesquisa sobre três momentos históricos de transformação do *ballet* – as reformas de Jean-Georges Noverre no século XVIII, as mudanças estéticas promovidas pelos *Ballets Russes* de Diaghilev e as reflexões de uma bailarina adulta em Belém do Pará – metamorfoseou-se em uma dissertação de mestrado bordada/costurada numa perspectiva autoetnográfica cartografada na qual as vivências de uma bailarina às margens da tradicionalidade balética foram articuladas com as experiências de outros que passaram por sua vida, bem como com figuras que marcaram a história do *ballet*. A autoetnografia e a cartografia – irmãs de “grafia” – marcam essa escrita poética carregada de conhecimento encarnado. Nela, as palavras brincam e um vocabulário criativo (re)surge. As imagens extravasam subjetividades, criando contrastes, sem jamais almejar chegar a conclusões. Tal relato revela possibilidades de construção de conhecimentos em que a corporeidade/subjetividade da pesquisadora não se dissocia do fenômeno da pesquisa, assim como o próprio fenômeno apela por desenhar sua própria metodologia.

Palavras-chave: *Ballet*. Autoetnografia. Cartografia. Conhecimento Encarnado.

Marginal Poetics of an Outsider Dancer: an embodied research experience

Abstract: Between 2016 and 2018, in the Posgraduate Program in Arts at the Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), a research project on three historical moments of *ballet* transformation – Jean-Georges Noverre’s reforms in the 18th century, the aesthetics changes promoted by Diaghilev’s *Ballets Russes* and the reflections of an adult dancer in Belém, state of Pará – metamorphosed into an embroidered/sewn Master’s thesis in a cartographed autoethnographic perspective in which the experiences of a dancer on the margins of *balleristic* tradition were articulated with the experiences of others who passed through her life, as well as with figures who marked the history of *ballet*. Autoethnography and cartography – sisters of “graphy” – mark this poetic writing full of embodied knowledge. In it, words play and a creative vocabulary (re)emerges. The images overflow subjectivities, creating contrasts, without ever aiming to reach conclusions. This report reveals possibilities for building knowledge in which the researcher’s embodiment/subjectivity is not dissociated from the research phenomenon, just as the phenomenon itself calls for designing its own methodology.

Keywords: *Ballet*. Autoethnography. Cartography. Embodied Knowledge.

1. Antes, um pouco de histórias

*Havia em mim um desejo imenso,
o desejo de dançar.
Balletear por ali, por aqui
com o corpo, com a alma, com a escrita.
Peço licença pra te contar histórias
de um escrever-balletear...*

Passado, presente e futuro imbricados num vai e volta de memórias de marcas e experiências. Uma infância plena de imaginação/fantasias/histórias (memórias de sua atividade favorita nos tempos de escola, dos *causos* contados em família, dos registros em seus diários de menina), uma paixão por coisas antigas (dos casarões centenários “lá embaixo”¹ aos discos de vinil de seu pai) e um grande sonho: Um sonho-potência “[...] que quisera a vida adiar. Um sonho rememorado das lembranças de uma mulher que, em busca de sentido para sua trajetória pessoal e profissional, [re]escreve-o tardiamente: ser bailarina” (NASCIMENTO, 2018: 5).

1º de agosto de 2011... Aos 27 anos, formada e concursada,² pisei pela primeira vez numa escola de *ballet*, em uma turma de crianças (à época, o *ballet* adulto ainda não era uma realidade presente nas escolas de dança da região metropolitana de Belém). Dois meses depois conheci a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), e em 2012 fui aprovada no processo seletivo dessa instituição para o Curso Técnico de Intérprete-Criador em Dança: do meu encontro com a disciplina História da Dança, de minhas vivências baléticas [fora dos cânones tradicionais] e dos (pré-)conceitos experienciados dentro e fora da Academia, surgiu o desejo de expressar os contrastes dessas vivências em meu corpo (apesar da pouca experiência no *ballet*) e na escrita... No processo de pesquisa da história desse grande gênero de dança [impregnada dos reflexos de minha própria história, da construção do meu *eu* bailarina] poderia, porventura, encontrar respostas para meus anseios: Seria o *ballet* capaz de se ressignificar na contemporaneidade? Diante dos paradigmas do *ballet*, seria eu uma bailarina? Estaria autorizada a (re)escrever minha trajetória acadêmica e profissional?

¹ Até metade da década de 90, não existiam *shoppings* na cidade de Belém, as compras eram feitas no bairro do Comércio, bem no centro histórico da cidade, lugar chamado carinhosamente pelos belenenses de “lá embaixo”. Todo o mês de dezembro minha mãe me levava “lá embaixo” para comprar roupas para as festas de fim de ano e eu adorava, especialmente ver os casarões antigos que aguçavam a minha imaginação.

² Pedagogia (UFPA), Especialista em Educação na Secretaria de Estado de Educação (SEDUC).



Tal desejo me levou, em 2016, para o Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFGA), com o projeto de pesquisa intitulado ‘Diário de uma Bailarina: histórias, reflexões e possibilidades’. Encontrei uma boa pista para decifrar a natureza do meu desejo nas palavras da antropóloga e dançarina colombiana Daniela Botero Marulanda:

Gosto de pensar a pesquisa como algo que me atravessa. Alguém muito próximo a mim chama isso de “uma preocupação existencial”. Minha preocupação existencial, para chamá-la de alguma forma, essa me persegue como um fantasma, não tem apenas uma justificativa biográfica, mas também uma vontade, uma necessidade que procura uma transformação de si (e do mundo, claro) (MARULANDA, 2015: 1).

Ao rememorar as histórias de dois grandes movimentos de transformação no *ballet* – as reformas de Jean-Georges Noverre e suas *Cartas sobre a Dança* (que no século XVIII deram origem ao *ballet d’action*, precursor do *ballet* tal como o conhecemos) e as mudanças estéticas, entre tradição e modernidade, promovidas pelos *Ballets Russes* (companhia de dança idealizada no início do século XX pelo empresário russo Serguei Diaghilev) [e, timidamente, em terceiro plano, minhas próprias histórias com/no *ballet*] – buscava refletir sobre a capacidade do *ballet* de se [re]inventar na atualidade.

Contudo, os encontros com as disciplinas ‘Etnoreflexões em Artes’³ (que me colocou em contato com a Antropologia da Dança), ‘Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes’⁴, ‘Atos da Escritura’⁵ e ‘Movimento Criador do Ato Teórico’⁶ (que me apresentaram tanto a etnografia e a autoetnografia como a cartografia) despertaram-me o desejo de uma escrita poética, dançada, nascida do corpo e da alma – uma *escritaballetante*.

Este foi o ponto de partida da minha dissertação de Mestrado, intitulada *Poéticas Marginais de uma Bailarina Outsider: uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas*, defendida em 2018. A relevância em dar visibilidade às subjetividades desta bailarina-pesquisadora – mostrando que o corpo e as experiências de uma etnógrafa podem não

³ Ministrada por minha Orientadora, professora Giselle Guilhon, no Programa de Pós-graduação em Artes (Mestrado em Artes) da UFGA, em parceria com a professora Lílham Barros Cohen.

⁴ Ministrada pela professora Ivone Xavier.

⁵ Ministrada pelas professoras Wlad Lima e Bene Martins.

⁶ Disciplina do Doutorado, da qual participei como ouvinte, ministrada pelas Professoras Wlad e Ivone.

apenas fazer parte da pesquisa etnográfica como ser o próprio fenômeno observado – reside, justamente, em oferecer uma escrita desviante dos cânones acadêmicos. (Quanta riqueza de conhecimentos antropológicos, artísticos, dançantes e encarnados podem advir do acréscimo do prefixo “auto” à nobre etnografia!?) Outro fator significativo emerge da/na construção do próprio percurso metodológico de uma pesquisa, e que não precisa se ater às amarras de um rigor acadêmico; antes, o próprio fenômeno dá pistas, deixa rastros no ir e vir da pesquisa e, ao segui-las, nos vemos diante de imagens-pensamento (quando as palavras já não são suficientes) e, de um ponto a outro, as linhas dão vida a mapas poéticos – entra em cena a cartografia.

2. Esvaem-se as fronteiras entre bailarina-pesquisadora e fenômeno/campo de pesquisa

A perspectiva antropológica de que todas as danças são étnicas, pelo fato de refletirem os contextos socioculturais dos povos que as originaram, incluindo o *ballet* (KEALIINOHOMOKU, [1983; 1998], 2013; 2018) e sua tradição – que remonta aos tempos do renascimento italiano, entre os séculos XV e XVI, e se consolida no período absolutista francês entre os séculos XVI e XVIII – possibilitou enxergar-me como *nativa* da cultura do *ballet*. *Nativa*? Mas como uma *nativa* pode se ver (e se sentir) uma *outsider*?

Não diria que a pesquisa me trouxe respostas; trouxe-me, antes, muitos questionamentos. E no decorrer do caminho já não eram os anseios por respostas que me (co)moviam, mas sim o desejo de trocar experiências e de contar histórias que são, como diria Benjamin (1987), a base da narrativa. Para o ensaísta e filósofo alemão, o narrador se vale tanto de suas experiências como das de outras pessoas para contar suas histórias; e uma verdadeira narrativa não cede explicações, mas sim causa espanto e desperta reflexões. Nesse sentido, tem certa semelhança com a abordagem etnográfica. Nas palavras da historiadora Theresa Buckland:

As perspectivas etnográficas começaram a enfatizar a construção sociocultural e o movimento do “corpo”, substituindo o estudo objetivo da dança em um contexto cultural pela consideração experimental da *performance* emergente das identidades culturais [...]. A chave para essa abordagem é o reconhecimento e a reflexão acerca das experiências pessoais da natureza dinâmica das práticas culturais, tanto para o pesquisador quanto para o pesquisado (BUCKLAND, [2010], 2013, 2018: 147).

Pesquisadora e pesquisada – aqui as fronteiras entre investigadora e fenômeno/campo da pesquisa se esvanecem. Fortin (2019) parte da premissa de que o/a pesquisador/a é indissociável de sua pesquisa, podendo partir de um olhar de si mesmo/a e de suas experiências para escrever. Entretanto, conforme apontou a antropóloga e dançarina argentina de *butoh* Patricia Aschieri (2018: 78), “a prática etnográfica tradicional não tem dado lugar às emoções, nem levado em consideração as posições de gênero, classe ou etnia do investigador como características constitutivas do desenvolvimento da investigação”:

Nesse sentido, embora a expressão das emoções deva ser levada em conta “como uma parte necessária da empatia controlada da observação participante” (CLIFFORD, 1997: 92), excetuando-se os casos em que foram vinculadas ao amor e ao entusiasmo públicos, tenderam a ser invisibilizadas, anotando-se nos diários de campo somente aquelas de natureza negativa (tais como raiva, frustração, julgamentos sobre indivíduos, desejo etc.) (ASCHIERI, 2018: 78).

Apesar dos contrastes entre o meu auto reconhecimento como *nativa* de um gênero teatral de dança tradicional e secular e, ao mesmo tempo, a percepção de que meu corpo [*adulto iniciante, não magro, não forte, não flexível, não técnico, não etéreo... uma negra amazônica de Belém do Pará*] não se encaixava [*porém segue sendo um corpo em constante construção*] nos padrões do *ballet*; apesar dos contrastes entre o amor que nutro pelo *ballet*, oriundo do meu sonho infantil, associado ao prazer de dançar, e os (pré-)conceitos vivenciados ao longo de minha trajetória como dançarina, me vi habitante das “margens”. Por vezes “dentro”, outras tantas vezes “fora” das linhas que circunscrevem e (de)limitam o mundo do *ballet*, eu era [eu sou] uma bailarina *outsider*⁷. Todos esses elementos, incluindo minhas incursões na História do *ballet*, sempre atravessada por minhas histórias pessoais, ajudaram a romper as fronteiras entre a pesquisadora e o “objeto” da pesquisa. Aqui se desenhou uma escrita poética e imagética na qual pesquisadora/fenômeno/campo encontram-se entrelaçados. Uma autoetnografia

[...] como narrativa pessoal, possibilitaria uma análise crítica, que lançaria luz sobre situações ou problemas que muitas vezes têm ramificações sociais e políticas. Assim, o autor pode utilizar poesias, contos, projeções, romances, ensaios fotográficos, etcétera, como técnicas que lhe permitem expressar a emoção que vive, bem como compreendê-la (ASCHIERI, 2018: 80).

⁷ “Uma bailarina marginal” – joguei a bola na minha Qualificação. “Uma bailarina *outsider*” – devolveu-me a bola minha Orientadora, Giselle Guilhon.

Nessa perspectiva, procurei expressar e compreender emoções, pensamentos, experiências e marcas das minhas vivências no *ballet* e de sua técnica em meu corpo, bem como compreender as variáveis socioculturais dos espaços que habitei. Sempre levando em consideração as minhas memórias corporais e a minha trajetória pessoal, que concederam à autoetnografia a qualidade de “encarnada”. Nesse entrelace, surge um vocabulário próprio, criativo, inspirado no imaginário e no ato observador infantil⁸. Ao ato de refletir e ressignificar minhas vivências baléticas denominei *recriançar*. Para *recriançar* esta autoetnografia, a poesia entrou para brincar com os sentidos e para (res)significar memórias:

*Desenho linhas do que poderia ter sido
o perfeito esmaecido
num sonho ressurgido.
Na busca por meu próprio traço
descubro o contraste
do perfeito sobre mim.
E já não é nem um, nem outro
antes, o novo ...
(NASCIMENTO, 2018: 59)*

Onde as palavras não se faziam suficientes, entravam em cena o que denominei **imagens-pensamento**: “[...] contrastes imagéticos, [...] mapas poéticos de um corpo maduro permeado pela técnica do *ballet*” (NASCIMENTO, 2018: 5). As imersões na História do *Ballet*, alternadas com as lembranças de minhas próprias histórias, em diálogo com outras histórias que testemunhei, impediram que eu chamasse as peças do quebra-cabeças de minha dissertação de “capítulos”; antes, elas se encaixaram na categoria de **narrativas entrecruzadas**.

A cada entrecruzamento, rastros e pistas deram forma a mapas poéticos que delinearam o percurso metodológico: desde os diálogos teóricos com Maria Filomena Molder e Walter Benjamin (dando vida à metáfora da infância como força reflexiva para pensar a ressignificação do *ballet* em mim); passando por Giselle Guilhon, Adrienne Kaeppler, Joan Kealiinohomoku e Helena Wulff (para trazer à baila os aspectos socioculturais que permeiam o mundo do *ballet*); incorporando a contribuição de Tânia Fonseca, Raphael Mejía e Jörn Seemann (com quem brinquei de cartografar a autoetnografia) até os diálogos metafóricos presentes nos poemas que

⁸ Molder (2013); Benjamin (1987).

escrevi, nas imagens-pensamentos que precederam cada Narrativa Entrecruzada⁹, transbordando (re-)significados, e nos Mapas-Corpo que revelam as marcas do *ballet* em meu corpo – “as imagens pensam”, anuncia Samain (2012).

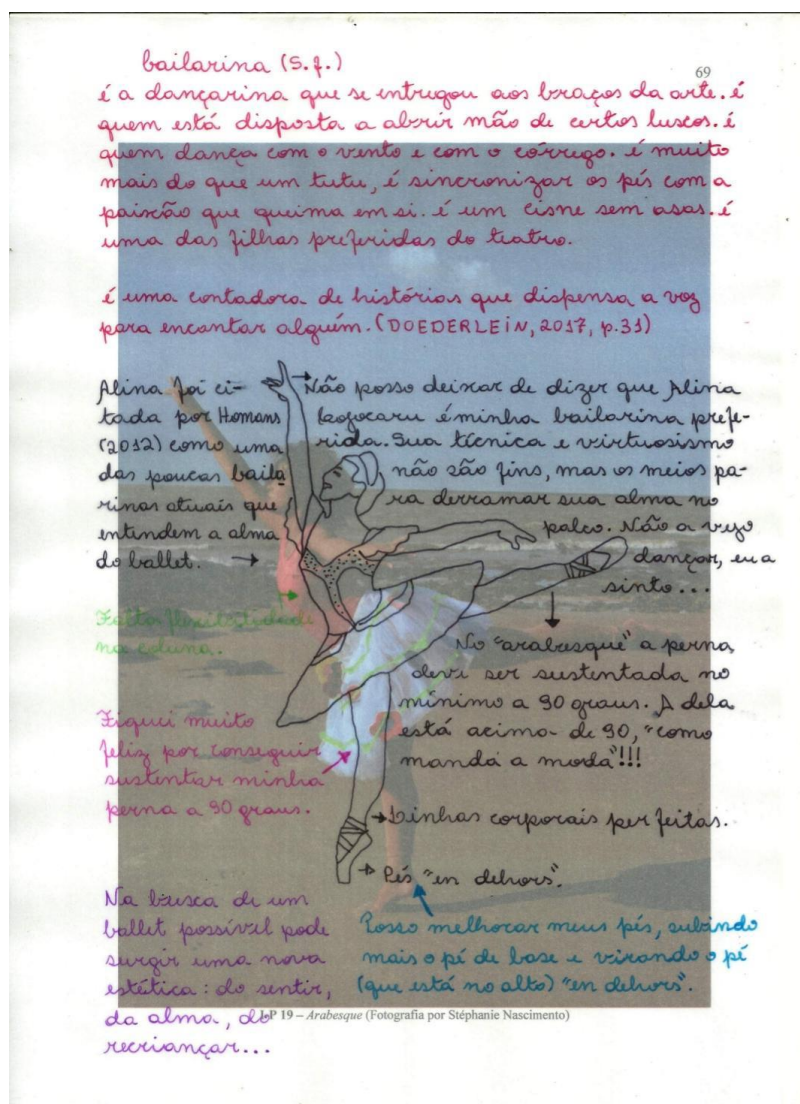


Figura 1. Mapa-Corpo 3: *Arabesque*
(NASCIMENTO, 2018: 68-69)

⁹ A dissertação foi dividida entre 1º e 2º Atos. O 1º Ato é composto por seis **Narrativas Entrecruzadas**. Já o 2º Ato contém duas partes que denominei **Mapas-Corpo**. Cada um desses oito momentos de minha escrita são antecedidos por uma imagem minha em papel vegetal, onde a transparência deixa vazar minhas escritas. O ensaio fotográfico foi assinado pela fotógrafa Stéphanie Nascimento.



Figura 2. Imagem-Pensamento 6: **Rastros na Areia**
(Fotografia por Stéphanie Nascimento)

3. Por uma escrita encarnada

Como bailarina adulta, pesquisadora de minha própria arte e consciente dos afetos fluindo em meu corpo, eu não poderia deixar de incluir minhas memórias pessoais, associadas às minhas experiências com o *ballet*. Uma etnografia encarnada, como bem indicou Patricia Aschieri (2018), trata a corporalidade da etnógrafa como dado de pesquisa. A essa prática Maria Acselrad (2018) denominaria “engajamento do corpo”. A corporalidade corresponderia ao “corpo-testemunha” – um corpo capaz de produzir questões que podem revelar toda uma



dimensão acerca do modo de dançar, de se expressar, de fazer-escrita, de escrever-dançar... Uma “escrita-artista”, como diria Sandra Meyer (2018). Trazer a vida da dança para a escrita, a poética do dançar *ballet* sem negar as dores do processo, dores que se fazem valer quando se alcança o “dançar com alma” (DORNELLES DE ALMEIDA; FLORES-PEREIRA, 2018); ou, nas palavras de Wulff (2018) o “estado de fluxo” ou “estado transcendental”.

Como *outsider* da tradição do *ballet* – ensinado, aprendido e dançado em Belém do Pará, Amazônia, Brasil – resalto a importância de dar visibilidade às pesquisas acadêmicas que vêm das margens, dos ambientes e posições liminares para, como diz Acselrad (2018: 62), “[...] oxigenar a produção acadêmica, assim como os contextos de produção artística.”

Referências

ACSELRAD, Maria. Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para pesquisa antropológica em dança. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

ASCHIERI, Patricia. Hacia una Etnografia Encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. [2013] In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. [3ª Ed.] (Tradução: Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. [1998] (Tradução de Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013.

DORNELLES DE ALMEIDA, Dóris; FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. As corporalidades do Trabalho Bailarino: entre a exigência extrema e o dançar com alma. [2013] In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. (Tradução: Helena Maria Melo) In: Revista **Cena**, nº 7. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes – UFRGS.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. [1969-1970; 1983; 1998] (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.



KAEPPPLER, Adrienne. A dança segundo a perspectiva antropológica. [1978; 1998] (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013.

KAEPPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. [2001] (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013.

MARULANDA, Daniela Botero. **O lugar social do ensino do ballet clássico**: Etnografia da linguagem, da corporalidade e do poder na incorporação de uma técnica. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2015.

MEJÍA, Rafael Estrada. Etnografia, cartografia e devir: potencialidades da escritura nas pesquisas antropológicas contemporâneas. In: KOFES, Suely; MANICA, Daniela. (Orgs.) **Vidas e grafias**: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. [1ª Ed.] Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

MOLDER, Maria Filomena. **De onde vem Maria Filomena Molder?** Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, em 10/11/2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/11/10/jornal/de-onde-vem-27360016>>. Acessado em: 05/10/17.

NASCIMENTO, Thais Karina Souza do. **Poéticas marginais de uma bailarina outsider**: uma autoetnografia cartografada de vivências baléticas. (Dissertação de Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2018.

SAMAIN, Etienne. (Org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2012.

SEEMANN, Jörn. Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas. In: MARANDOLA JR., Eduardo; WERTHER, Holzer; OLIVEIRA, Livia de. (Orgs.) **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

WULFF, Helena. Expressão Etérea: paradoxos do *ballet* como cultura globalizada. [2008] In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

Antropoética do Corpo em Movimento Indisciplinar: uma performatividade investigativa contracolonial¹

Ceila Portilho Maciel
UFG – ceilaportilho@gmail.com

Resumo: A voz que aqui ecoa conta passos, descompassos, tropeços e saltos de um caminhar investigativo indisciplinar para legitimar os *saberes do corpo* no meio acadêmico-científico. Tal busca contra hegemônica, *transvestida* de pesquisa de doutorado, norteou o processo de investigação, desde a não escolha de um “objeto”, passando pelo mergulho no território desses saberes, e pelo exercício da própria corporeidade em movimento: tessitura de conhecimentos incorporados via práxis de vivências e encontros. Inspirada na perspectiva metodológica da cartografia e na proposta da prática como pesquisa, em diálogo com movimentos descoloniais, a presente investigação – intuitiva, subjetiva, criativa – foi desvelando o pulso, o impulso, o pulsar e a pulsão próprios da corporeidade como caminhos metodológicos. Partindo de um lugar de subalternidade colonial da existência, da corporeidade, do imaginário e de modos de pensar praticados no meio acadêmico e na sociedade, o sujeito que aqui se inscreve corporifica um movimento indisciplinar de resistência ao colonialismo epistemocêntrico.

Palavras-chave: Descolonização epistemológica. Corporeidade investigativa. Performatividade contracolonial. Transcorporeidade do conhecimento.

Anthropoetics of the Body in Indisciplinary Movement: a counter-colonial investigative performativity.

Abstract: The voice that echoes here narrates the steps, missteps, stumbles, and leaps of an undisciplined investigative journey to legitimize the knowledge of the body in the academic-scientific milieu. This counter-hegemonic quest, disguised as doctoral research, guided the investigative process, starting from the deliberate non-selection of an "object," diving into the territory of these knowledges, and engaging in the exercise of corporeity itself in motion: weaving of embodied knowledge through the praxis of experiences and encounters. Inspired by the methodological perspective of cartography and the proposition of practice as research, in dialogue with decolonial movements, the investigation – intuitive, subjective, and creative – unveiled the pulse, impulse, pulsation, and drive inherent to corporeity as methodological paths. Emerging from a position of colonial subalternity in existence, corporeity, imagination, and modes of thought practiced in academia and society, the subject inscribed here embodies an undisciplined movement of resistance to epistemocentric colonialism.

Keywords: Epistemological Decolonization. Investigative Corporeity. Counter-Colonial Performativity. Transcorporeity of knowledge.

¹ Uma 1ª versão desse texto foi publicada em 2017 na Lamparina – Revista de Ensino de Teatro (EBA/UFG). Uma 2ª versão foi publicada em 2018 nos Anais do 18th IUAES World Congress, sob o título *Antropoética do Movimento: descolonizações e performatividades por uma emancipação epistemológica dos Saberes do Corpo*.

1. Corporeidade em movimento de emancipação epistemológica

São hoje muitos e fortes os sinais de que o modelo de racionalidade científica [...] atravessa uma profunda crise. Defenderei nesta seção: primeiro, que essa crise é não só profunda como irreversível; segundo, que estamos a viver um período de revolução científica que se iniciou com Einstein e a mecânica quântica e não se sabe ainda quando acabará; terceiro, que os sinais nos permitem tão só especular acerca do paradigma que emergirá deste período revolucionário, mas que, desde já, se pode afirmar com segurança que colapsarão as distinções básicas em que assenta o paradigma dominante [...] (BOAVENTURA DE SOUZA SANTOS, 1998).

O presente texto versa sobre minha pesquisa de doutorado² – cuja Tese se intitula *Transcorporeidade e Saber: narrativas performativas e indisciplinadas por uma descolonização epistêmica* –, trazendo reflexões relacionadas aos caminhos da pesquisa e aos processos de construção do conhecimento na, com e desde a corporeidade e os Saberes do Corpo em Movimento. Uma pesquisa que se quis em constante transformação e que se alinha ao movimento de descolonização do pensamento e da corporeidade, especialmente no que se refere ao cultivo de perspectivas e práticas coletivas de emancipação epistemológica e existencial. Trata-se aqui do cultivo de uma performatividade de re-existência, de insurgência (ROLNIK, 2018) e de insubordinação em relação ao modelo eurocêntrico positivista de racionalidade e seu respectivo paradigma científico. Paradigma logocêntrico e excludente de outras perspectivas epistemológicas, e que se constituiu como modelo tradicional da ciência moderna, ainda dominante nas instituições de ensino e pesquisa. Boaventura de Souza Santos, em *Um discurso sobre as Ciências*, escreve sobre esse paradigma dominante:

O modelo de racionalidade que preside a ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes, basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então, pode-se falar de um modelo global de racionalidade científica que admite variedade interna, mas que se distingue e defende pela via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas [...].

² O doutorado foi realizado sob orientação de Luciana Hartmann e co-orientação de Sérgio Bairon.

Sendo um modelo global, a nova racionalidade científica é também um modelo totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas. É esta a sua característica fundamental e a que melhor simboliza a ruptura do novo paradigma científico com os que o precedem (SANTOS, 1988: 48).

Na pesquisa em questão, que se configurou autoetnográfica ao longo do caminho, parto do pressuposto de que os Saberes do Corpo, entre outros saberes excluídos da perspectiva moderna hegemônica de construção do conhecimento, são fundamentais e medulares para o desenvolvimento humano e para o bem viver³ em sociedade. Apesar de fazerem parte dos saberes secularmente silenciados, marginalizados ou excluídos – seja do rol de saberes de reconhecido valor cultural e social, seja das instituições de Ensino e Pesquisa. Desde essa perspectiva, busquei me unir ao coro de ativistas, artistas, escritores e pesquisadores pelo reconhecimento, retomada e cultivo dos saberes e epistemes condenados à subalternidade, marginalidade e/ou invisibilidade, ao longo da época moderna. Política ou performativamente – em movimento indisciplinar de insubordinação e re-existência – busquei instituir esses saberes e epistemes subalternos como conhecimentos legítimos, primordiais e imprescindíveis nos processos de construção do conhecimento na Educação, nas Ciências e na sociedade. Ou, ao menos, enquanto desafio e objetivo da pesquisa no corpo do referido trabalho.

Foi nesse campo minado, repleto de contradições provenientes da condição subalterna e do colonialismo interno, que fui me movendo, tecendo trânsitos entre fronteiras, numa constante construção/desconstrução metodológica e epistemológica. Investigação realizada nos movimentos entre corporeidades, e que me fez pesquisadora-aprendiz entre lugares e movimentos de desterritorialização e derivas. Ao caminhar de *corpomentespírito* (inteiro, sem divisões) pelo território, fui tecendo um caminho mais sensível, intuitivo, presente e consciente; menos racional, formal e predeterminado. Seguindo os saberes e desejos de minha corporeidade fui encontrando pares e dançado comunhões. Tantos encontros férteis que se afirmaram como potência indubitável, confirmando as hipóteses iniciais que me moveram! Hipóteses frequentemente consideradas absurdas, insensatas, irresponsáveis e até mesmo infantis.

³ Utilizo aqui a noção de “bem viver” em comunidade/sociedade, inicialmente como senso comum. No sentido da herança trazida de povos originários que integram a cultura brasileira: o de viver bem entre si, cultivando o bem coletivo e em harmonia com a natureza em todas as suas dimensões.

Num encontro realizado recentemente, em *La potencia de la cooperacion. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*, o autor espanhol Marcelo Expósito (artista, ativista e docente) – bela surpresa entre os virtuais – afirmou:

Las prácticas políticas de cartografía nos resultan provechosas desde hace más de una década: el mapeo tanto de los bio-poderes globales como de las resistencias y las autonomías que les son inmanentes (Bureau d'Études); de los cuerpos y redes agenciados en las metrópolis entendidas como territorios existenciales (Hackitectura); de las fronteras como biopoderes genocidas aunque permeables (Fadaiat); de las fábricas del conocimiento y los dispositivos de precarización del trabajo cognitivo (Counter Cartographies Collective/3Cs); etc. A veces se han mapeado las propias prácticas de las cartografías como invención política (Atlas de Cartografía radical del Journal of Aesthetics & Protest) [...]. Pero estos mapeos politizados rechazan el naturalismo de la representación de la cartografía [en] el mapa científico como reflejo pretendidamente objetivo de un territorio preexistente, para proponer más bien una diagramación que no esconde ni su condición activista, ni sus puntos de vista subjetivamente connotados, ni su carácter de constructo provisional siempre en proceso. Se trata de una diagramación que más bien produce una imagen aprehensible de un objeto previamente invisible o difuso (los biopoderes) a la vez que ayuda a construir desde su interior y no solo constata dinámicas en curso (los contrapoderes biopolíticos), las cuales así potencia (EXPÓSITO, 2012: 22).

Partindo do campo teórico dos estudos das *performances do cotidiano*⁴ – e trazendo na bagagem, assim como na memória celular, trinta anos de atuação nas Artes da Cena e nas práticas de conscientização pelo movimento –, fez-se clara a necessidade de caminhar fluindo por trajetórias próprias, emergentes da vivência corporal e corporificada, tendo a experiência e a performatividade como perspectivas e estratégias metodológicas. *Almejava já, ao início, estratégias que caminhassem rumo a uma emancipação epistemológica, por uma episteme tecida na práxis do movimento de construção de conhecimento, próprios do território do corpo. Ou seja, desde a experiência da corporeidade e dos saberes do corpo.* E a partir desse lugar, conquistar caminhos sem mapas ou trilhas prévias. Nutriram-me as reflexões inspiradas na noção de “desobediência epistemológica”, na ordem do indisciplinar e no desafio da descolonização (empírica e teórica) – do pensamento, do sujeito pesquisador e dos paradigmas acadêmicos de investigação. Um desafio que exige um contínuo movimento de desconstrução

⁴ Perspectiva que me interessou especialmente no doutorado em curso no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, um Programa interdisciplinar da Faculdade de Ciências Sociais, na Universidade Federal de Goiás/UFG.



e derivas, um trabalho em processo, um salto no escuro, com sabor de risco, de não saberes, de espaços-tempos vazios, abertos ao devir investigativo e à sinergia criativa.

Construo este texto, portanto, compartilhando reflexões e tessituras desta performatividade investigativa e buscando cultivar, entre os pares, variações e derivas das questões motrizes inerentes ao processo. Guardo as ressonâncias provenientes dos encontros e partilhas durante o **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** (2019), especialmente aquelas produzidas e sentidas no contexto do Painel II – *Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento* –, onde tive o prazer de atuar como mediadora das comunicações orais, em parceria com a dançarina de *butoh* e pesquisadora argentina Patricia Aschieri. Nosso primeiro encontro se deu no **18th IUAES World Congress – Congresso Mundial de Antropologia da IUAES – International Union of Anthropological and Ethnological Sciences** –, realizado em 2018, também na UFSC. Giselle Guilhon e Patricia Aschieri foram as proponentes do **Open Panel** do qual participei, intitulado *Panorama of the Anthropology of Dance: genealogy, theoretical-methodological contributions, recent researches* do 18º IUAES. Na ocasião, apresentei esta mesma pesquisa, em fase inicial, ainda, de elaboração narrativa e teórica. Durante o evento, por iniciativa de Giselle, realizamos uma reunião com os participantes do OP para pensarmos juntas/os a realização deste I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, previsto para o ano seguinte – 2019.

Interessa mencionar tais encontros porque foram fundamentais para o meu processo investigativo e para o amadurecimento das hipóteses, questões e reflexões de pesquisa. Foram trocas entre os pares da Dança, das Artes da Cena e da Antropologia, para tecer e nutrir perspectivas e práticas potentes no que se refere à construção de uma emancipação epistêmica e descolonizante: do imaginário, do pensamento, das práticas e dos processos de construção do conhecimento acadêmico-científico.

Entendo que o movimento descolonial – que vem se expandindo e se intensificado em diferentes segmentos sociais, culturais e políticos (com perspectivas diversas e complementares, ainda que por vezes contraditórias ou conflitivas) por todo o planeta – seja parte de uma reação instintiva e urgente. Mobilização pela busca por ressignificação da existência em sociedade e sobrevivência da vida humana no planeta. Para além de problematizar e ressignificar a hegemonia da racionalidade e da lógica moderna eurocêntricas, assim como do método científico tradicional – no que concerne aos paradigmas corpo/mente, razão/emoção,

teoria/prática, natureza/cultura, ciência/senso comum – assumi o desafio de desenvolver, radicalmente, a pesquisa no território da experiência, da prática e dos saberes corporais.

Na busca pela valorização e inclusão de saberes e perspectivas secularmente excluídas dos processos de construção do conhecimento, assim como para incluir caminhos criativos e inusitados, assumi os efeitos e as consequências inevitáveis de um rompimento provável com o *status quo* acadêmico e, de quebra, rompi com paradigmas em estruturas estabelecidas. Escolhi integrar à pesquisa elementos como percepção, sensibilidade, criatividade, afetividade, espiritualidade e, ainda, outros aspectos que continuam sendo tabus nas pesquisas científicas, mas que são basilares e imprescindíveis em perspectivas do conhecimento geradas nas artes do corpo, no trabalho corporal criativo e nos processos de desenvolvimento da corporeidade.

Partindo do pressuposto de que as instituições de ensino e pesquisa, sobretudo no Ocidente, ainda reproduzem a estrutura, a lógica e a práxis do modelo moderno de ciência, compreendo que tais instituições, incluindo as universidades, contribuem para a perpetuação do colonialismo e da colonialidade individual e coletiva dos sujeitos sociais. Nesse sentido, ressaltando o papel crucial dos intelectuais na dominação colonial imperialista na América Latina, Silvia Rivera Cusicanqui – socióloga, historiadora e ensaísta boliviana – afirma, em seu livro intitulado *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, que “El gatopardismo de las elites políticas y económicas en América se reproduce en pequeño en el escenario de las ciencias sociales de la región andina. Se trata de una típica estructura de ‘colonialismo interno’, tal como la definiera Pablo Gonzales Casanovas en 1969” (CUSICANQUI, 2010: 63).

Pareceria tardio negar, atualmente, que, na mesma medida em que a educação institucionalizada reproduz os modelos civilizatórios da sociedade moderna capitalista/eurocêntrica/patriarcal, espaços e momentos de resistência, criados por indivíduos e grupos, tendem a contribuir de modo inexorável para a conformação ou (de)formação dos sujeitos moldados nos padrões coloniais. Tal processo de (de)formatação passa pelo assujeitamento do pensamento, do corpo, do imaginário, da subjetividade, das relações e das existências, desde a tenra infância, aprofundando a colonização interna e existencial, em cada etapa de aprendizagem formal do sujeito. Não importa como queiramos denominar ou definir esse processo de opressão, dominação e subalternização dos povos, das culturas e das massas.

É emergente que a universidade reconheça e se responsabilize por reproduzir e reforçar a colonialidade interna, coletiva e social. Trata-se de problematizar o fato de que a universidade – sendo responsável por parte significativa da formação de milhões de indivíduos e docentes que formarão outros bilhões de indivíduos no planeta – tem responsabilidade sobre o tipo de (de)formação que imprime nos imaginários, corporeidades e existências coletivas e sociais. Não somente para que a comunidade acadêmica se comprometa e se engaje na reforma e (trans)formação da grande estrutura, com suas regras e dogmas, mas também para trazer à luz os quadros patológicos instituídos que sustentam a colonialidade reinante e são reproduzidos pelo próprio corpo institucional, com seus aparatos e mecanismos de controle e repressão.

Aprendemos a considerar o fenômeno de assujeitamento como resultado natural da socialização e do dito progresso da civilização, mas essa naturalização não nos impede de reconhecer os processos de (des-)sensibilização, alienação e deformação dos sujeitos e da raça humana, através da conformação das mentes e da mecanização das corporalidades de maneira massiva, sob a batuta dos interesses do Capital. Tal fenômeno, tendo atingido hoje uma esfera global, parece ter se entranhado nas corporeidades, subjetividades e existências em nível mundial – uma colonialidade globalizada, em diferentes níveis e intensidades, e com características específicas –, nas distintas realidades e contextos.

A colonialidade pode ser considerada uma espécie de *pandemia existencial* planetária, com infinitas variações e refinamentos em sua manifestação, e tendo como um de seus fundamentos a alienação dos indivíduos em relação à sua própria essência, natureza, raízes e corporeidade. Alienação de si e da própria corporeidade e natureza, sustentada por uma ausência do corpo/morada (e do sentido de existir), cuja energia vital, anestesiada, se volta para o mundo das demandas externas, projetando-se em direção aos supostos desejos, necessidades e vontades introjetados pela/na mídia, nos mecanismos de mercado e controle da indústria sociocultural colonizante. Mecanismos em relação aos quais, insisto, a grande estrutura do sistema educacional tem servido eficazmente.

Oyèrónké Oyèwùmí, no artigo ‘Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas’ (2004), afirma que o eurocentrismo e a expansão do *ethos* europeu e, posteriormente, euro-americano, nos ecos da modernidade pelo planeta afora, impõem a colonização e a normatização de inúmeros aspectos, alheios às culturas periféricas, entre eles o privilégio do gênero masculino – especialmente no

que concerne à pesquisa e à produção de conhecimento, ditadas pela perspectiva hegemônica patriarcal, presumidamente superior, imbuída desse *ethos*.

A ideia de modernidade evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de estados-nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema-mundo. O período tem assistido a uma série de transformações sociais e culturais. Significativamente, gênero e categorias raciais surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais ao longo dos quais as pessoas foram exploradas, e sociedades, estratificadas.

Uma característica marcante da era moderna é a expansão da Europa e o estabelecimento de hegemonia cultural euro-americana em todo o mundo. Em nenhum lugar isso é mais profundo que na produção de conhecimento sobre o comportamento humano, história, sociedades e culturas. Como resultado, os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais de euro-americanos têm dominado a escrita da história humana. Um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus, como conhecedores (OYĖWŪMÍ, 2004: 1).

Nesse contexto, a compreensão, sistematização ou conceituação – assim como a relação e a utilização de categorias, tais como “corpo” e “corporeidade”, fundantes e fundamentais para as artes do movimento – tendem a se desenvolver a partir de referências e modelos euro-americanos da ciência moderna. Realidade que, salvo exceções, continua profundamente arraigada nos sistemas educacionais ao redor do planeta e, paradoxalmente, inclusive no ensino das Artes em geral, e das Artes da Cena, ainda com contradições inerentes a esse paradoxo. Paradoxo de que arte e criação artística remetem e falam de criatividade, liberdade, originalidade, entre outras qualidades potencialmente indisciplinadas.

Resilientes somos nós, pesquisadoras/es e professoras/es artistas, pois atuamos, dançamos e andamos sobre férteis cordas bambas, nos caminhos acadêmicos, em busca de fortalecer o lugar e a legitimidade dos saberes de nossas práticas, como pudemos verificar nas narrativas do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**. Muitas conquistas foram feitas e potentes quebras de paradigmas frutificaram ao longo da história, alargando horizontes e perspectivas dentro mesmo do método científico dominante. Na tradição qualitativa, há métodos e estratégias bem estabelecidos, concebidos para investigar e compreender o que, por exemplo, Donald Schon chama de “as situações de prática:

complexidade, incerteza, instabilidade, singularidade e conflitos de valores que são cada vez mais percebidos como centrais para o mundo da prática profissional” (SCHON, 1983: 14).

Estas são estratégias de pesquisa baseadas em práticas, e incluem: o prático reflexivo (abrangendo reflexão-inação e reflexão-em-ação), pesquisa participante, pesquisa participativa, investigação colaborativa e pesquisa-ação. Invariavelmente, essas estratégias reinterpretam o que se entende por “uma contribuição original ao conhecimento”. Ao invés de contribuir para a arquitetura intelectual ou conceitual de uma disciplina, esses empreendimentos de pesquisa estão preocupados com a melhoria da prática e com novas epistemologias da prática, destiladas a partir dos entendimentos de alguns “iniciados” do/no campo da ação.

No entanto, Brad Haseman, em *A Manifesto for a Performative Research* (2006), afirma que, nos últimos anos, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e com sua ênfase nos resultados escritos. Eles acreditam que aquela abordagem distorce, invariavelmente, a comunicação da prática. Tem ocorrido um impulso radical, não somente para colocar a prática como elemento central no processo de pesquisa, mas também para guiar a pesquisa através da prática (HASEMAN, 2006: 100-101).

Haseman apresenta fundamentos e características de funcionamento do que ele chama de “terceiro paradigma de pesquisa”, elementos que as pesquisas quantitativas e qualitativas não dão conta, indicando que a pesquisa performativa irá superar as possibilidades e dimensões da estratégia qualitativa, criando e desenvolvendo suas próprias ferramentas e repertórios metodológicos para lidar com o fenômeno da prática como estratégia de investigação.

Essa proposta de uma terceira metodologia e estratégia de pesquisa, tendo a prática como elemento central e fundante da pesquisa, chega como uma necessidade de buscar e desenvolver metodologias originais, autênticas e vigorosas de pesquisa – formas de conhecimentos desenvolvidos através delas – que correspondam ao vigor, autenticidade e originalidade dos territórios pesquisados. Especialmente em territórios com conhecimentos que não se encaixam e não são passíveis de identificação por meio de descrição e/ou tradução pelos métodos tradicionais de pesquisa (leia-se pesquisa quantitativa ou qualitativa).

A pesquisa performativa é uma alternativa metodológica de investigação que nasce e se estabelece na virada performática, tendo o potencial de desestruturar ou, ao menos, balançar a hegemonia de paradigmas seculares do meio acadêmico e científico, emergindo com uma urgência não apenas para as áreas de Artes, Humanidades e Ciências Sociais, mas para

pesquisas e pesquisadores cujas temáticas e perspectivas não se encaixam exatamente nos cânones tradicionais eurocêntricos da ciência moderna e nos respectivos caminhos estabelecidos de reconhecimento e construção de conhecimento. Em minha pesquisa de doutorado, a perspectiva performativa foi determinante e inspiradora, abrindo espaços e fortalecendo a determinação para seguir caminhos próprios e alcançar níveis de elaboração mais livres e mais autênticos.

2. Da pesquisa performativa ao conceito de transcorporeidade

Almejando a indisciplina radical e a desobediência epistemológica encontrei um terreno fértil nas pesquisas em Arte, por seu potencial intrínseco, buscando nutrir-me, também, da perspectiva transcultural, no que se refere, por exemplo, à “fluidez das trocas entre comunidades nacionais e a plasticidade das pertencas em sujeitos que vivem no cruzamento de várias culturas”, como ressalta Nubia Hanciau em *Transculturalidade: transmigrações e transmutações* (HANCIAU, 2004: 1). A transculturalidade, nessa perspectiva, vai necessariamente na contracorrente da ideia hegemônica de modernidade euro-americana, já que, enquanto movimento dinâmico e fecundo entre fronteiras – sejam elas geográficas, culturais, éticas, estéticas, políticas etc. –, aponta para a transmutação de referências, perspectivas, categorias sociais e realidades, assim como para a quebra de paradigmas e desenvolvimento de novos hábitos e padrões. Tal *paisagem* coloca, inevitavelmente, em questão a hegemonia da estabelecida modernidade e do conhecimento hierarquizado, desde o modelo epistemocêntrico colonial.

As artes do corpo em movimento, as artes da cena e o ensino dessas artes trazem, similarmente, o potencial de questionar e desestabilizar categorias e referências pré-estabelecidas, por suas próprias qualidades inerentes de liberdade expressiva, movimento e transformação. Considero interessante pensar que, nessa relação entre transcultura e artes do movimento, falamos de constelações regidas pelo movimento, pela corporeidade e pelo potencial de transformação e criação – e que influenciam e podem inspirar, diretamente, os processos de formação do sujeito em sociedade (outra premissa da pesquisa em questão).

Assim, seria possível pensar que, no ensino e na prática das artes do corpo em movimento, assim como nas pesquisas em Arte, desde a perspectiva transcultural, seja qual for

a corrente metodológica ou pedagógica escolhida, a experiência tenderia ao deslocamento e à desconstrução dos padrões hegemônicos presentes nas práticas de Ensino e Pesquisa, no campo acadêmico tradicional. A relação transcultural e artes do corpo sugere, naturalmente, o movimento criativo, a busca, a exploração e a descoberta de territórios e caminhos pouco explorados, longínquos e/ou ainda não percorridos. Corrobora para isso o fato de que a vivência das artes do corpo em movimento torna evidente que a percepção, os processos cognitivos e o conhecimento se constroem, necessariamente, no corpo, nas relações corpóreo-espaciais e no movimento corporal, em diversos contextos.

Sujeitos disciplinados e (de)formados pela “educação” de práticas sociais conformativas, mecanizantes, massificantes e opressivas – práticas voltadas para a funcionalidade e a eficácia dos corpos em movimento, segundo as necessidades da sociedade, e com foco no capital e no consumo – necessitariam, do meu ponto de vista, passar por uma (trans)formação (por uma descolonização de seus corpos, sensibilidades, faculdades cognitivas e criativas) para acessar outras dimensões espaço-temporais. O que possibilitaria o acesso e o desenvolvimento de seu próprio potencial de liberdade e criatividade. Beatriz González-Stephan, em seu artigo ‘Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias’, apresenta um quadro, relacionado à normatização da eficácia coletiva, onde se evidencia a opressão e mecanização dos corpos, em sua especificidade e universalidade:

Constituições, gramáticas e manuais compartilham em seu espírito nuclear discursos que em forma de leis, regulamentos e normas não só previnem a infração ou erro, a punição ou a culpa, mas que, assumidos sistematicamente, através de exercícios contínuos vão formando uma força policial subjetivada, uma repressão internalizada em cada indivíduo (GONZÁLES-STEPHAN, 1994: 225). [grifos meus]

Essa força policial é subjetivada, internalizada e corporificada nos sujeitos, passando a constituir sua corporeidade e imaginário. Por outro lado, as vivências possíveis através dos saberes e das práticas das artes do corpo e do movimento, permitem cultivar e desenvolver – na contracorrente – a liberdade, a sensibilidade, a afetividade e a criatividade, assim como a autenticidade e o desenvolvimento das faculdades humanas, de maneira mais íntegra e global. Essa experiência que pude corporificar e testemunhar, ao longo de 30 anos de trabalho com as artes do corpo em movimento, nutre sempre a convicção que compartilho com Lucie Lequin de

que “somente a reconquista da mobilidade interior permite encaminhar a questão da dignidade humana, fortemente ligada à integridade corporal e espiritual, e multiplicar as possibilidades de estar no mundo” (LEQUIN *apud* HANCIAU, 2008: 1).

A perspectiva transcultural, associada à postura transgressora em relação às formas hegemônicas de educação do corpo, como proposta de indisciplinaridade, permite mobilidade, movimento, transformação e recriação – quer na ultrapassagem de fronteiras e realidades estabelecidas, quer na flexibilização e na quebra de paradigmas, rumo à tessitura de novas realidades. O sentido de transculturalidade está sempre relacionado ao movimento e à transformação através do encontro entre culturas e/ou perspectivas diversas, incluindo a travessia entre territórios anteriormente estabelecidos em separado.

Assim, “transculturalidade” se refere ao contato, ao reconhecimento e à transmutação recíproca das corporeidades constituintes. *Trans* é movimento de contato e relacionamento entre corpos sociais e culturais diversos. A transculturalidade se dá no encontro entre esses corpos e corporeidades dos distintos atores sociais, troca entre saberes em movimento. A *transcultural* pode ser vista como um fenômeno antes de tudo corporal, que se dá nos contextos socioculturais pelo movimento de contato e interação dos atores sociais em suas corporeidades e culturalidades, construindo o que eu chamo de “transcorporeidade cultural”.

Desde o ponto de vista dos saberes do corpo, *transculturalidade* implica, necessariamente, em *transcorporeidade*. Transcorporeidade, por sua vez, implica em trânsito entre culturas, em movimentos de encontro, encontro entendido como contato, reconhecimento e transmutação recíprocos. Desta maneira, pensar o papel das artes do corpo e do movimento, desde uma perspectiva transcultural e transcorporal é potencial e radicalmente revolucionário. De qualquer modo, no caso da pesquisa doutoral da autora que voz fala, as duas perspectivas se colocaram como fortes referências para pensar a metodologia e a construção dos fundamentos epistemológicos. Assim nasceu e começou a ser elaborada a noção de *transcorporeidade*, que se desenvolveu como conceito-chave da minha Tese de doutorado.

3. Reforçando o convite e a provocação

A perspectiva subjetiva e criativa do corpo em movimento me levaram a buscar uma narrativa acadêmico-científica que pudesse dar conta dessa transformação, mas que incluísse o

corpo em movimento, os saberes do corpo, suas poéticas e suas *performances*, de maneira plena e radical, na própria dinâmica de elaboração da linguagem e da narrativa teórico-conceitual. O que se transformou, por longos meses, em uma queda de braços com a orientadora e com as regras do Programa de Doutorado. A Tese se tornou, portanto, uma expressão “em cima do muro”, mais que “um caminho do meio”. Um processo em que o compromisso foi feito sempre dentro de uma lógica hierárquica desigual – lógica em que, claro, o lado da pesquisadora-aprendiz era sempre o mais fraco. Quanto ao resultado deste impasse em forma de Tese, saberei melhor através das reações e respostas que continuam a chegar.

Neste longo, tenso e intenso percurso, serviram de referência e inspiração outras propostas metodológicas e experiências científicas, entre as quais a cartografia afetiva de Suely Rolnik, que me fortalecia na convicção de que o mergulho no território da pesquisa deveria ser despido de qualquer pretensão de explicações ou revelações. De que estava tudo bem se o pesquisador, muito pelo contrário, quisesse “mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”. Linguagem não como tradutora de “verdades”, mas enquanto “criação de mundos” (ROLNIK, 1989: 15).

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago [...]. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar: desde os movimentos sociais [...] às mutações da sensibilidade coletiva, à violência, à delinquência, até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não (ROLNIK, 1989: 15-16).

Arriscar-se a errar e fracassar é o mínimo que podemos fazer neste *caminhar* em direção ao novo. Na busca por novas perguntas, novos paradigmas, novos caminhos e novas construções, apenas o *salto* para o desconhecido pode nos levar adiante. Somente o risco, o fracasso e os “erros” possibilitam a construção de algo novo. Somente a consciência do *não-saber* e a coragem para construir caminhos incertos, por vezes considerados incorretos, podem nos levar a outras dimensões do saber em sociedade. Importante deixar claro que, longe de desmerecer a racionalidade e os processos intelectuais, assim como os conhecimentos secularmente adquiridos, busquei, em diálogo com tantos autores, mestres e matrizes de saber,

a valorização de uma integração das faculdades, dos saberes e do potencial cognitivo, expressivo e criativo – na elaboração do conhecimento.

Como descreve Gabriele Brandstetter em *A Dança como Cena-grafias do Saber*, uma abordagem e *performance* científica que inclua o corpo, a corporeidade e suas dimensões de saber

[é] uma entrada em territórios que não podem mais ser descritos unicamente com um conceito de saber controlável e operacional: o campo do imprevisível, do não-saber, do incontrolável enquanto reivindicação de outra experiência e de um engajamento político diferente. Neste ponto, o estado público e a visibilidade de tais *cenagrafias* talvez sejam os mais importantes e desafiadores – no limite do saber, de outro tipo de saber do não-saber. Samuel Beckett, um especialista nesse campo, o formulou com as seguintes palavras: “Ser artista significa fracassar como ninguém outro tem coragem de fracassar” (BRANDSTETTER, 2019: 110).

Ao final da pesquisa de doutorado, uma certeza enquanto pesquisadora: quero continuar caminhando e me movimentando criativa e afetivamente nesse sentido, em busca de uma performatividade indisciplinar e plena de riscos fecundos, fortalecendo o que chamei na Tese de *corporeidade investigativa*. A *performance*, seja ela artística, ritual, social ou cotidiana, assim como a performatividade investigativa, em seus inúmeros desdobramentos, acontece no corpo e, nesse momento, fala de presença, presença no corpo, presença no espaço/tempo, presença nas relações. Relações de *comunica-ção* e *inter-ação* com o meio, com os outros, outros corpos, outras *performances* no espaço/tempo/energia, como nos desenha Erika Fischer-Lichte em *Culture as performance: theatre history as cultural history*. Segundo a autora, *performance* fala de presença e intensidade, corporeidade e liminaridade, “co-presença corporal”, encontros, interação e entrelaçamentos (FISCHER-LICHTE, 2004).

Desejo, ainda, enquanto pesquisadora-*performer*-aprendiz, lançar a pesquisa na performatividade do risco, do salto no escuro, do espaço para o fracasso e para a descoberta do inusitado. Desejo performar o desconfortável e, acima de tudo, o não classificável, o que não se encaixa nos parâmetros científicos hegemônicos. Quero ser e viver plenamente tais paradigmas e desafios em minhas *performances* investigativas, para que os processos de investigação se construam na prática, na experiência, nos encontros, na riqueza das tessituras transcorporais e na totalidade da minha performatividade. O principal desafio é, portanto, construir esta abordagem metodológica de investigação também pela via dos saberes e sabores

do corpo. Desafio para o qual não temos receita. E, para o qual não cabem receitas. Desafio, em si, contraditório, como contraditória é a vida. Mais uma vez podemos aprender com os passos insurgentes de Rolnik:

Como se relacionam essas duas dimensões na nossa realidade? Não é uma oposição, é um paradoxo: fita de *moebius*, não dá para eliminar uma parte. Deixar o ponto de interrogação te guiar, até a morte. // Agir: tornar sensível aquilo que o ponto de interrogação está te exigindo, criar e diferenciar, recriação permanente, em função do que o real anuncia no seu corpo, assumir a ética de estar vivo, para criar outros caminhos na vida – política do desejo, relacional, antropofágica, anti-edipiana [...]. Vai havendo uma osmose, uma imanência entre o real e a realidade, uma recriação de si, a presença ativa nesse ponto de interrogação. Fazer é repetir o que já está dado o que um certo código de moral dita – política colonial, identitária capitalista neurótica (recalcado colonial) (inspiração: Viveiros de castro – Recalcado nacional).

Deslocamento dessa política colonial – retorno do corpo-que-sabe. // Essa lógica do inconsciente colonial e da lógica moderna ocidental está colocando o planeta num lugar perigoso, ecológica, econômica e culturalmente – nós nas Américas somos portadores desse saber-do-corpo – e é nossa função reconquistar! (ROLNIK, 2014, notas da palestra).

Referências

- ALVES, Rubem. **Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- BRANDSTETTER, Gabriele. A dança como *cena-grafia* do saber. **Revista Urdimento**, Santa Catarina, n. 19, 2019.
- EXPÓSITO, Marcelo. La potencia de la cooperacion. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. **Creación Colectiva y las prácticas colaborativas**. Bogotá: Errata# 7 – Revista de Artes Visuales, 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Culture as performance: theatre history as cultural history. In: **Ästhetik des Performativen**, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- GONZÁLES-STEPHAN, Beatriz. Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias. In: **Esplendores y miserias del siglo XIX**. Cultura y sociedad en América Latina. Caracas: Monte Ávila Editores y Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1994.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.



HANCIAU, Nubia. Transculturalidade: transmigrações e transmutações. Interfaces Brasil/Canadá e Vice-versa. In: BERND, Zilá. (Org.) **Imaginários Coletivos e Mobilidades (Trans)Culturais**. Porto Alegre: ABECAN; PPG LETRAS-UFRGS; Nova Prova, 2008.

HASEMAN, Brad. *A manifesto for performative research*. In: **Practice-led Research**. Australia: Media International Australia incorporating Culture and Policy, no. 118, p. 98-106, 2006.

MACIEL, Ceila Portilho. Antropoética do corpo – o corpo em movimento de emancipação epistemológica. **Lamparina: Revista de Ensino de Teatro** – Perspectiva Transcultural no Ensino de Artes, EBA/UFGM, p. 83-92, 2017.

MACIEL, Ceila Portilho. Antropoética do movimento: descolonizações e performatividades por uma emancipação epistemológica dos saberes do corpo. In: **Anais do 18º Congresso Mundial de Antropologia**, Florianópolis, OP 140, p. 1122-1138, 2018.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing gender: the eurocentric foundations of feminist concepts and the challenge of african epistemologies. In: **African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**. Dakar: CODESRIA Gender Series, v. 1, 2004. [Tradução: Juliana Araújo Lopes]

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa*: uma reflexão sobre práticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **O retorno do corpo-que-sabe**. Sesc Vila Mariana – Teatro, 2013. Abertura do 8º Encontro Internacional do Instituto Hemisférico. Vídeo Hemispheric Institut. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynoterolnik>> [Acesso em 20 de setembro, 2014.]

SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados/USP**, São Paulo, v. 2, n. 2, 1988.

Caminhar-Parar-Ler-Ouvir-Escrever-Caminhar: experiência corporal e aprendizagem em caminhadas

Paulina Maria Caon
UFU – paulina.caon@ufu.br

Resumo: Nas últimas décadas a ação de caminhar, especificamente as caminhadas, se tornou um dos eixos do debate em torno do estatuto e dos sentidos do fazer artístico em seus desdobramentos corporais, estéticos e políticos. Essa discussão tem suas raízes em vários movimentos: do grupo dos Situacionistas na França dos anos 1950 às obras de artistas como Steve Paxton (em *Proxy*/1961) ou Richard Long (em *A Line Made by Walking*/1967), estendendo-se até as caminhadas contemporâneas feitas por diferentes artistas. Como *performer* e docente universitária, venho investigando os processos de educação e criação artística centrados em minha condição incorporada, buscando trazer, para os ambientes de sala de aula na universidade (na formação de professores de teatro) e em atuações junto à Educação Básica, práticas artísticas contemporâneas pautadas no caminhar. Algumas questões têm surgido nessa trajetória: Que modos de atenção se constituem quando e enquanto caminhamos? De que maneira aprendemos enquanto caminhamos? Quais escrituras surgem após caminhar com a atenção voltada à nossa sensorialidade? Quais conexões, sentidos e sínteses emergem quando lemos após caminhar em espaços abertos?

Palavras-chave: Práticas artísticas contemporâneas. Caminhar. *Embodiment*. Aprendizagem.

Walking-Stopping-Reading-Listening-Writing-Walking: embodied experience and learning in walks

Abstract: In recent decades, the act of walking, specifically hiking, has become one of the focal points in the debate surrounding the status and meanings of artistic practice in its bodily, aesthetic, and political implications. This discussion has its roots in various movements: from the group of Situationists in 1950s France to the works of artists like Steve Paxton (in *Proxy*/1961) or Richard Long (in *A Line Made by Walking*/1967), extending to contemporary walks undertaken by different artists. As a performer and university teacher, I have been investigating education and artistic creation processes centered on my embodied condition, seeking to bring into university classrooms (particularly in the training of theater teachers) and into my performances with Basic Education, contemporary artistic practices based on walking. Some questions have arisen in this trajectory: What modes of attention are formed when and while we walk? In what way do we learn while walking? What scriptures emerge after walking with a focus on our sensoriality? What connections, senses and syntheses come to light when we read after walking in open spaces?

Keywords: Contemporary Artistic Practices. Walking. Embodiment. Learning.

1. Caminhar

Aquele que compõe caminhando está, pelo contrário, livre de amarras [...]. Não há contas a prestar, a ninguém. Só pensar, julgar, decidir. É um pensamento que brota de um movimento, de um impulso. Sente-se aí a elasticidade do corpo, o movimento da dança. Ele retém, ele expressa a energia, o arrojo do corpo [...]. Pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escritura limite-se a ser a pausa ligeira, como quando o corpo descansa da caminhada pela contemplação dos vastos espaços (GROS, 2010: 17-18).

No campo das artes, nas últimas décadas, as caminhadas e o caminhar se tornaram um dos eixos do debate sobre o estatuto e os sentidos do fazer artístico em seus desdobramentos corporais, estéticos e políticos: desde os experimentos surgidos na *land art*, como as ações de Richard Long (*A Line Made by Walking*/1967), passando por Steve Paxton (em *Proxy*/1961), até as caminhadas contemporâneas feitas por diferentes artistas e coletivos: William Pope (EUA); Sylvie Cotton (Canadá); Território Tolosa (Argentina); Paz Marina e Agnes Paz; (Chile); Coletivo Parabelo, Coletivo Teatro Dodecafônico e O Povo em Pé. (Brasil).

Por outro lado, o ato de caminhar tem sido abordado historicamente desde diferentes campos do conhecimento. Francesco Careri (2017), professor da Universidade de Roma, em seu *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, constrói uma espécie de genealogia da caminhada como modo humano de *transformar a paisagem* que se desdobra, desde a simples necessidade de busca por alimento, na pré-história humana, passando pelos ritos religiosos e narrativas de viagens, até se tornar matéria de experiências ativistas e artísticas no último século. Nesse sentido, há discussões em torno de práticas de caminhadas como ações críticas aos projetos urbanísticos da Modernidade, desde a Paris de Haussmann até a importação desses modelos no Brasil do início do século XX (JACQUES, 2012).

Davi Le Breton (2011), sociólogo e antropólogo francês, no ensaio *Elogio do Caminhar*, parte das experiências históricas de grandes viagens feitas a pé por pensadores de diversas origens, levantando, no texto, a potência reflexiva contida na lentidão dessas caminhadas em decorrência dos encontros singulares que a viagem a pé propicia, e em razão da experiência corporal, cultural e de alteridade que ela proporciona.

Ainda, Frédéric Gros fala em estilos filosóficos decorrentes dos diferentes modos de caminhar de alguns filósofos da história ocidental:

A caminhada nesse caso não é, como para Kant, o que distrai do trabalho, essa higiene mínima possibilitando que o corpo se recupere depois de ter permanecido sentado, cansado, partido ao meio. Para Nietzsche, ela é condição básica da obra. Mais que seu relaxamento, ou até seu acompanhamento, a caminhada é seu *elemento* propriamente dito (GROS, 2010: 25).

Na sequência, em *A Gaia Ciência*, o próprio Nietzsche expõe reflexões sobre andar:

Não somos daqueles que só em meio aos livros, estimulados por livros, chegamos a ter pensamentos – é nosso hábito pensar ao ar livre, andando, saltando, subindo, dançando, preferencialmente em montes solitários ou próximos ao mar, onde mesmo as trilhas se tornam pensativas. Nossas primeiras perguntas, quanto ao valor de um livro, de uma pessoa, de uma composição musical, são: “É capaz de andar? Mais ainda, é capaz de dançar?” (NIETZSCHE, 2012: 240).

Gros, editor dos últimos cursos de Michel Foucault no Collège de France, reivindica não apenas o prazer na lentidão da caminhada, uma espécie de reconquista de si, como também destaca o caminhar como atitude política de resistência, que arrisco nomear como “ação micropolítica”. Articulo essa ideia à abordagem de Paola Berenstein Jacques (2012), pesquisadora brasileira da UFBA que, desde o campo da Arquitetura e Urbanismo, tem debatido sobre práticas errantes, incluindo seus desdobramentos narrativos:

A lógica errante acompanha a lógica da tática desviatória, a lógica cega do corpo ao corpo amoroso, que se opõe à lógica da estratégia, à lógica do *voyeur*, que vê de longe e de cima [...]. De Certeau também mostra que a lógica da tática segue uma narração ligada aos percursos, aos itinerários, ao espaço vivido, ao passo que a lógica da estratégia relaciona-se aos tradicionais mapas de cima. Entre as narrativas de percursos, estão as narrativas errantes, que também traçam “trajetórias indeterminadas”, “elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida.” Os praticantes ordinários do espaço conhecem a cidade por seus passos e, assim, também atualizam os espaços com seus jogos de passos, “tecem os lugares” ao caminhar ou errar pela cidade, eles desestabilizam a ordem espacial dominante, inventam outras possibilidades pelo uso, desviam dos interditos e proibições (JACQUES, 2012: 269).

Nos processos artísticos e de ensino que vivencio ou proponho, em espaços urbanos no contexto universitário (na graduação e pós-graduação), as caminhadas como práticas estéticas e políticas têm me feito refletir sobre alguns temas relevantes para pensar sobre a educação na

contemporaneidade. Daí, pergunto: De que maneiras aprendemos enquanto caminhamos? Quais modos de atenção se constituem quando e enquanto caminhamos?

A partir dessa brevíssima revisão dos estudos das últimas décadas sobre o caminhar, apresento dois aspectos específicos dessas práticas deambulatorias que venho realizando como docente: a caminhada articulada à leitura e a caminhada articulada à escrita. Ao compartilhar brevemente esses procedimentos, busco destacar suas possibilidades nos diferentes níveis educacionais, especialmente devido às experiências sensoriais específicas nelas presentes. Na última seção do texto, menciono alguns traços da noção de “educação” que perpassam essas proposições. Nesse caso, trata-se de sublinhar a potência dos programas performativos nelas utilizados como forma de proporcionar modos singulares de conhecer e aprender, a partir da emergência de variações das formas de existência enquanto realizamos tais caminhadas (INGOLD, 2015; QUILICI, 2014) e de afirmar a reciprocidade e a igualdade (RANCIÈRE, 2010, 2002) como centros de um processo educativo.

2. Pausar, ler-dizer, ouvir

Ano 2019. Sala Laranjeiras. Centro de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina. I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança. Dançamos em círculo, sentamo-nos no chão, escutamos, deitamo-nos, contemplamos uma atriz em movimento e palavra, escrevemos e desenhamos em grandes papeis *craft*. Convido o grupo a ficar de pé e a levar a atenção para os seus sentidos do tato, da escuta, da visão; sugiro que experimentem ralentar o tempo no encontro com outros corpos e caminhos. Em duplas, uma pessoa de olhos abertos conduz outra, de olhos fechados, a caminhar pelo espaço e a reconhecê-lo em suas formas, cheiros, sons. Propondo pausas, encontros, caminhos diversos àquela que está sendo conduzida. Há duplas que se espiralam pelo espaço propondo desafios corporais, dançando no caminho; há duplas cautelosas – quem conduz a caminhada busca ralentar e, às vezes, por meio da fala, ajuda a pessoa conduzida a confiar no caminho e observar o peso das pernas a cada passo, ao caminhar. Ao final de um tempo pré-combinado, encontramos-nos na praça [em frente ao Centro de Cultura e Eventos] – que tinha o piso molhado pela chuva insistente dos últimos dias –, a céu aberto. Era início de noite. A pessoa de olhos abertos, encerrando a proposição, entrega palavras lentamente, saboreando o construir das frases ao pé

do ouvido daquela que esteve de olhos fechados. Forma-se um quadro coletivo na praça – diferentes corpos em pausa, acompanhados de outros que sussurram nos seus ouvidos e, em pausa, escolhem formas de dizer o texto.

A proposta durou no máximo meia hora, um tempo curto se comparado a programas realizados por certos artistas em ambientes urbanos, mas com uma duração semelhante a que é possível propor no cotidiano escolar da Educação Básica. A dinâmica de interromper o fluxo acelerado e, por vezes, mecanicizado, do cumprimento de tempos e tarefas, o ato de desacelerar o movimento, juntamente com a exclusão de um dos sentidos corporais (da visão de quem é conduzido) e da própria finalidade do caminhar – não há ponto de chegada, ou utilidade para o movimento – parece ser suficiente para instaurar outra forma de estar no espaço.

Com o tempo de experiência em diferentes modalidades de trabalho com o caminhar (derivas, travessias, flanâncias, entre outros¹), a pausa entre momentos de caminhar se tornou para mim cada vez mais importante – seja para pura contemplação, seja para leituras, escritas e interações com outros corpos.

A deriva é um dispositivo que não se opõe ao devir, mas o deixa acontecer e desdobrar-se, acompanhando-o para seus próprios fins [...]. Entretanto, para quem navega, o andar é tão importante quanto o parar [...]. Quem navega em águas estrangeiras deve ter uma clara visão da modalidade com a qual saúda o Outro, ao ir ao seu encontro. [...] A deriva já não é uma peregrinação solitária ou coletiva em busca de territórios inexplorados, mas também é um dispositivo de interação para habitar territórios já habitados; ser hóspede e receber hospitalidade. É importante navegar junto à costa e observar as paisagens, mas também entender onde descer a âncora, encontrar quem mora naquelas terras, descobrir estratégias para ir ao encontro deles, aprender a cumprimentar. Sem tudo isso, construir objetos e edifícios parece uma ação com fim em si mesma, vazia de significado, incapaz de produzir mito, história, cultura. A arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso novo mundo e nos ajuda a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo (CARERI, 2017: 69-70).

O convite à leitura no momento da pausa do caminhar se efetiva em experiência sensorial estética, em abertura da escuta, abertura dos sentidos ao outro, ao espaço e às palavras.

¹ Um extenso levantamento sobre diferentes modalidades de caminhada presentes no campo artístico foi feito por Verônica Gonçalves Veloso, em sua Tese de Doutorado intitulada *Percorrer a Cidade a Pé*, de 2017, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, e publicada em 2022 pela Editora Appris.

As perguntas permanecem como mote de minha investigação atual²: Que modos somáticos de atenção se constituem quando caminhamos em deriva, ralentando o ritmo cotidiano, recolhendo sons, temperaturas, palavras, objetos, imagens presentes no decorrer dessas caminhadas?

A proposição de programas performativos como um ato estético e político no ambiente urbano ou rural não é, de modo algum, uma novidade. O tema lançado aqui é o da observação da experiência corporal durante a caminhada, com seus desdobramentos em nosso modo de apreender o mundo. Em programas performativos de caminhada mais distendidos no tempo, o silêncio, a indeterminação do caminho, a repetição cíclica dos sons dos passos, o movimento repetitivo dos pés e pernas, assim como o foco sensorial parecem fazer emergir outras possibilidades de percepção do espaço e do tempo. Circulação sanguínea diferenciada, temperatura alterada. Pausa do movimento para leitura ao ar livre. A paisagem se entrelaça com o funcionamento interno dos sistemas corporais que sustentavam o caminhar, produzindo uma outra forma de experimentar a pausa, a leitura, a escuta. Outra voz, outra fala e outra escuta parecem se instaurar. Relações diferenciadas se instauram entre o que se lê, o que se escuta, e o ambiente em que se está; outros engajamentos entre leitores, ouvintes e o texto.

3. Escrever

No mesmo sentido abordado na seção anterior, também o ato de escrever após caminhar, ou em pausas da caminhada, tem se mostrado um modo de desmecanicizar relações preestabelecidas com a escrita. Trabalhando como professora universitária, e em parceria com professores/as da Educação Básica no campo do Teatro, em ambos os contextos, tanto a leitura como a escrita são desafios constantes. As situações são diversas: desde dificuldades ainda provenientes dos processos de alfabetização na infância, que se arrastam até o ingresso na universidade, passando pela performatividade das relações de poder que se instauram em sala de aula e desafiam as possibilidades de um encontro mais orgânico entre corpo-texto-escritura; até as ideias preconcebidas, especialmente no espaço universitário, sobre ler e escrever a partir da leitura de autores/as. Este último elemento merece atenção singular, visto que em muitas

² A autora realizou recentemente (2020-2021) uma pesquisa de Pós-Doutorado intitulada *O Caminhar em Práticas Artísticas e Sociais Contemporâneas: um olhar sobre a relação entre o caminhar e a educação*, sob a supervisão do Prof. Dr. José Sérgio Fonseca de Carvalho, na Faculdade de Educação da USP.

situações, estudantes de graduação ou pós-graduação parecem operar a partir do pressuposto de que “a universidade” espera um texto (TCC, Dissertação) que seja “acadêmico”. Desde essa ideia abstrata e monolítica acerca do que seja “a universidade” e um texto “acadêmico”, surge um processo de leitura mecanicizada e, em muitos casos, um processo de produção de texto pautado na citação indiscriminada de autores, no uso utilitário de fragmentos textuais enquanto “comprovação” ou “legitimação” de discursos acadêmicos.

Assim, meus programas de caminhada surgem, também, como um modo de instaurar uma relação atual e concreta com o processo de escritura. Caminhar-pausar-ler-escutar-caminhar vêm, de maneira geral, acompanhados por pequenos momentos de escrita automática em uma pausa, com duração de cinco a dez minutos. Inspirada nas práticas de escrita das vanguardas artísticas do início do século XX, a ideia da escrita automática busca deixar que a escrita seja uma espécie de registro daquilo que atravessa quem escreve, no momento em que escreve, após uma caminhada; uma escrita sem tirar o lápis do papel e sem pausar para selecionar ou editar palavras. Assim, em minha experiência corporal, misturam-se no papel, durante o ato de escritura, memórias e percepções corporais emergentes com imagens marcantes da caminhada, entre outros elementos que podem surgir a partir do caminhar.

Como colaboradora do Coletivo Teatro Dodecafônico, também tenho observado e participado de situações em que o programa de caminhada inclui a coleta de imagens, objetos ou palavras, a observação de pessoas específicas que, ao final de certo tempo, serão ponto de partida para a ficcionalização, ou da escrita premeditada de um texto, a partir desses elementos concretos, colecionados ao caminhar. Em quaisquer dos casos, trata-se de estabelecer uma relação viva, no aqui-e-agora, com o ato de escrever após caminhar.

Os textos emergentes desses exercícios renovam, em muitos casos, as relações entre seus autores e seus modos de escrever e/ou de pensar sobre a escritura. Em diferentes situações (seja em processos de criação artística autônomos, seja em processos realizados no contexto escolar) tais procedimentos têm se desdobrado na produção textual: livros de artista, diários de bordo, zines, entre outros. O Coletivo Teatro Dodecafônico, com o qual colaboro há doze anos, tem explorado as possibilidades de desdobramento das ações/caminhadas em textos, brochuras e zines. Finalizo a seção com um fragmento de escrita, fruto de uma oficina do coletivo:

Quem projeta edifícios precisaria experimentar a sensação de se abraçar numa barra de ferro. De se deitar num piso de granito. De ficar de quatro no asfalto, de colocar o rosto no vidro frio, de ter um corrimão de alumínio entre as pernas. Pra poder projetar prédios mais sensuais. Mais desejantes. Uma arquitetura que fale mais às peles. O fio do tempo, ao ser manipulado, desenrola processos, clareia momentos, organiza devires. A linha, o ponto, o plano, foram traçados em chão de granito, observados por outros corpos sobre esteiras rolantes. A profundidade de campo se revela na transparência dos vidros, nas camadas que se revelam em diferentes patamares. O que é possível ver a cada enquadramento? O quanto recortar as visões renova os pontos de vista? [...] Iniciar uma composição pode ser mais fácil do que continuar uma. Para continuar você tem que observar e dialogar sem palavras com seus companheiros de ação. Um mundo de possibilidades dentro do espaço se apresenta. A sensação é de que o mundo vai fechando o enquadramento e excluindo possibilidades. Corpo, costas, gelo, não sei, ar, vento, brisa, bocejo, indecisão, vamos, pele, barulho de ônibus, chão, a mãe gritou com uma criança, o ambiente me distrai, não consigo perceber tanto o meu corpo, minhas costas doem, mas não sei dizer por quê. Parece que estou com um vazio. Um nada. (Fragmento de escrita automática. Projeto ‘DESAPARECER: para cartografar o invisível’ – Coletivo Teatro Dodecafônico no Festival Aprender – SESC Pinheiros, 2019).

4. Aprendizagem errante

Por esta perspectiva, a errância urbana se constitui em uma infinidade de práticas vagabundas, em que o músculo propulsor da ação de andar não se conforma em permanecer acoplado a cadeiras e necessita vagar. A partir desse contexto, as aulas erráticas pretendiam questionar o que talvez seja uma das principais lições ensinadas pela escola tradicional: a aprendizagem do hábito de permanecer sentado desde a mais tenra idade. Tal fato é compreendido pela ideia de *Sitzfleisch* proposta pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a qual geralmente é traduzida como vida sedentária, mas que poderia ser literalmente expressa como carne de assento ou a mais conhecida bunda [...]. Neste âmbito, há pelo menos trezentos anos está em curso uma crescente valorização da cultura racional, letrada, escolarizada, cada vez mais restrita a práticas de leitura e escrita com ênfase na relação olho mão, ao promover uma sobrecarga dos glúteos e a sedentarização dos hábitos corporais. [...] Portanto, as aulas erráticas almejavam justamente instigar uma revolta contra a sobrecarga da bunda promovida pela sedentarização do ensino, ao promover um elogio à vagabundagem como criação artística (RACHEL, 2018: 41-42).

No contexto atual, em que os sentidos da educação e das instituições de ensino têm sido sistematicamente questionados (ARENDT, 2005; CARVALHO, 2015; FABRE, 2011), as práticas artísticas em campo expandido (CABALLERO, 2010), os estudos da corporalidade e de sua centralidade em nossos processos de conhecimento ganham dimensão singular, como em meus campos de estudo. Há mais de dez anos venho me dedicando a pensar sobre a centralidade do corpo ou das experiências corporais na formação humana, especialmente no

sentido de dar visibilidade a ela em contextos escolares (desde a Educação Básica até a produção de conhecimento na pesquisa universitária), nos quais, em muitos casos, as noções de “pensamento abstrato”, “intelectualidade” e “produção de conhecimento” ficam em primeiro plano como esferas suspensas da corporalidade ou então desincorporadas.

Há, contudo, uma variante etimológica que relaciona o termo a *exducere*, ou seja, *ex* (fora) + *ducere* (levar). Nesse sentido, educar é levar os noviços para o mundo lá fora, ao invés de – como é convencional hoje – inculcar o conhecimento dentro das suas mentes. Significa, literalmente, convidar o aprendiz para dar uma volta lá fora. Que tipo de educação é essa, que se dá durante o caminhar? (INGOLD, 2015: 23).

Para além da escola peripatética da antiguidade, que articula a prática à aprendizagem filosófica, destaco dois autores que discutem, ou discutiram, diferentes sentidos do caminhar na interface com a educação: Tim Ingold (2015), em sua reflexão sobre uma educação da atenção, e Jan Masschelein (2014), no texto ‘Ponhamo-nos a caminho...’, no qual contorna alguns elementos da experiência do caminhar:

Nisso consiste o caminhar: um deslocamento do olhar permitido pela experiência, uma submissão passiva (receber ordens do caminho) e, ao mesmo tempo, um esboço (ativo) do caminho. Não que caminhar nos ofereça uma perspectiva (ou uma leitura) melhor, ou uma compreensão mais verdadeira e completa, nem que nos permita superar os limites de nossa perspectiva. O que dá sentido ao caminhar é a possibilidade de olhar para além de qualquer perspectiva, uma visão ou um olhar que nos transforma (e, portanto, é uma experiência) enquanto estamos sujeitos ao que vemos. Caminhar nos permite ver além de qualquer perspectiva, uma vez que uma perspectiva está ligada a um ponto de vista, isto é, uma posição subjetiva, à posição de um sujeito em relação a um objeto ou um alvo. O importante, ao caminhar, é pôr em movimento esse sujeito e essa posição. Caminhar é uma ex-posição, um estar fora da posição (2014: 43). [grifo meu]

As experiências corporais, ou multissensoriais, envolvidas na caminhada nos expõem ao mundo, à paisagem e ao deslocamento contínuo de pontos de vista sobre ela, como levantam os autores citados. Ao realizar programas performativos de caminhada também reitero um modo de pensar a educação e a aprendizagem muito presente no pensamento de Jacques Rancière (2010, 2002). Tal modo de pensar segue a premissa de que tanto professores quanto estudantes, tanto artistas quanto participantes-espectadores (ou, nas palavras de Rancière: *mestre ignorante* quanto *aprendiz emancipado*) partem juntos em uma jornada de investigação

em torno de um terceiro elemento – para o autor, um tema, um livro, uma obra –, em meu caso, um programa performativo de caminhada, depois do qual se dá a partilha das descobertas de cada caminhante. As diferentes perspectivas desde a experiência da caminhada, as diferentes trajetórias formativas (sociais, corporais) dos envolvidos e os diálogos que se travam a partir dessa jornada são os impulsionadores dos aprendizados de todos.

É nesse sentido que venho apostando nas caminhadas e na errância como formas singulares de proposição de processos pedagógicos. Descolonizar modos mecanicizados de ensinar e interagir no contexto escolar, reafirmar a leitura e escritura como práticas corporais são partes dessa aposta. Fortalecer e construir conhecimentos enraizados em nossa corporalidade no campo dos processos de aprendizagem e de existência no mundo atual é outra dimensão dessa proposta.

Referências

- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v. 15, p. 135-148, 2010.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gili, 2017.
- CARVALHO, José Sérgio Fonseca de. Autoridade e Educação: o desafio em face do ocaso da tradição. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, v. 20, p. 975-993, 2015.
- FABRE, Michel. O que é problematizar? Géneses de um paradigma. **Revista Saber & Educar**. Porto, n. 16, p. 18-29, 2011.
- GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, 2015.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LE BRETON, David. **Elogio del caminar**. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten (Org.). **A pedagogia, a democracia, a escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 14, n. 02, p. 12-21, 2014.

RACHEL, Denise Pereira. As mulheres andam mal. **Revista Rascunhos**. Uberlândia, vol. 5, no. 3, 2018, p. 36-59.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Espanha: Ellago Ediciones, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre-ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. (Tese de Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. [355 f.]



Colonizaciones y Decolonizaciones de la Danza en México a partir de su Investigación

Adriana Guzmán

ENAH, México – ariatnamun@hotmail.com

Resumen: En México se cuenta con estudios en torno a distintas formas de colonización y decolonización de/a través de la danza, a partir de imposiciones desde la religión dominante o programas gubernamentales y su rechazo. Sin embargo, poco se ha dicho en torno a dichos procesos derivados de la investigación. En esta ocasión nos daremos cuenta de la manera en la que, desde inicios del siglo XX hasta el presente, la promoción de la investigación dancística ha generado nuevas conquistas, como la creación de la *danza folklórica* o la mistificación de danzas rituales y la manera en la que a partir de ello se han generado procesos de apropiación que actualmente se utilizan como formas de decolonización, a ejemplo de la recuperación de danzas rituales desde el *folklor* o las acciones de los grupos denominados *new age*.

Palabras clave: Colonización. Descolonización. Danza. México.

Colonizations and Decolonizations of Dance in Mexico from his Research.

Abstract: In Mexico, there are studies focused on different forms of colonization and decolonization of/through dance, stemming from impositions by the dominant religion or government programs and their rejection. However, little has been said about those processes derived from research. On this occasion we will realize the way in which, from the beginning of the 20th century to the present, the promotion of dance research has led to new conquests, such as the creation of *folk dance* or the mystification of ritual dances, and how, as a result, appropriation processes have been generated that are currently used as forms of decolonization, such as the recovery of ritual dances from *folklore* or the actions of the groups called *new age*.

Keywords: Colonization. Decolonization. Dance. Mexico.

*Tú dices que eres la ciencia
pero yo no lo entiendo así
porque siendo tú la ciencia
no me entiendes a mí
Cante flamenco*

Como es sabido, en México la mayoría de las que actualmente se reconocen como “danzas tradicionales”¹ o danzas religiosas-festivas, son producto de la conquista-colonización²

¹ Mala denominación pues no existen danzas que no sean tradicionales.

² Actualmente se establece una diferencia entre colonialismo, colonialidad, descolonización y decolonialidad. El colonialismo es una forma de dominación político-administrativa a la que corresponde un conjunto de

iniciada en 1492 principalmente por los españoles llegados al actual territorio mexicano. Buena parte de estas danzas son transformaciones de las que Jáuregui et al. (1996) han denominado Danzas de Conquista que, junto con las de Carnaval, Semana Santa³ – por supuesto con sus específicas adaptaciones en cada lugar – y las que se suelen llamar de raigambre amerindia, constituyen la totalidad de las danzas religiosas-festivas del país y son las que actualmente se evocan cuando se habla de patrimonio cultural, defensa de las tradiciones o de la identidad de un grupo determinado.

Estas danzas han tenido un largo y complejo proceso de adaptación y transformación constante en correspondencia con el desarrollo histórico del país y, aspecto en el que ahora interesa centrar la atención, de su investigación. Para desarrollar el objetivo del presente texto, primero se observará un panorama general de lo que ha sido la investigación sobre danza en México y posteriormente se verán casos relevantes en los que danzas actuales son producto de la investigación mencionada.

La investigación sobre danza en México

Observar y preguntarse por la danza en el actual territorio nacional ha sido una constante. Libros que hablen sobre danza en México se encuentran desde los primeros tiempos en los que Europa conoció América. La danza – y la música – estuvo ampliamente presente en los tiempos previos a 1492 y posteriormente las interrogantes por estas danzas fueron frecuentes, como puede observarse en las obras de cronistas como los siguientes, por mencionar a algunos de los más relevantes:

instituciones, metrópolis/colonias. La colonialidad refiere a la continuidad de las formas coloniales de dominación o las situaciones coloniales después del término de las administraciones coloniales formales, un patrón de poder global más comprehensivo y profundo que también alude a las formaciones culturales dentro y producidas y articuladas en y a través del encuentro con las empresas y estructuras coloniales en el mundo moderno/colonial. La colonialidad del poder se refiere a un proceso de estructuración crucial en el mundo moderno/colonial que articula los puntos periféricos en la división internacional del trabajo con una jerarquía étnica y racial global. Descolonización es el proceso de superación del colonialismo, generalmente asociado a las luchas anticoloniales en el marco de estados concretos. La decolonialidad consiste en subvertir el patrón de poder colonial, aun después de que el colonialismo ha sido quebrado; es la desarticulación de los procesos de estructuración marcados por el colonialismo y la colonialidad.

³ No son excluyentes pues en ocasiones, dentro de Carnaval o Semana Santa se practican Danzas de conquista.



Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) quien escribe, por ejemplo, sobre “De los areytos o bailes cantando” en su *Historia general y natural de las Indias occidentales* de 1547. Fray Toribio de Benavente “Motolinía” (1482-1568), quien redacta la “Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de esta Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado” donde aparece, por ejemplo “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas: de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto, y de otras muchas cosas desta materia; que no es menos que notar este capítulo y los siguientes, que los pasados”, capítulo 26 de sus *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* de 1541.

Bernal Díaz del Castillo (1492?-1585) aquel soldado que acompañó a Hernán Cortés, narra en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (escrita en 1575 pero publicada en 1632), los desplazamientos, estrategias militares, triunfos y derrotas de los españoles, a la vez que describe lugares y da a conocer algunas costumbres y fiestas que “están por desaparecer”, como cuando narra en el apartado “Como fuimos para Méjico a grandes jornadas” de su comentado libro: “Y le tornó a decir Cortés que a qué causa les fue a dar guerra estando bailando y haciendo sus fiestas. Respondió que sabía muy ciertamente que en acabando las fiestas y bailes y sacrificios que hacían a su Huichilobos y a Tezcatepuca, luego le habían de venir a dar guerra, que lo supo de un papa y de los principales y de otros mejicanos. Cortés le dijo: Pues me han dicho que le demandaron licencia para hacer el areito y bailes. Dijo que así era verdad, que fue por tomarles descuidados; y que porque temiesen y no viniesen a darle guerra, se adelantó a dar en ellos”.

Fray Bernardino de Sahagún (1499?-1590) ampliamente citado para estos menesteres, sobre todo su “Libro Segundo Que trata sobre el calendario, fiestas y ceremonias, sacrificios y solemnidades que estos naturales de la Nueva España hazían a honra de sus dioses” de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escrita aproximadamente entre los años 1547-1578 y que fue publicada póstumamente.

Fray Diego de Landa (1524-1579), quien escribe sobre los mayas, por ejemplo, “Pintura y labrado de los indios – sus borracheras, banquetes, farsas, músicas y bailes” dentro de su *Relación de las cosas de Yucatán*, de 1565.

Fray Diego Durán (1537-1588) describe, por ejemplo, “De la relación del Dios de los bailes y de las escuelas de danza que había en México en los templos para servicio de los



dioses”, volumen II, capítulo XXI en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, publicada en varios volúmenes entre 1867-1880.

Fray Gerónimo de Mendieta (1525-1604) que da a conocer “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas, de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y el canto”, capítulos 15 y 31 de su *Historia eclesiástica indiana* escrita entre 1573-1597 y publicada tres siglos después.

Fray Jerónimo de Alcalá (1571-1632), quien describe, por ejemplo, el baile *Paracata uaraqua* y la festividad *sicuindiro* de Michoacán en *La relación de Michoacán* de 1539-1543.

Francisco Xavier Clavijero (1731-1787), quien en su recopilación ampliamente conocida describe, por ejemplo, “Las danzas de los antiguos pueblos prehispánicos y el juego del Palo del Volador” en su *Historia antigua de México* de 1780.

José de Ortega (1700-1768) posibilita un detallado conocimiento de los rituales de tierras occidentales mismos que observó durante su larga estancia en esa región de 1727 a 1754 en su obra *Maravillosa reducción y conquista de la Provincia de S. Joseph del Gran Nayar*, publicada primero de manera anónima en 1754 y ya con su nombre en 1887.

Juan Antonio Baltasar (1697-1763) habla en numerosas ocasiones de las “fiestas paganas” en sus obras *De los principios, progresos, decaimientos de la espiritual conquista de la Provincia de la Pimería Alta por la muerte del P. Eusebio Francisco Kino* y *De nuevos progresos, varios descubrimientos y estado presente de la Pimería Alta*, preparado a partir de relaciones y cartas de Eusebio Francisco Kino (1645-1711), Jacobo Sedelmayer (1703-1779), Ignacio Xavier Keller (1703-1759) y Fernando Consag (1703-1768) y editado por Francisco Javier Fluvía (1699-1783).

Así, conquistadores, cronistas y religiosos no dejaron de mencionar a la danza; si bien en la mayoría de estos documentos se juzgan, critican y desprecian las costumbres, mitotes, bailes y areytos “destos indios”, en muchas ocasiones las descripciones son tan detalladas que han posibilitado un conocimiento cada vez mayor de los rituales, la música, las fiestas y la danzas del antiguo México o de los tiempos posteriores a las diversas conquistas de los territorios de América, donde los misioneros se instalaron y algunos de ellos escribieron sobre lo que vieron. Pasaje importante de la historia del país, pues la mayoría de los religiosos empezaron con la enseñanza de las nuevas costumbres, entre las cuales serán fundamentales las danzas que, con motivos pastorales, cívicos y evangelizadores, marcarán hasta el presente la

tradición de la gran mayoría de la población del país. De ese entonces datan muchas de las ahora llamadas “danzas tradicionales”.

De los tiempos de la Colonia también existen numerosos documentos que contienen información sobre danzas, sobre todo en procesos inquisitoriales y edictos que, en el seguimiento de juicios o para establecer prohibiciones, describen los bailes y las danzas producto de sus rechazos. Desperdigados en incontables documentos se encuentran noticias de danzas de los Reinos de la Nueva Vizcaya, Nuevo Reino de León, Nueva España, Nueva Galicia y los Gobiernos de Coahuila, Guatemala y del Gobierno y Capitanía General de Yucatán o sus diferentes o posteriores denominaciones, es decir, de todo el actual territorio mexicano y más allá de sus fronteras. Igualmente se encuentra información sobre las fiestas y celebraciones producto de la presencia hispana en las que ya aparecen entreveradas las tradiciones indígenas y las de los conquistadores, tanto en su versión evangelizadora como popular, como se observa en las obras de Clavijero y Motolinía, o bien en la de Fray Antonio de Ciudad Real (1551-1617) quien en su *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España* de 1584-1588 menciona los bailes de indios, españoles y mulatos, así como de la celebración de *Corpus Christi* de la que se habla con amplitud durante aquellos tiempos. Igualmente se encuentra la obra de Fray Joseph de Acosta (1540-1600) quien escribe, por ejemplo, “Sobre los bailes y fiestas de los indios y la conveniencia de conservarlas, cristianizándolos” en su *Historia natural y moral de las Indias* de 1590.

La variedad de danzas reportadas es asombrosa, por ejemplo, no es difícil encontrar referencias a los mitotes – nombre genérico que se utilizó para denominar a los “rituales paganos” a lo largo de todo el territorio – en los que normalmente aparecían danzas. Igualmente, la danza de Tocatín que, a decir de uno de sus primeros estudiosos, Francisco Bramón, en su *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* de 1620, es una interesante mezcla entre lo que se podría llamar una estructura coreográfica hispana y algunos movimientos y parafernalia indígena. Asimismo, hay referencias a los famosos saraos, fiestas o tertulias con música y baile de mucha pujanza durante el Virreinato. Es interesante que en algunos documentos aparecen señalados como sinónimos, por ejemplo en el mencionado texto de Bramón se habla del *Netotiliztli*, un mitote o tocatín que aparece en el *Auto del Triunfo de la Virgen y gozo mexicano*; o bien en la realización en 1640 de la *Comedia de San Francisco de Borja, a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de esta Nueva España*, también se menciona

un mitote o tocotín ejecutado como fin de fiesta. Igualmente se observa que mitote y sarao aparecen juntos, como por ejemplo en la “Descripción del Sarao-Mitote del Emperador Moctezuma ejecutado en el Colegio para jóvenes indios nobles San Gregorio” en la *Historia de los triumphos de nuestra Santa Fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe: conseguido por los soldados de la milicia de la Compañía de Jesús en las misiones de la Nueva España* de 1645 de Andrés Pérez de Rivas (1576-1655). También, notable, hay referencias a los tocotines en Sor Juana Inés de la Cruz: “El Tocatín en la loa para el auto sacramental de El divino Narciso”, 1688 y en la “Descripción del Tocatín ejecutado en las fiestas por la canonización de San Juan de la Cruz” de 1730.

Un poco más avanzado el Virreinato, durante el siglo XVIII, se hablará de los fandangos – a menudo para prohibirlos –, fiestas o tertulias “del pueblo” que son “Colegios del diablo” (*Avisos Métricos a las Almas contra algunos vicios comunes. A devoción de los Padres misioneros de Pachuca*. Reimpresos en la Puebla de los Ángeles en la Imprenta de Don Pedro de la Rosa, año de 1790). De mitotes, tocotines y fandangos “la moral y las buenas costumbres” legaron vasta información.

Muy pronto se ocuparon los hispanos de la enseñanza de la danzas cortesanas europeas en la Nueva España, pues la primera escuela se funda en 1526 por Benito de Pejel y Maese Pedro; en adelante, numerosos documentos hacen mención a los bailes y las danzas, ya sea para reglamentar los centros de enseñanza o prohibirlos, para enfatizar en los bailes permitidos y los censurados, para recalcar que la educación en las artes implica ocuparse de la decencia de las señoritas y los jóvenes, para reseñar las funciones públicas y los teatros y las fiestas de “buena” o “mala” calidad, etcétera. Por supuesto, en estos tiempos y con estas reglamentaciones se fueron consolidando los que posteriormente se llamarán “géneros” dancísticos que implican una jerarquía de los mismos y que incluyen largas listas de los permitidos y los prohibidos, mismas que fueron cambiando con el tiempo. Una primera jerarquía se establece: Danzas cortesanas (danzas permitidas en las cortes), Ballet (una especialización de lo anterior), Bailes de salón (bailes que siguieron siendo permitidos en las “casas decentes”), Bailes populares (los realizados por el pueblo con vinculación o no a eventos religiosos). Esta primera jerarquía verá modificaciones posteriores.

Si bien la mayoría de estos documentos procedentes de edictos, prohibiciones, autorizaciones, notas periodísticas, etcétera, estuvieron desperdigados en archivos,

afortunadamente mucha de esta información actualmente es asequible gracias al extraordinario trabajo de la historiadora Maya Ramos Smith, quien ha posibilitado un conocimiento cada vez más profundo de las danzas – la música y el teatro – durante la época colonial. El Virreinato y el México del siglo XIX han dejado de ser un misterio gracias a sus libros: *La danza en México durante la época colonial*, 1979; *El ballet en México en el siglo XIX: de la Independencia al segundo imperio (1825-1867)*, 1991; *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal*, 1994; *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, 1995; *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 1998; *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, 2002 (dos volúmenes escritos por varios autores y dirigidos por Maya Ramos y P. C.); *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, 2010; *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*, 2011.

Mucho se ha avanzado en la investigación de danza de estos tiempos, pero aun hay trabajo puesto que poco se conoce sobre las danzas “tradicionales, religiosas, folklóricas o populares” – distintas denominaciones según escuelas o estilos de investigación que alude tanto a las danzas de los grupos indígenas como a las realizadas en contextos populares como bailes en fiestas o celebraciones civiles – durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

A finales del siglo XIX y principios del XX comenzaron las expediciones antropológicas financiadas desde Estados Unidos, Francia y Alemania; estudiosos como Karl Lumholtz (1851-1922), León Diguët (1859-1926), Ales Hrdlicka (1869-1943), Eduard Georg Seler (1849-1922), Konrad Theodor Preuss (1869-1938), Ralph Leon Beals (1901-1985) Henrietta Yurchenko (1916-2007) realizaron obras monumentales de descripción, análisis y comparación de las “culturas tradicionales” de prácticamente todo el territorio mexicano – y más allá – consignando invaluable información en la que no falta lo relacionado con fiestas, rituales y sus danzas. A Yurchenko se le debe uno de los más importantes archivos fonográficos de música “tradicional” que, en muchos casos, está acompañada de información sobre danzas. El análisis de estos materiales centrado en la investigación de danza está aún por hacerse.

Tras las convulsiones revolucionarias, vinieron los intentos por consolidar una nación que se caracterizó, como es sabido, por distintos proyectos de “recuperación” de “las raíces”, “lo propio”, “el glorioso pasado”, “la cultura de los pueblos tradicionales”, “el México profundo”; ello también implicó la formación de estudiosos y la paulatina institucionalización de la investigación, tanto como de la enseñanza artística. Desde entonces, la investigación

artística en México, y por ende la relacionada con la danza, ha ido de la mano con las políticas culturales y necesidades institucionales propias o ajenas al campo artístico,⁴ que han marcado el rumbo y desarrollo de estos estudios que, por lo general, se vinculan a los campos de la creación, la historia y la educación.

En plena época nacionalista, José Vasconcelos propuso un plan que trataba de rescatar lo que llamó las raíces de la nación mexicana y construir un país nuevo. Su proyecto vinculaba a la nación por medio de la educación y el arte; gracias a ello se recuperaron las manifestaciones culturales, artísticas indígenas y populares que se pensaron como elementos de identidad nacional. Como es sabido, Vasconcelos promovió la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la organizó en tres departamentos: Escuelas, Bibliotecas y Archivos y Bellas Artes (DBA); a este último departamento vinculó todas las instituciones oficiales consagradas al arte como escuelas, museos, monumentos y teatros.

Entre las tareas del Departamento de Bellas Artes la investigación formaría parte esencial, pues era la que permitiría el rescate y recuperación de las manifestaciones artísticas y culturales de la nación. De esta forma se sienta el precedente sobre los tópicos de la investigación artística: el mejoramiento de la educación artística, así como el conocimiento de los elementos tradicionales y folklóricos de las artes en México, de los procedimientos del arte moderno y su evolución, y de las nuevas formas de producción artística que tendieran a la creación de un arte nacional.⁵

Tiempo después la SEP y el DBA se reestructuraron y se crearon nuevos proyectos que trataban de vincular la investigación y la actividad artística a través de la investigación histórica; así surgió el Laboratorio de Arte en la Universidad Nacional (1935) que un año después se convirtió en el Instituto de Investigaciones Estéticas, espacio donde se inició la

⁴ “La investigación artística Mexicana en el siglo XX: La experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes”: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/mx/>

⁵ Un ejemplo concreto de este tipo de investigaciones fue el libro *Ritmos indígenas de México* (1940) de las maestras y coreógrafas Gloria y Nellie Campobello, quienes realizaron una investigación del cuerpo, gestos, cadencias y pausas del movimiento de indígenas de varias regiones del país. De acuerdo con Tortajada, este libro es un estudio antropológico que recupera la dimensión histórica y social del cuerpo a partir del estudio de las formas concretas de moverse, que van acompañadas de toda una concepción espacio temporal que constituye al sujeto. Las autoras reconocen en este texto el poder que tiene la cultura corporal que inscribe en el cuerpo vivo, de manera “natural e inconsciente”, las grandes estructuras sociales y hacen referencia al hecho de que el cuerpo está cruzado por todos los discursos y así lo expresa en sus conductas, códigos y vivencias. Sin embargo, la explicación del movimiento y sus dimensiones en muchas ocasiones se hace por medio de recursos poéticos y metafóricos.

profesionalización de la investigación sobre arte, teniendo como objetivos estudiar teoría, crítica de arte, estética y conservación del patrimonio nacional. No obstante, aún no se han podido obtener referentes de investigaciones específicas sobre danza desarrollados en ese tiempo y por ese laboratorio.

Para 1939 nació el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), cuya labor desde entonces se ha enfocado, en lo referente a lo que ahora interesa, en el estudio, rescate y preservación de las manifestaciones artísticas del país, lo que ahora se denomina patrimonio cultural intangible.

Con el pasar de los años, Bellas Artes dejó de ser un departamento y se transformó en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) cuyos objetivos han sido: “El cultivo, fomento, estímulo creación e investigación de las bellas artes, y la organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas del arte y de la educación artística y literaria comprendida en la educación general”.⁶ Se ha pretendido que este organismo cuente con la participación directa de los artistas, por lo que se han instituido diferentes departamentos para cada una de las ramas artísticas. El músico y compositor mexicano Carlos Chávez fue el primer director del INBAL; dada su experiencia, impulsó la investigación desde sus diversas vertientes: la educación, la creación y la profesionalización de la actividad artística, a la vez que promovió la aparición de varias escuelas de arte, entre ellas, la Academia de la Danza Mexicana (ADM), fundada en 1947, cuyos fines eran:

[...] la investigación, la creación con base en ésta y la difusión de la danza. Esto se lograría por medio de la investigación documental y de campo, contando con apoyos externos para conocer las danzas mexicanas populares en su contexto y realizando trabajos coreográficos de danza moderna que se difundirían.⁷

Por la importancia que le otorgan a la investigación y su vinculación con la práctica artística, los fundamentos de la Academia ejemplifican el trabajo que pretendía impulsar el INBA de entonces. Como consecuencia de estas acciones se encargó al departamento de danza del INBA la creación de una sección especial para la investigación relacionada con la enseñanza escolar y la ADM. Así, se promovió la elaboración de estudios biográficos de danza, calendarios de fiestas populares y repertorio de “danza tradicional”.

⁶ Ley orgánica del INBAL, 1946: <http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1003.pdf>.

⁷ Ley orgánica de la ADM, 1947: <http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1003.pdf>



El equipo de investigación estaba formado por especialistas en danza, antropólogos, musicólogos y fotógrafos. La idea era hacer investigación dancística nutrida de otras ramas del saber y aplicadas al trabajo creativo. Esta visión que conjunta la investigación y la creación como base del trabajo dancístico permitió que la danza alcanzara su mayor desarrollo, al consolidar el trabajo realizado entonces por artistas, investigadores, maestros y funcionarios públicos; es la llamada “Época de Oro de la Danza en México” en la que, el hecho de reunir la experiencia y diversas áreas de conocimiento, muestran una concepción teórica y una postura política que denota la circunstancia del campo artístico y el estrecho lazo entre todas las artes.

Bajo este impulso nacionalista en 1952 Amalia Hernández formó el Ballet Moderno de México, compañía de danza que se tornaría emblemática y que formaría una de las tradiciones más fructíferas en el país. Cuando fundó su compañía, Amalia Hernández no quiso hacer sólo folklor ni representar lo etnográfico exclusivamente, sino crear espectáculos con elementos de entretenimiento, con técnica de ballet y con las creencias del arte popular; con esta marca se ha difundido lo que ahora se conoce como danza folklórica mexicana, sobre todo desde que el ballet se consolidó en 1959, cuando el presidente Adolfo López Mateos le pidió que este grupo se convirtiera en uno de los embajadores naturales de México.

A finales de los años cincuenta y durante los sesenta, se promovió otro tipo de investigación para la creación en danza: el uso de elementos propios de este arte como el cuerpo, su construcción, la técnica, las coordenadas del movimiento y un discurso propio. Sin embargo, la idea de nacionalismo siempre presente reintrodujo la investigación dancística en la recopilación documental de danzas populares e indígenas, dejando de lado las nuevas tendencias de danza escénica. Los trabajos se centraron en la investigación de la “danza tradicional” a cargo del FONDAN,⁸ donde se elaboró un atlas de la danza mexicana en el que se recopiló, registró y analizó la información de diversas regiones del país. Este trabajo incluía una investigación etnográfica y coreográfica que conllevaba el aprendizaje de las danzas estudiadas y su motivación en las zonas donde se originaban. Lo siguiente fue la difusión de estas danzas en la Ciudad de México, además de preparar un archivo informativo que pudiera

⁸ Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, fideicomiso incorporado a la ADM en 1972. El FONDAN buscaba conocer las características básicas de las manifestaciones dancísticas del país y su distribución en las distintas regiones, así como la elaboración de un atlas de la danza mexicana con su calendario de fiestas y ceremonias.



ser consultado por los interesados y que sirvió de base para la publicación de diversos materiales.

A principios de los años setenta surgieron los centros especializados encargados de la investigación y documentación artística,⁹ pero no fue sino hasta 1983 que se fundó el Centro Nacional de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD hoy CENIDID José Limón) para el rescate, recopilación, organización, investigación, conservación, difusión, experimentación y producción de manifestaciones dancísticas, el cual contaba con un relativamente amplio acervo documental que había sido recopilado a lo largo de la década anterior por el Departamento de Danza y que no solo se refería a la “danza tradicional”, sino también a la danza escénica nacional e internacional de todos los géneros. Durante la misma época surgió el CICO (Centro de Investigación Coreográfica) cuyo objetivo era fomentar la investigación de los procesos creativos.

En los años noventa, las políticas culturales se encaminaron a la promoción y desarrollo del programa editorial a fin de dar a conocer lo realizado por los institutos, dejando de lado el desarrollo de nuevos estudios; esto se debió en gran parte a la construcción del Centro Nacional de las Artes (CNA) proyecto ambicioso que buscaba instaurar la Universidad de las Artes (objetivo que no se concretó), pero que logró congrega a los cuatro centros de investigación y las cuatro escuelas de arte en un mismo lugar.¹⁰

Desde su fundación en 1983, el hoy CENIDID ha sido el único espacio que tiene un acervo especializado en danza¹¹ y que de manera constante ha realizado publicaciones, desde las Memorias del primer evento académico organizado por el entonces CIDD, además de Boletines, los famosos Cuadernos de Danza, Traducciones, VHS, CD-rom y numerosos

⁹ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM, fundado en 1973), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CIDAP o CENIDIAP, fundado en 1974), Centro de Investigación, Innovación y Desarrollo de las Artes (CEIIDA, fundado en 1980), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral (CITRU, fundado en 1981).

¹⁰ Centros de investigación y escuelas de danza, teatro, música y artes plásticas; con la notoria excepción de la Escuela Nacional de Danza Folclórica que permanece en el ahora llamado Centro Cultural del Bosque.

¹¹ También es posible encontrar información y documentación relacionada con danza en el Instituto Nacional Indigenista (INI), fundado en 1948 (convertido en 2003 en la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI) de polémica trayectoria, que ha tenido entre sus múltiples tareas, el acopio y conservación de información y documentación de bienes culturales, dentro de los que se considera la danza, por lo que su acervo documental es cuantioso, si bien carente de un fino registro y catalogación, lo que en ocasiones genera confusión de la información. También se encuentra información en el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), fundado por la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) en 1989, que hasta la fecha financia manifestaciones culturales. Gracias a ello le ha sido posible obtener cuantiosa información sobre danzas, si bien no está catalogada para su consulta.



libros,¹² si bien casi todas las ediciones son de investigadores del mismo centro, siendo prácticamente imposible que difundan el trabajo de estudiosos de otras instituciones y mucho menos independientes.¹³

Por su parte, la investigación antropológica sobre danza en México se ha dado, literalmente, a cuentagotas. En ocasiones se ha colaborado en los proyectos mencionados líneas arriba pero, fuera de ello, no ha existido un programa específicamente destinado para la investigación de danza y el resultado ha sido que los trabajos y las publicaciones al respecto sean verdaderamente escasas, si bien en cuantiosas etnografías la danza es mencionada y, ocasionalmente, revisada como parte de las actividades realizadas en momentos rituales; sin embargo, pocos son los estudios que se han centrado en dar cuenta de las especificidades de la danza. Cabe destacar que durante la segunda mitad de la década de los 80, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) se llevó a cabo un seminario de etnodanza que incluía realizar algunas prácticas de movimiento que permitiría una mejor observación de la kinética y los trazos coreográficos en el momento del trabajo de campo; el resultado de dicho seminario fue el libro, único en su tipo debido a que presenta un panorama general de las Danzas de Conquista desde México y hasta Guatemala, coordinado por Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de Conquista 1.- México contemporáneo* (CNCA/FCE, México, 1996).

Además de este esfuerzo, que no ha tenido continuidad, no ha existido ningún otro proyecto que haya buscado conjuntar a diversos investigadores y que haya logrado presentar una visión general de la danza en México, si bien suelen aparecer publicaciones de los pocos especialistas de danza como Yólotl González, María Sten, Pedro Velasco o Amparo Sevilla.

Cabe destacar que en 2014 salió un número de *La Jornada del Campo* dedicado a la danza: Campo Danzante (#83, 2014) en el que aparecen artículos de investigadores de diversas instituciones tanto “académicas” como “artísticas”.¹⁴

¹² Cfr: *Catálogo de publicaciones 1983-2013*, CENIDID José Limón, 2014.

¹³ Desafortunadamente, por más esfuerzos que se han hecho, no se ha logrado establecer un intercambio bibliotecario para que este centro comparta sus publicaciones con otras instituciones; situación que ahora se ve subsanada gracias a la extraordinaria iniciativa de Alejandra Medellín, quien ha gestionado la digitalización del acervo bibliográfico del CENIDID y, gracias a su éxito, de los demás Centros de Investigación, documentos que actualmente están al alcance público en el Repositorio del INBA Digital (<http://www.bellasartes.gob.mx/InbaDigital/publicacionesdigitales>).

¹⁴ Es importante destacar la aparición de este número en el que se logró que estuviera completamente dedicado a la danza – pese a que nuevamente se volvieron a separar tajantemente los géneros de danza y no se habla absolutamente de ninguna danza escénica – y en el que se han reunido varios de los antropólogos, noveles o con



Un año después, en 2015, la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) publicó, por primera vez, un libro dedicado a la danza contemporánea (*Habitando cuerpos habitados. Imaginarios y proceso creativo: La onodanza bizarra de U.X.* de Rocío Mireya Hidalgo Salgado), no sin una insistencia constante dentro del Comité de Publicaciones de dicha escuela, haciendo énfasis en la importancia de abrir y difundir este campo de investigación dentro de la antropología.¹⁵ En 2016 el INAH publicó, también por vez primera, un libro centrado en el cuerpo, el gesto y la danza, *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto* de Adriana Guzmán, que ofrece un modelo de análisis para todo “género” de danza.

Por primera vez en México, en 2017 se publicó un libro que presenta conjuntamente diversos “géneros” dancísticos de los practicados en el territorio nacional: *México coreográfico: danzantes de letras y pies*, coordinado por Adriana Guzmán. Cabe resaltar que esta publicación rompe con la parcelación que “los hábitos y costumbres” han tenido en la investigación de danza ya que conjunta trabajos realizados desde variadas perspectivas que versan sobre danzas rituales, escénicas, populares, que normalmente han sido estudiados de manera separada por las distintas instituciones en las que se desarrolla la investigación sobre danza en el país.¹⁶

trayectoria, que estudian la danza, si bien algunos de ellos no la tienen como objeto central de trabajo. Los articulistas de esta revista son: Amparo Sevilla, Pablo Parga, Sandra Monzoy, Pablo Sánchez, Miguel Olmos, José Joel Lara, Andrés Oseguera, Claudia Jean Harris, Alejandro Martínez, Arnulfo Tecruceño, Gustavo Meneses, Ángela Ortiz, Claudia Reyes, Franco Torti, Guadalupe Barrientos, Karla Rodríguez, Georgina Espejo, Yolanda Massieu, Claudia Rocha, Lourdes Janett, Milton Hernández, Víctor García, Antonio Bautista, Miriam Gallegos, Francisco Ramírez, Aideé Balderas, Mauricio González y Rubén Croda. A ellos habría que sumar algunos nombres más para conocer el panorama de prácticamente todos los investigadores de danza en México: Jesús Jáuregui, Mayra Ramírez, Margarita Tortajada, Alejandra Ferreiro, Andel Lynton, Sophie Bidault de la Calle, Maya Ramos Smith, Gloria Briceño, Gloria Godínez, Carlo Bonfiglioli, Miguel Ángel Rubio, Magdalena Villarán, Alberto Dallal, Elizabeth Cámara, Hilda Islas, Patricia Cardona, Cristina Mendoza, Margarita Baz, Hayde Lachino, Alejandra Medellín, Adriana Guzmán o algunos otros que estudian fiestas y procesiones novohispanas en las que hacen mención de la danza, como Judith Farré o Carlos Ruiz Medrano. Como se ve, son pocos los investigadores de danza en México, si acaso serán alrededor de 100 diseminados en distintas instituciones que no llegan a tener comunicación entre sí. Habría tal vez que sumar algunos otros que, centrados en el estudio de los rituales, llegan a hacer valiosas aportaciones.

¹⁵ Cabe mencionar que también por primera vez en México, en 2015 se ha visto la reedición de libros sobre danza: *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica y Danza y poder* (en un CD que contiene la versión original nombrada *Danza y poder I* y la versión revisada titulada *Danza y poder II*), ambos de la ya imprescindible investigadora Margarita Tortajada.

¹⁶ En este libro, publicado por el INBA, se habla de danza virreinal, pascolas, venado, matachines, cuanegros, kathak, butoh, contemporánea, perreo, table dance, danzón, flamenco, de distintas regiones del país como Guerrero, Veracruz, la Huasteca, norte y occidente de México y la ciudad capital y desde variadas perspectivas como histórica, etnohistórica, musicológica, antropológica, sociológica y desde los nuevos medios tecnológicos. Los participantes en este número son: Alejandra Ferreiro, Rosa María Rivera, Sandra Monzoy, Magdalena



Recientemente, en el cruce disciplinario que se ha dado entre la sociología y la antropología – que en ocasiones incluye a la pedagogía y la filosofía – y en vinculación con los estudios del performance,¹⁷ se han generado investigaciones que, en su mayoría, dan cuenta de danzas escénicas o de los montajes artísticos llamados performance, de los que se da cuenta en tesis de estudiantes, en algunas revistas especializadas periódicas como *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* publicada por la Universidad Veracruzana, un par de números especiales en revistas como el coordinado por Rodrigo Díaz Cruz y Anne Johnson, *Alteridades*, Año 24, Núm. 48 *Antropología y Performance*, UAM, México, julio-diciembre, 2014¹⁸ o la coordinada por Anne Johnson y Adriana Guzmán, *Diario de campo, Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, 6-7, Tercera Época, Coordinación Nacional de Antropología, INAH, México, enero-abril de 2015,¹⁹ o en el libro colectivo de más reciente publicación *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* de los editores Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh (Universidad Veracruzana, Xalapa, 2016).²⁰

Es fundamental destacar que, en el INAH y sus dependencias, la investigación y las publicaciones sobre danza – y sobre arte en general – son prácticamente inexistentes. Lo que llega a encontrarse, por ejemplo, sobre arte prehispánico, virreinal o de protesta social, normalmente se vincula a otro tipo de investigaciones que buscan dar cuenta de la vida cotidiana, política, económica, social o de lucha de clases; es decir, el arte en general y la danza en particular, no han sido, hasta la fecha, objeto de estudio por sí mismos salvo en muy contadas ocasiones como las mencionadas anteriormente. Al respecto es ilustrativo que en la Escuela

Villarán, Jesús Jáuregui, Anne Johnson, Leopoldo Trejo, Joel Lara, Cibele Iyari Melo, Carlos Fernando Alvarado Ugalde, Cristina Mendoza, Enrique Jiménez, Ricardo Álvarez, Nayelli Pérez, Gloria Godínez, Margarita Tortajada, Silverio Orduña, Haydé Lachino, Diego Galván Ramos, Ángela Virginia Ortiz, Paloma Macías, Irma Fuentes Mata, Alejandra Medellín y Adriana Guzmán.

¹⁷ Habrá que distinguir entre los estudios del performance y lo que cierta práctica artística se ha denominado performance; esta última es muy conocida y muchas veces, por tener el mismo nombre, empaña las investigaciones que utilizan a la noción de performance y su campo argumental como herramienta de trabajo. Los estudios del performance provienen, principalmente, de la antropología procesualista de Victor Turner y la vinculación que tuvo con el estudioso de teatro Richard Schechner, ampliamente desarrollados desde entonces.

¹⁸ También accesible en línea:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0188-701720140002&lng=es&nrm=iso

¹⁹ También accesible en línea:

<http://diariodecampo.mx/2015/04/30/indice-diario-de-campo-numeros-6-7-enero-abril-2015/>

²⁰ También accesible en línea: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/608:corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.html>

Nacional de Antropología e Historia (ENAH), no existe ninguna materia obligatoria sobre antropología del arte y mucho menos sobre danza, siendo que el arte tiene el mismo título de importancia que la religión, la economía, el parentesco y demás materias que sí tienen un espacio dentro del currículo obligatorio de esta escuela.

A lo anterior es necesario hacer una excepción pues la Fonoteca del INAH ha mantenido un constante interés en la investigación y difusión de la danza de México, aunque siempre supeditada a la música, como se observa en los fonogramas que ha editado: Sones y danzas de Michoacán de 1965, Fiesta en Guerrero (varios volúmenes) de 1968, Danzas de la Sierra Norte de Puebla de 1982, 50 encuentros de música y danza (varios volúmenes) de 1982, Los Tlacoleros: danza, folklore mexicano de 1985, Bailable chiapanecos (varios volúmenes) de 2000 o Danza de cuanegros de 2013, sólo por mencionar algunos, en los que se observa el largo periodo en el que ha sostenido este impulso y, por supuesto, este interés se manifiesta claramente en sus ya XVIII Encuentros de Música Tradicional en los que invariablemente la danza se hace presente; si bien se ha circunscrito a lo “tradicional” o “popular” y ha dejado de lado la danza escénica, callejera o de salón.

En términos generales, la investigación de danza en México se enfrenta a varios problemas: la falta de reconocimiento de su importancia en la educación y la vida social; la preeminencia de la práctica sobre la teoría y la carencia de fundamentos epistemológicos aplicables a la práctica; la aparente centralización de estudios con base en su “género”, es decir, algunos centros de investigación desarrollan unos trabajos más que otros; así, en el CENIDID-Danza José Limón se centran en estudios sobre danza contemporánea, ballet o performance, la escuela de danza Campobello pone mayor énfasis en aquellos relacionados al folklor y al flamenco, el CICO se aboca a la creación y los análisis de “danza tradicional” los realiza el INAH y sus dependencias; de hecho, a manera de ilustrativo ejemplo, a una revista de esta institución que suele circular en el medio antropológico se le propuso una publicación que contemplara todos los tipos de danza practicados en el país, pero rechazó las aportaciones sobre danza escénica por “falta de relevancia antropológica”, lo que es una muestra del mal hábito institucional por separar la investigación de danza en “géneros”, además de señalar la muy precaria visión sobre lo que es la antropología.

Igualmente problemático es la falta de reconocimiento de lo altamente formativa que es la danza en particular y las artes en general en las escuelas del país – educación básica, media

y media superior –, lo que mantiene a la danza, en el lugar de “elemento decorativo de las fiestas patrias”. Aunado a lo anterior, hay que señalar la falta de apoyos económicos y de espacios de divulgación o revistas especializadas que fomenten el desarrollo de la investigación académica sobre danza.

Como resultado de lo antedicho, el reconocimiento de la importancia de la danza es precario, la formación para su estudio prácticamente nula y la información documental para su pesquisa escasa y, como se ha insistido, quienes se avocan a la investigación de danza son aún muy pocos y se encuentran diseminados sin tener opciones para la comunicación, enriquecimiento y retribución que posibilite ver los avances en uno y otro campo y, sobre todo, no hay un espacio en el que, al tener un conocimiento de todos los tipos de danza – ritual, religiosa-festiva, bailes, escénica, educativa, terapéutica – sea posible tener un panorama general de la danza en México.

A contrapelo de esta situación algunos esfuerzos buscan nuevos senderos: la Escuela Nacional de Danza Folclórica – la que no fue invitada al CENART – ha trabajado durante años en la adecuación de sus programas de estudio, en los que ha colocado particular énfasis en brindar herramientas para la investigación, con el feliz resultado de que actualmente es el único centro que realmente está formando investigadores de danza. Más diseminados hay otras propuestas: desde 2015 el *Seminario de Estudios de Danza* (ENAH/INAH); en 2016 y 2019 el *I y II Coloquio Universitario de Danza y Filosofía*, venturosamente promovido por estudiantes (FFyL, UNAM) que ha contado con alta demanda; los encuentros *Repiqueteando*, organizados por el grupo Danzariega, que buscan acercar la investigación a los alumnos de danza y reflexionar sobre el papel del folklor en el México contemporáneo; el *Proyecto de Investigación Antropología del Cuerpo, del Gesto y del Arte* (ENAH/INAH) que en 2018 ha publicado un *Catálogo Bibliográfico de Investigación sobre Danza en México*, único en su tipo, que presenta fichas bibliográficas de publicaciones sobre danza realizadas en México, en su mayoría por mexicanos, que busca ser una herramienta de investigación para los interesados en el tema, así como un medio de difusión de los estudios realizados al respecto. Con muy escaso presupuesto, aunque se ha buscado sin que el INAH hay querido otorgarlo, en 2022 Alejandra Medellín y Adriana Guzmán han comenzado la creación de un repositorio digital: *Atlas Etnográfico de Danzas de México*, cuyo objetivo es mostrar quiénes bailan qué, cuándo y dónde, incluyendo, por primer vez en el país, todos los “géneros” dancísticos – danza ritual, escénica, festiva,

terapéutica, educativa –, lo que permite conocer las danzas del país, en qué festividades se llevan a cabo, qué grupos étnicos practican cuáles danzas y en qué región cultural.

Así, con variados impulsos y siempre a cuentagotas, la investigación sobre danza se ha mantenido mínima pero constante y cada vez más creciente; sin embargo, de los trabajos realizados hasta el siglo XX se conoce poco pues suelen estar desperdigados, no se sabe exactamente dónde están, qué es lo que se ha producido y no es fácil el acceso a varios de los centros documentales, archivos o bibliotecas que los contienen.

Procesos de colonización y decolonización

Como se ha podido observar, el auge de la investigación sobre danza en México se dio en los tiempos posrevolucionarios marcados por el intento de la consolidación de la nación, lo que implicó la búsqueda por conocer las manifestaciones culturales y artísticas “tradicionales”, o lo que se consideraba como tal, en el territorio mexicano. De este impulso surge la danza folklórica mexicana,²¹ que realiza investigación sobre “danzas tradicionales” y la responsable de su principal difusión.

Primero la Academia de la Danza Mexicana y posteriormente, sumada a ella, la Escuela Nacional de Danza Folklórica y muchas de las escuelas de folklor que desde entonces se han abierto en todo el país, formaron bailarines, maestros y coreógrafos suponiendo la investigación de la “danza tradicional”²²; sin embargo, como puede constatarse en los trabajos de grado, con carente formación para la investigación etnográfica y antropológica, por lo que normalmente contaban con descripciones insuficientes y fuera de contexto; por ende, el resultado fue una compilación parcial de materiales y su reproducción bajo parámetros escénicos, lo que necesariamente implica una modificación de las danzas, proceso que se pasa por alto.

Así, muchos bailarines y coreógrafos aprendieron las que suponían “danzas tradicionales” a través de los montajes de la danza folklórica, las más de las veces bajo la

²¹ Es importante insistir que en México la danza folklórica es un constructo escénico del siglo XX. No debe confundirse con lo que se entiende por folklor en otros lugares de Latinoamérica y del mundo, que alude a las manifestaciones “tradicionales”, “originales”, “genuinas” o “del pueblo” (folk).

²² Proceso que actualmente se ha modificado con las transformaciones en la formación de los estudiantes de la ENDF mencionado previamente.

creencia de que así eran en sus lugares de origen. Lo anterior generó confusión, dado que se pensaba que la danza folklórica era sinónimo de “danza tradicional”, puesto que no se ponía atención a las transformaciones que necesariamente deben hacerse al modificar el contexto de realización.

Distintos han sido los resultados de estas prácticas. Por un lado, se tomaron por “danzas tradicionales”, aquellas que provenían de la danza folklórica. Quizá el caso más famoso en este sentido es el de la Danza del venado de la que en escena se conoce solo un fragmento – ya que el ritual se prolonga durante más de doce horas – sumamente modificado en términos de la danza misma, de la música, el vestuario y, por supuesto, los espacios de realización que en términos del ritual son fundamentales. A manera de ejemplo: en escena, los pajkolas aparecen únicamente como los cazadores del venado, mientras que, en el ritual, “El pajkola mayor se desempeña como sacerdote principal en el templo-ramada. Al inicio de la ceremonia tendencialmente como payaso ritual y al final como oficiante circunspecto. En su calidad de orador oficial, el pajkola mayor pronuncia los discursos/sermones de inicio y de término del pajko” (Jáuregui, 2017: 64). En el caso de la danza y de la música de los pajkolas:

En el ramadón, la partida de labeleros (músicos cordófonos: dos violines y un arpa), sentada en el extremo derecho con respecto al altar, da inicio a la tanda de sonos. De inmediato, los pajkolas proceden a ejecutar en secuencia su parte dancística como respuesta al son de los músicos. El pajkola mayor se coloca frente a la parada de músicos, se despoja de sus huaraches e inicia su ejecución con el ritmo del sonido de los ténabaris (sonajas de tobillo). Uno a uno los demás pajkolas van pasando a desarrollar su danza, de acuerdo con su orden jerárquico, que supone la existencia del pajkola mayor (primero) y del pajkola segundo, quienes encabezan al grupo; luego van los pajkolas adultos (casados) y, al final, los pajkolas jóvenes (solteros) y adolescentes. Realizan una ejecución, con los brazos caídos al lado del cuerpo, en la que enfatizan sus pasos zapateados con el fin de “responder” (concordar) a la música de los instrumentos cordófonos con el sonajeo de sus ténabaris, de tal manera que su coreografía es casi fija en un mismo sitio, con ligeros desplazamientos laterales o hacia adelante y hacia atrás. Portan – de hecho, ocultan – en la nuca la máscara y en la parte trasera del cinturón traen sujeto el sistro (JÁUREGUI, 2017: 65).

También la ejecución dancística del venado tiene varios cambios con respecto a la música, el vestuario y sobre todo la danza, que en escena se ha convertido en la búsqueda de una muestra de virtuosismo técnico, cosa completamente ajena a su ejecución ritual. Lo anterior solamente para mostrar algunas de las más sobresalientes diferencias y con el afán de señalar que las danzas tradicionales y las del folklor son dos manifestaciones distintas, que no deben

confundirse, pues cada una demanda su ubicación contextual y necesita sus propios criterios de análisis.

Otra situación peculiar y completamente distinta ha sido el remontaje de danzas que por alguna causa se dejaron de practicar en su localidad de origen y que, gracias al impulso de los maestros de danza folklórica, se han vuelto a adaptar comunitariamente, como es el caso de la Danza de Tecuanes en Acatlán, Puebla. Esta danza es de raigambre colonial,²³ si bien suele decirse que en Acatlán se instauró el 24 de octubre de 1890 en honor al Arcángel San Rafael. Durante un tiempo impreciso, la danza dejó de practicarse hasta que, de forma relativamente reciente, el maestro de danza folklórica de la Casa de Cultura de la comunidad se dio a la tarea de remontar la danza, misma que fue adoptada nuevamente por los lugareños, a tal grado que hoy en día existen distintos grupos que la practican durante fiestas patronales, cívicas y en día de muertos.²⁴

Un caso similar es el de la Danza de los pájaros, inspirada por los "trinos" de las aves, originaria del Poblado de Guaytalpa, municipio de Nacajuca, Tabasco. Hasta donde se tiene noticia, esta danza se empezó a ejecutar desde el año 1820. Después de un tiempo en el que dejó de practicarse, el señor Margarito Hernández Hernández, chontal, la dio a conocer nuevamente al presentarla en la exposición de 1969 en el parque "Tomas Garrido Canabal" en la ciudad de Villahermosa. Actualmente, se baila por lo regular el 28 de junio en las vísperas de la fiesta de San Pedro y San Pablo.²⁵

²³ Por su estructura, forma parte de las que Jáuregui et al. (1996), han señalado como Danzas de conquista, pues consiste en la confrontación de dos bandos.

²⁴ En esta danza, los chichimecas y zapotecos unen fuerzas para vencer al tigre o tecuani (que en náhuatl quiere decir: devorador de gentes). Zapotecos y chichimecas, comandados por los huehues Moranchi y Lucas, quienes usan sombrero rojo y azul, respectivamente, se forman en dos filas y bailan y gritan al compás de los sones. Además de ellos, hay toda una galería de personajes que ayudan o entorpecen sus propósitos: el Diablo, que los tienta; la Bruja, que les ayuda con remedios; la Muerte, quien finalmente matará al tecuani, y también hay un perro, un toro y un burro. El Tigre, o Tecuani, es el gran protagonista de la danza: es una presencia amenazante que a la vez hace bromas con el público. Con un chirrión (que es un látigo) azuza a sus captores y provoca la burla de todos. Durante la Danza se interpretan 36 sones, que aluden a las actividades cotidianas de la comunidad. Los ejecutan los tamboreros, quienes también suelen ser los músicos más viejos del pueblo quienes gracias a su conocimiento musical logran darle caza al huido Tecuani.

²⁵ Los elementos con los que cuenta la danza son el pájaro: la figura normalmente se elabora con papel resistente y engrudo sobre una armazón de alambre y/o madera. El ave se cubre con pintura que le brinde las tonalidades adecuadas. El traje más conocido esta confeccionado en tela negra. La mujer porta un vestido completo con aberturas a los costados y adornado con plumas a las orillas. El varón usa un taparrabo que también posee plumas al frente y en la parte trasera. Ambos van descalzos y portan en la mano derecha una sonaja que hacen sonar al compás de la música. La danza se ejecuta por parejas "macho y hembra", que realizan movimientos de acuerdo con la música e imitan a las aves en su hábitat al iniciar el vuelo, comer o el apareamiento. Las aves imitadas

En estos dos casos se observa como actos de colonización – por un lado la implementación de la danza y por otro la apropiación de la “danza tradicional” por parte de la institucionalizada danza folklórica –, tras un proceso de apropiación, se tornan una manifestación decolonizadora, pues las danzas han sido adoptadas nuevamente por la comunidad y enarboladas como parte de las manifestaciones identitarias del grupo.

También se observan otro tipo de procesos de la danza folklórica asumida como si fuera “danza tradicional”. En este caso ha sido retomada por los participantes, explícitos o no, del movimiento llamado *new age*²⁶ que, en el caso mexicano, se ha nutrido ampliamente de los trabajos del antropólogo y guía de caminos de búsqueda neochamánica Carlos Castaneda²⁷ y de la literatura de Antonio Velasco Piña²⁸.

A manera de ejemplo considérese nuevamente la Danza del venado. Como se sabe, este cérvido juega un papel fundamental en muchas culturas del país, de manera privilegiada entre los *wixárika* o huicholes,²⁹ cuya cultura ha sido amplia y parcialmente difundida. La relación entre el venado y el peyote, también es de amplio, aunque poco profundo

habrían de ser exclusivamente las de pantano, propio del municipio de Nacajuca, como son: pistoque, pájaro carpintero, tutupana, chachalaca, chupita, pico de hacha, martin pescador, garza blanca, garza negra, pijije, cucupato, e incluso chocolatera y uno que otro pato. En la actualidad los diversos grupos de danza personifican aves sumamente vistosas como tucanes, guacamayas, loros, etcétera.

²⁶ “Definiremos el New Age como un sistema de creencias enmarcadas en la creencia profética de un cambio de era bajo la influencia de Piscis (deductiva, materialista, instrumentalista) que transita hacia la Era de Acuario (inductiva, espiritual, sensitiva). Estos valores impulsan búsquedas de experiencia que empatan con proyectos ambientalistas, de respeto y amor a la naturaleza, de creencias mágicas esotéricas, de refundación de comunidades basadas en lo emocional. La espiritualidad New Age funciona como un marco que aporta una gramática generativa de contenidos que activan interpretaciones basadas en el principio holístico, entendido como la totalidad (de energía cósmica) contenida en la unidad y ésta a su vez contenida en la totalidad. Es esta reconexión la que habilita la sacralización del *self* en conjunción con la sacralización del cosmos, la cura del espíritu para sanar el cuerpo; la activación vibracional para destrabar la alineación de chakras y donde los proyectos de autosuperación adquieren una dimensión potencial de transformación de su entorno y de la conciencia universal. Este principio holístico impulsa a su vez una tendencia hacia un nuevo sincretismo en movimiento que traduce y resemantiza las prácticas según este principio holístico. No es que todo sea una misma cosa, o que todo sea equivalente, lo que significa es que todo está interconectado por la energía y por tanto genera afectaciones que van de la escala de los microorganismos al universo cósmico en su totalidad. Con base en este marco interpretativo, el New Age toma prestado elementos de diferentes tradiciones religiosas o científicas, que se amalgaman en una narrativa con tintes espirituales” (de la Torre y Gutiérrez, 2016: 58).

²⁷ La saga de Don Juan.

²⁸ *La mujer dormida debe dar a luz, Tlacaélel. El azteca entre los aztecas y Regina*, principalmente.

²⁹ Las rutas “andadas por los newagers han contribuido a la exotización de los huicholes, comunidad indígena considerada como una de las más auténticas que, por vivir en la montaña vivieron mucho tiempo aislados de la civilización y han podido preservar una religiosidad en torno a la naturaleza sin aceptar el catolicismo y la lengua española. Razón por la cual es el grupo indígena con ‘más arraigo en el imaginario nacionalista del indio intocado’ [...] los *mara’akate*, curanderos o chamanes, ejercen también una fascinación como maestros para la iniciación neochamánica en la versión huichola tanto de los neoinidios del Camino Rojo ya llamado Camino huichol y de los newagers” (de la Torre y Gutiérrez, 2016: 74).

conocimiento. Actualmente se observa una peculiar mixtura que vincula al peyote con el venado azul y con la Danza del venado, si bien procedentes de culturas diferentes³⁰ pero que los *new age* han fusionado generando una nueva danza que también toma elementos de la biodanza.³¹

Se observan entonces cinco casos distintos en los que la investigación ha sido puntal de procesos de colonización y decolonización:

- 1) Las “danzas tradicionales” mexicanas, en su mayoría, son producto de la presencia europea; para su implantación se hicieron pesquisas sobre las costumbres “de los naturales” de tal manera que pudieran instaurarse en cada comunidad con la mayor efectividad evangelizadora y colonizadora posible.



Izquierda: *Pajkola* danzando frente a la partida de *labeleros*. El *Pajkola* Mayor, al centro, supervisando la afinación de sus *ténabaris* y su ejecución dancística. Tehuaco, México, 2011. Fotografía: Marco Antonio Pacheco. Jáuregui, 2017: 65. Derecha: Danzante Venado, Tehuaco, México, 2011. Fotografía: Marco Antonio Pacheco. Jáuregui, 2017: 71.

- 2) El ímpetu nacionalista sirvió, entre otras muchas cosas, como una nueva colonización de las “danzas tradicionales” que tuvo como resultado la danza folklórica mexicana, cuyo afamado caso representativo es la Danza del venado que se presenta ante el mundo como muestra de la identidad nacional (Nótense las

³⁰ Los huicholes habitan principalmente en Jalisco y Nayarit, mientras que los yaquis y mayos, practicantes del ritual que implica a la Danza del Venado, habitan principalmente en Sonora y Sinaloa.

³¹ La biodanza, creada originalmente por Rolando Toro, posibilita el acceso a lo que denomina “inconsciente vital”. Rolando Toro dice que al igual que Sigmund Freud (1856-1939) habló del inconsciente personal y Carl Gustav Jung (1875-1961) del inconsciente colectivo, él trata del Inconsciente Vital, el cual abarca todo al modo de una gran energía vital envolvente: El Inconsciente Vital se nutre de la memoria cósmica y organiza la materia, forma de psiquismo de los órganos, tejidos y células que obedece a un ‘sentido’ global de autoconservación. El inconsciente vital da origen a fenómenos de solidaridad celular, creación de tejidos, defensa inmunológica y, en suma, al acontecer exitoso del sistema viviente. La biodanza, así como el yoga, el zen, la meditación trascendental y los ejercicios tántricos conducen a una experiencia de plenitud del yo o iluminación. Se cree que las ‘experiencias cumbre’ (volver a vivir el propio nacimiento, viajar hasta las puertas de la muerte, el biofeedback o las drogas, cualquier cosa que pueda provocar un estado de conciencia alterado) conducen a la unidad y a la iluminación.

diferencias entre la danza ritual arriba expuesta y la danza folklórica escénica de abajo, ambas Danza del venado).



Danza del venado. Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.

Palacio de Bellas Artes, México (Autor anónimo).

- 3) Del acervo de montajes derivado de la investigación de la danza con tendencias nacionalistas que ha tenido como resultado el folklor, se han recuperado danzas que algunas comunidades han considerado como propias y las han articulado nuevamente al devenir de su comunidad, dando como argumento principal “el rescate de las propias tradiciones”: la colonización vía la danza (“danza tradicional”), se torna en una recolonización vía el nacionalismo (folklor) que “regresa” a las comunidades para servir como bandera de decolonización. Siempre es necesario observar procesos de apropiación tan fuertes que se tornan bandera de legitimación.



Izquierda y centro: Danza de Tecuanes. Acatlán, Puebla, México. Derecha: Danza de los pájaros, Nacajuca, Tabasco, México (Autores anónimos).

- 4) Por otro lado, en una mixtura realmente compleja, se tiene la combinación entre la danza folklórica, la antropología castanedianiana y el *new age*, todos producto de procesos de colonización, que dan como resultado los montajes e instalaciones,

muchas veces en lugares sagrados de grupos étnicos específicos (como es el caso del desierto de Real de Catorce, *Wirikuta* para los huicholes), que en múltiples ocasiones se manifiestan como movimientos decolonizadores de empresas capitalistas, la sociedad de consumo, la invasión ideológica de las culturas dominantes a nivel mundial, de la explotación de recursos naturales o de las formas “ortodoxas” de la investigación antropológica.



Venado azul. Tablas huicholas de estambre. México.



Producciones *new age*: Cartel (izquierda) e Instalación (centro) del Venado azul en Wirikuta, San Luis Potosí, México y portada de cassette (derecha).



Producciones *new age*: Izquierda: Danza del venado por venado azul. Feria de la cocina tradicional. Zona arqueológica El Cópore, Ocampo, Guanajuato, México.
Derecha: Mural de la Danza del venado de la Tribu Yaqui. Ciudad de México.

Paradójicamente, aunque en principio el movimiento *new age* se presenta como decolonizador de prácticamente todo lo que provenga de “occidente” (modos de producción, epistemologías, lógica de consumo, tipo de alimentación, formas de religiosidad y/o espiritualidad, etcétera), lo que puede apreciarse es que, a su vez, tiene una marcada tendencia colonialista cuando realiza “rituales sagrados” en zonas arqueológicas (son famosos los llevados a cabo en Teotihuacán o Chichén-Itzá), lugares que ellos denominan centros de poder de las culturas ancestrales que en los solsticios y equinoccios son fundamentales para cargar las energías milenarias del planeta. En estos eventos, literalmente se apropian del lugar.



Equinoccio de primavera en Chichén Itzá, Yucatán, México (Autores anónimos).



Equinoccio de primavera en Teotihuacán, Estado de México, México (Autores anónimos).

- 5) La promoción de México como un abanico multicultural, del exotismo de sus tradiciones, de los “pueblos mágicos” y otros *slogans* turísticos que acarrearán marejadas de visitantes a determinados lugares, han propiciado la creación de diversos tipos de espectáculos como las “noches de leyendas” en ciudades coloniales, luz y sonido en zonas arqueológicas y cenas *show* en zonas hoteleras.

En este caso puede observarse la Danza del venado ya como es concebida desde el *new age*, mezclada con técnicas de montajes escénicos dancísticos y adaptada para el turismo en un diferente y renovado proceso de colonización.



Danza del Venado Azul. Pirámides del Jardín Wirikuta,
Los Cabos, Baja California, México (Autor anónimo).

Los casos anteriores muestran procesos de colonización y decolonización a partir de la investigación de danza. Igualmente revelan que es necesario el replanteamiento de las epistemologías con las que se ha desarrollado el estudio sobre danzas, dado que la investigación también repercute en su realización. Un punto inaplazable será abandonar de manera definitiva la parcelación de la investigación de danzas por género e instituciones (por ejemplo, el INBA por un lado centrado en la investigación de danzas escénicas y el INAH por otro, avocándose únicamente al estudio de “danzas tradicionales o populares” y cerrándose al estudio de otros géneros dancísticos), que ha dado como resultado, entre otras cosas, el desconocimiento de lo que se produce en uno y otro campo.

Las nuevas epistemologías deberán de ser capaces de observar la constante movilidad de las danzas de México y del mundo en procesos complejos en los que la investigación invariablemente juega un papel fundamental.

Referências

DE LA TORRE, Renée, “Tensiones entre el esencialismo azteca y el universalismo New Age a partir del estudio de las danzas ‘conchero-aztecas’”, **Trace**, 54: 61-76, 2008: <https://journals.openedition.org/trace/480> [04/03/19]

GUZMÁN, Adriana. **Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto**. México: INAH, 2016. -----. (Coord.) **Catálogo Bibliográfico de Investigación sobre Danza en México**. Berlin: Editorial Académica Española, 2017.



JÁUREGUI, Jesús. “*De re tenabarica*. La sonaja de tobillo cahíta como instrumento mariachero amerindio”, en Guzmán, Adriana (Coord.) **México coreográfico. Danzantes de letras y pies**. México: INBA, 2017.

JÁUREGUI, Jesús y BONFIGLIOLI, Carlo (Coords.) **Las danzas de Conquista 1.- México contemporáneo**. México: CNCA/FCE, 1996.

SEVILLA, Amparo. **Danza, cultura y clases sociales**. México: INBA, 1990.

STEN, María. **Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica**. México: Joaquín Mortiz, 1990.

STRESSER-PÉAN, Guy. **La Danza del Volador entre los indios de México y América Central**. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

TORO, Rolando, **Biodanza**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.

VELASCO RIVERO, Pedro de. **Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara**. México: Ediciones Centro de Reflexión Teológica/INI, 1987.

Seção 10
Corpo, Dança, Cinema e Literatura

Dinâmicas de Fluxo no Filme *Enquanto Caem as Folhas...*

Marina Martins

UFRJ – corpoprismatico@gmail.com

Resumo: *Enquanto caem as folhas...* é um filme de dança inspirado na obra de Marguerite Duras (1914-1996), em que os padrões de movimento e os perfis psicológicos estudados pela Dra. Judith Kestenberg (1910-1999), associados à Teoria dos Esforços de Rudolf Laban (1879-1958), norteiam todo o processo de criação do filme desde a composição corporal das personagens e a coreografia de cada episódio, até o corte final na edição das sequências. Kestenberg detectou em seus pacientes infantis (sobreviventes do Holocausto) uma linguagem de movimento construída por padrões rítmicos relativos aos padrões de desenvolvimento humano. Tais ritmos pulsam no corpo embrionário e se desenvolvem durante toda a vida do indivíduo. Os Ritmos de Tensão de Fluxo expressam necessidades fisiológicas e desejos predominantes nas fases apontadas por Freud (oral, anal, uretral e genital), assim como a dinâmica dos Esforços e Pré-Esforços de Laban (Peso, Tempo, Espaço e Fluxo) motivam e impulsionam qualitativamente ações e reações ao meio ambiente. É nesta tensão entre os meios externos e internos que tais dinâmicas de fluxo se manifestam intuitivamente em movimentos deslizantes pela Banda de Moebius. O filme destaca, da obra de Duras, personagens sobreviventes que têm em comum um estado remoto de ausência e deambulação. Tais personagens estão presas em seus espaços cênicos, confinadas em si mesmas e procuram inutilmente retomar suas histórias inacabadas.

Flow Dynamics in the Film *While the Leaves Fall...*

Palavras-chave: Dança e Cinema. Dança e Literatura. Marguerite Duras. Sistema Laban de Análise do Movimento. Perfis psicológicos de Kestenberg.

Abstract: *Enquanto Caem as folhas...* [*While the Leaves Fall...*] is a dance movie inspired by the work of Marguerite Duras (1914-1996) in which the movement patterns and psychological profiles studied by Dr. Judith Kestenberg (1910-1999), associated with Rudolf Laban's Theory of Efforts (1879-1958), guide the entire process of creating the film, from the body composition of the characters and the choreography of each episode, to the final cut in the editing of the sequences. Kestenberg detected in her child patients (Holocaust survivors) a language of movement built on rhythmic patterns related to human developmental patterns. Such rhythms pulsate in the embryonic body and develop throughout the individual's life. The Rhythms of Flow Tension express physiological needs and predominant desires in the phases identified by Freud (oral, anal, urethral, and genital), just as the dynamics of Laban's Efforts and Pre-Efforts (Weight, Time, Space, and Flow) qualitatively motivate and drive actions and reactions to the environment. It is in this tension between external and internal means that such flow dynamics are intuitively manifested in sliding movements through the Moebius Band. The film highlights, from Duras's work, surviving characters who have in common a remote state of absence and wandering. Such characters are trapped in their performing spaces, confined within themselves, and aimlessly search to resume their unfinished stories.

Keywords: Dance and Movie. Dance and Literature. Marguerite Duras. Laban Movement Analysis System. Kestenberg psychological profiles.

1. Trajetórias transversas



Ilustração 1: Bruna Fiúza e Flávia Acker como *Leitoras/Coro*.
Foto: Marina Pacheco. Ilha do Fundão, RJ. 2012.

O filme *Enquanto caem as folhas...*¹ integra as linguagens poéticas da Literatura, da Dança e do Cinema, explorando a cinestesia (sensação espacial do movimento) como lugar de interseção e transversalidade. Livremente inspirado na obra de Marguerite Duras (Saigon 1914 – Paris 1996), parte do conceito de “plano”, no cinema, cujo enquadramento nos “aproxima da pele das coisas”² para destacar a potência do corpo feminino em movimento como discurso que fala por si. No filme não há diálogos nem narrativas em off – somente música e movimento.

A câmera foi colocada no espaço cênico como uma câmera-bailarina, fazendo o papel de narradora. Ela se desloca pelo espaço impulsionada pela dinâmica musical. Registra e interfere nas sequências coreográficas, ora isolando, ora sobrepondo personagens, revelando, como no cinema impressionista, sentimentos e estados de alma. A montagem procurou, nos meios cinematográficos, desenvolver uma dramaturgia da imagem (cor, ritmo, dinâmica e efeitos especiais) sobre uma estrutura cíclica de evolução espiralada que avança em fluxo

¹ O projeto Corpo Prismático: Artes Integradas na Dança, produção do filme *Enquanto caem as folhas...* foi realizado pelo Laboratório de Pesquisa e Criação Cênica (LAPECC/DAC/UFRJ) com apoio institucional da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e da Pró-Reitoria de Extensão (Pr5) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – 2011-2013. O filme foi concluído 2 anos depois, em 2015.

² Citação do Prof. Sérgio Almeida, da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, em Mesa Redonda na Casa de Rui Barbosa/RJ após exibição do filme, em Abril de 2016.

contínuo. Nunca termina, nem se completa, ao modo do cinema durassiano, no qual o clímax sempre é interrompido.

O projeto reuniu estudantes dos cursos de Dança da UFRJ e profissionais do Cinema para produzir esta obra de ficção em Dança, no intuito de apreender o significado desse estado de dor e melancolia dos discursos artísticos femininos, especialmente aqueles que permeiam a literatura e o cinema de Marguerite Duras.

2. Sobre Marguerite Duras³

Filha de humildes professores franceses, enviados à colônia no início do século XX, Marguerite Donnadiou nasceu em 1914, em Gia-Dinh, perto de Saigon, Indochina, hoje Vietnam. A um só tempo glamoroso e decadente, o universo literário e cinematográfico de Duras foi construído, do ponto de vista do exílio, como uma condição inerente à situação da escritora errante e solitária. De modo geral sua narrativa discorre, de texto em texto, sobre um estado incerto, adquirido provavelmente durante sua infância na Indochina em meio às chuvas tropicais, à travessia dos rios, à invasão marítima, à loucura da mãe, à solidão. As marcas dessa juventude aparecem como temas recorrentes em histórias que são contadas por vozes femininas fortes e melancólicas. Essas vozes descrevem um constante movimento de desconstrução, tanto da ideia de espaço geográfico – daquilo que tem dimensão, latitude, longitude e profundidade –, quanto da noção literária de “sujeito” que conduz uma narrativa. As personagens se esforçam para não esquecer, elas falam em livre fluxo de consciência sobre o passado, o lugar de origem, as lembranças do corpo, das marcas, do desejo. Tudo parece flutuar à deriva, sem um porto seguro interno onde ancorar, sem um centro de gravidade para enraizar. Seu tema principal é a solidão do ser humano desterritorializado e sem lugar, deslocado do mapa mundo real. É a dor da manifestação expressiva da necessidade de escrever, como ela mesma diz:

³ Além da Literatura, Marguerite Duras também se dedicou ao Cinema, atuando como roteirista e diretora. De início, fez parte da *nouvelle vague* francesa, movimento amplamente dominado pelos homens, escrevendo o roteiro de *Hiroshima meu amor* (1959), dirigido por Alan Resnais. A partir de meados dos anos 1960 passa a fazer seus próprios filmes, transformando em imagem cinematográfica o estado silencioso e indefinido de suas personagens por meio de uma linguagem desconhecida e estranha. O amante (1984) foi o romance que ganhou o prêmio Goncourt de Literatura Francesa. Nele, a autora revela a história da adolescente, residente no liceu francês, que mantinha um caso amoroso com um belo e rico homem chinês.

Chorar, é preciso que isso também aconteça. Se chorar é inútil, mesmo assim creio que é preciso chorar. Pois o desespero é tangível. Perdura. A lembrança do desespero, isto perdura. Às vezes mata.

[...]

Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. A escrita é o desconhecido.

[...]

É o desconhecido de si mesmo, de sua cabeça, de seu corpo. Escrever não é sequer uma reflexão, é um tipo de faculdade que se possui ao lado da personalidade, paralelo a ela, uma outra pessoa que aparece e avança, invisível, dotada de pensamento, cólera, e que por vezes acaba colocando a si mesma em risco de perder a vida (DURAS, 1994: 47-48).

Julia Kristeva, em seu texto sobre a escrita de Marguerite Duras, define a melancolia como "amarga embriaguez": lugar onde o escritor, em estado amoroso e depressivo, encontra na dor a "região inacessível da beleza integral" (KRISTEVA, 1989: 199-231). A psicanalista afirma que a autora encontra na dor a motivação de seu discurso, criando figuras femininas inapreensíveis, incompletas, solitárias, fluidas, delirantes, cujas ações parecem fixadas em um momento específico. Essas mulheres caminham em um estado de quase morte, no "silêncio da dor", parecendo mesmo embriagadas e ausentes, cingidas por um trauma profundo, por uma emoção sexual arrebatada, pela violência da perda, engolfadas pelo abandono. Como sonâmbulas apresentam sintomas de alienação e depressão, sufocadas pelo silêncio a que são submetidas pelas circunstâncias e pelo esquecimento de si mesmas. Suas histórias têm como ação principal a deambulação desatenta da realidade fora do mundo. De tal modo imersas em seu espaço interno, penetram constante e meticulosamente no imaginário do leitor, prostrando-o na inércia de uma única nota que reverbera *ad eternum*...

As vozes femininas ressoam dessa deriva – sobrepostas, misturadas, indefinidas, desarmônicas. Tanto a imagem literária quanto a cinematográfica expressam a necessidade de representação desse estado inexplicável. Em sua dinâmica narrativa, aparentemente linear, elas se desdobram em inúmeras camadas sonoras, atravessando-nos até os confins de nossas sensações e sentimentos. O leitor se confunde entre os elos perdidos do passado, é arrebatado por emoções desmesuradas, percebe buracos de sentimentos estranhos, a ausência de qualquer coisa, a sexualidade condicionada à dor. A realidade parece ser de tal modo terrível e inapreensível que a autora nos induz a assumir, envolvidos por essa atmosfera, uma posição também flutuante em que lembrar e esquecer se tornam suporte ou tábua de salvação desse

estado onírico de afogamento. Duras parece então usar o silêncio como uma estratégia de linguagem para contradizer essa condição imposta pela linguagem oficial:

O silêncio, segundo Duras, seria a principal forma pela qual as mulheres poderiam resistir à opressão da linguagem. Para ela (como para outras feministas francesas) a principal arma para opressão da mulher tem sido a linguagem dominada pelo homem (e a consequente cultura dominada pelo homem). Uma vez que as mulheres compreendam tal opressão, elas podem escolher o silêncio como estratégia para resistir à dominação. O silêncio, paradoxalmente, torna-se o meio de penetrar-se na cultura; ele determina uma brecha, uma lacuna através da qual as mudanças têm a possibilidade de acontecer (KAPLAN, 1995: 148).⁴

Em alguns de seus filmes – e principalmente na série dos curta-metragens *Césarée*, *As mãos negativas*, *Aurélia Vancouver* e *Aurélia Melbourne* (1979) – não há personagens propriamente ditas, não há o rosto nem o corpo de alguém, mas uma voz, muitas vezes desdobrada em uma terceira pessoa que narra sua própria história. No filme *Aurélia Vancouver*, por exemplo, navegamos sobre um rio urbano, passando por baixo de grandes pontes. Enquanto vemos as estruturas das pontes por baixo e ouvimos o eco de um passado de guerra nas batidas das águas nas paredes, a voz parece ler cartas de amor escritas para um desconhecido. Sua voz narrativa soa do interior da imagem, como se a imagem revelasse o fluxo interno da voz. *Aurélia* imagina o sexo como aquilo que afirma seu nome e por isso se dirige a um marinheiro desconhecido de olhos verdes e cabelos pretos que pronuncia *Aurélia* várias vezes, enquanto a penetra. O filme corresponde ao estilo lírico de Staiger⁵ no que tange ao contraste entre o ambiente externo (a *umwelt* que envolve o quarto em que escreve) e o modo como fantasia o encontro (a *stimmung*). Em *As mãos negativas* fazemos um passeio de carro, ao amanhecer, pelas ruas de Paris, enquanto ouvimos sobre as marcas de mãos encontradas nas cavernas pré-históricas do sul da França. Durante o percurso vemos uma cidade sombria acordando aos

⁴ Para a crítica de cinema Ann Kaplan, as mulheres sempre se defrontarão com uma contradição real: se permanecerem em silêncio ficarão fora do processo histórico; se começarem a falar e a escrever, como fazem os homens, serão incluídas como parte da história, mas subjugadas e alienadas a ela. De acordo com essa lógica, boa parcela da crítica feminista defende o discurso feminino como aquele que deveria romper com a história por meio de uma linguagem que fosse na contramão da linguagem vigente. O silêncio, segundo Marguerite Duras, seria a principal forma pela qual as mulheres poderiam resistir à opressão da linguagem. “Para ela (como para outras feministas francesas) a principal arma para opressão da mulher tem sido a linguagem dominada pelo homem (e a consequente cultura dominada pelo homem). Uma vez que as mulheres compreendam tal opressão, elas podem escolher o silêncio como estratégia para resistir à dominação. O silêncio, paradoxalmente, torna-se o meio de penetrar-se na cultura; ele determina uma brecha, uma lacuna através da qual as mudanças têm a possibilidade de acontecer” (KAPLAN, 1995:148).

⁵ Termos constantes nos *Conceitos fundamentais da poética* de Emil Staiger, 1997.

poucos de um sono profundo. *Césarée* nos mostra imagens de andaimes em torno de uma grande escultura, um busto feminino, sonorizadas por uma triste história de amor e guerra.

Duras filma o recorte, a fenda dos interiores sensíveis, cria espaços integrando narrativa, memória, paixão, impossibilidade, vida e morte. Seus planos e sequências seguem em ritmo persistente, sobrepondo e contrapondo paisagens interiores/exteriores, e sentidos. O espectador percebe a história nas entrelinhas, nas nuances das vozes que falam, alienadas da imagem, vindas não se sabe de onde, desconhecidas.

3. Corpo: o lugar do silêncio na composição das personagens⁶

Na dança não podemos deixar de observar os processos de configuração e desconfiguração da forma expressiva inscrita pelo corpo no espaço. Produtor e suporte desta linguagem, o corpo organiza as conexões psicomotoras que ocorrem no espaço mental da memória, da imaginação e da realidade, gerando ações significativas de seu modo de estar/pensar o mundo. Essas combinações se tornam visíveis quando o silêncio do movimento se instala, modificando o estado presente como código pré-estabelecido, e desfazendo o esquema de seus padrões cotidianos. Nesse lugar, entre presença e esquecimento, a cena emerge da tensão gerada entre o corpo atravessado pela impressão sensorial e sua resposta motora no espaço cuja impulsão é o desejo e a necessidade de dizer algo por meio da linguagem do movimento.

O processo criativo de preparação corporal, montagem coreográfica e montagem das sequências do filme se concentrou em transportar as sensações das imagens literárias e fílmicas para o movimento, produzindo, a partir da provocação cinestésica, da leitura, da análise e da decupagem dos textos e dos planos, composições de doze minutos para cada um dos sete episódios: Abertura; Invasão Marítima; Resíduos; Deambulação (ou Correntes Profundas); Vórtex; Adágio; Thalassa (ou A Dissolução).

⁶ Dando continuidade à pesquisa literária relacionada à dança, reuni, em 1993, a obra da escritora francesa Marguerite Duras, estudada em um dos últimos cursos da Graduação na Uni-Rio, para realizar, como diretora assistente, coreógrafa e bailarina, a *Trilogia Marguerite Duras*, em parceria com a Cia. Atores Bailarinos do Rio de Janeiro. Assim, fez-se uma releitura da obra durassiana pelo viés coreográfico, montando, a partir da peça *Savannah Bay*, a coreografia *Exílio*. Do romance *Moderato Cantabile*, filmado por Peter Brook, surgiu uma coreografia homônima que misturava os dois casais da história: o que praticou o crime e o que comenta sobre ele. E, por fim, *S. Tahla*, uma reunião da obra da autora, apresentada como instalação-cênica-multimídia no espaço vertical da Fundação Progresso no Rio de Janeiro.

As personagens de Marguerite Duras são, em sua grande maioria, mulheres marcadas pela solidão e pela perda, que apresentam sintomas comuns em um estado de ausência e deambulação, como se não pertencessem ao meio que as cerca, que divagam sobre lembranças e reúnem os resíduos de suas próprias histórias. Dentre a vasta galeria de mulheres esquecidas de si, destacam-se no filme *Enquanto caem as folhas...*: Lol V. Stein, do romance *O Deslumbramento* (1964); Anne-Marie Stretter e a Mendiga de Savannakhet, do romance *O Vice-Consul* (1965) e do filme *India Song* (1975); Aurélia Steiner, dos filmes *Aurélia Steiner Vancouver* e *Aurélia Steiner Melbourne* (1979); Marie Donnadieu, a mãe de *Uma barragem contra o Pacífico* (1958); Theodora Kats, de uma história que jamais poderia ser escrita, contada em *Yan Andréa Steiner* (1992); e *Homem Sentado no corredor* (1980). No filme, as personagens citadas aparecem fora de seus contextos originais, em um espaço cênico devastado, depois de sofrerem uma invasão marítima. Presas na caixa preta, entre memória e devaneio, procuram retomar suas histórias inacabadas, inutilmente, e sem perspectiva de salvação.

A composição corporal e coreográfica individual foi construída a partir do levantamento do que restou de suas histórias. Para isso, depois de cada livro lido e de cada filme visto e revisto, e de terem sido destacadas qualidades específicas de cada personagem, surgiu a questão que envolveria a iniciação do movimento nesta nova condição proposta pelo roteiro do filme. Não do movimento que seria natural da história de cada uma, mas aquele que indicaria o traço característico determinante de sua sobrevivência. Então indagamos: O que permaneceria pulsando com vida, quando se perde, inclusive, a identidade e a noção de si? O que em nós sobrevive à revelia da nossa consciência e que nos mantém vivas, apesar de qualquer coisa? Seriam os ritmos primitivos de nossas necessidades fisiológicas e psicológicas, encontrados nos padrões de desenvolvimento do movimento humano? Como expressar esses ritmos?

Para dar conta dessas questões sobre ritmos orgânicos, sintomas e suas manifestações corporais recorremos à *Teoria dos Esforços*, de Rudolf Laban, e aos estudos sobre os padrões de desenvolvimento do movimento e seus respectivos ritmos, da Dra. Judith Kestenberg e Irmgard Bartenieff, investigando, na variação do sintoma revelado no gestual de cada uma, o modo como as personagens poderiam ser configuradas. Com essas questões em mente, procuramos uma praia imensa e deserta para fazer contraste com o mosaico dos nichos acumulados na caixa preta do espaço cênico, e associamos as formas dinâmicas de expansão e confinamento aos *Ritmos de Tensão de Fluxo* (RTF) de Kestenberg, que determinam a pulsação da *stimmung*, ou seja, da

dinâmica produzida por cada uma das personagens confinadas em seus nichos. Através da experiência com os *RTF*, e de sua projeção no espaço, foi possível encontrar os meios de acesso aos estados expressivos em que o corpo revira, alheio às fronteiras e à sua própria cartografia.

A ideia de que o movimento humano pode ser pensado como uma forma arquitetônica viva na qual a força de gravidade da Terra, as tensões espaciais e a intensidade da energia cinética se harmonizam, compõe a *Kinesfera* (*K*) de Laban, definida como: esfera individual de movimento, sustentada pela estrutura tridimensional do corpo (altura, largura e profundidade), relacionada ao centro de gravidade e às extremidades. O tamanho da *K* delimita a *stimmung* e o alcance do gesto, definindo a forma de comunicação entre o movente que recebe os estímulos externos – incorporando-os, relacionando-os entre si e expressando sua complexidade – e o outro.

O que compõe o sentido dinâmico e expressivo das mudanças da forma na esfera individual de movimento, em que corpo e espaço misturam-se um ao outro, é o modo como a energia cinética é impulsionada à ação, combinando-se com outros fatores de qualidade do movimento. *Livre* ou *condensado*, o Fluxo é aquele fator que define a progressão do movimento e que revela o ritmo respiratório de uma emoção. Explorar criativamente as possibilidades expressivas da *K* significa permitir a fluidez da energia para que as conexões corporais aconteçam sem uma ordem externa arbitrária ou pré-instalada nos padrões de desenvolvimento motor. As interseções entre sensação, percepção, imaginação criativa e imaginação reprodutora, armazenadas na memória, interferem no sistema neuromuscular desencadeando as conexões funcionais e expressivas das formas corporais. As cadeias musculares organizam ritmicamente a intensidade do fluxo na trajetória da energia cinética e impulsionam o movimento para o espaço fora do limite corporal, comunicando-se com o mundo.

Por essa via da cinestesia, a dança (linguagem poética do movimento) proporciona àquele que a contempla a experiência de participar da criação de um evento erguido pelos traços pessoais da movimentação humana e de reconhecer suas próprias características corporais de conexão. Para quem dança, as variações composicionais da forma expressiva e sua evolução no espaço acontecem na medida em que a percepção dos estímulos externos mapeiam as trajetórias fluidas da energia cinética, ligando o aparelho psicomotor à estrutura espacial. Trata-se de uma fisiologia da expressividade. Os pilares dessa obra arquitetônica em ação são constituídos por grandes temas de transformação dinâmica do movimento, principalmente no contexto interno/externo do reviramento da Banda de Moebius. Nesse momento, tensões espaciais e

imagens corporais se encontram, se transpassam e se equilibram, produzindo uma série de transformações no modo como as formas são configuradas no território desconhecido do silêncio onde se criam, lugar comum na manifestação de gestos sintomáticos.

A expansão ilimitada de uma ação em fluxo *livre* pode representar o abismo interno que encontramos na movimentação de alguma personagem, como a sensação de estar em queda livre, por exemplo. Ali não existe mais a separação entre mundo interior e manifestação externa, mas sim um volume em forma fluida, sem contorno nítido, um corpo deslizante, sem moldura, que funciona como suporte da emoção. Um corpo-inscrição, em verso e reverso que, como um prisma, refrata a dinâmica dos afetos, projetando-os no espaço.

A Dra. Kestenberg detectou em seus pacientes infantis (sobreviventes do Holocausto) uma linguagem de movimento construída por padrões rítmicos relativos aos padrões de desenvolvimento humano. Tais ritmos pulsam no corpo embrionário e se desenvolvem durante toda a vida do indivíduo. Os *RTF* expressam as necessidades fisiológicas e os desejos predominantes nas fases apontadas por Freud (oral, anal, uretral e genital), assim como a dinâmica dos Esforços e Pré-esforços de Laban (Peso, Tempo, Espaço e Fluxo) dependem da necessidade e do desejo de algo. Essas dinâmicas podem ser alteradas pela intensidade e circulação dos fluidos nos sistemas corporais, assim como o fluxo emocional mantém-se conectado à respiração. É nesta tensão entre os meios externos e internos que tais ritmos se manifestam intuitivamente – ora indulgentes ora resistentes. Consecutivamente se destacam nas fases: oral (*sugar/morder*); anal (*enrolar/reter-soltar*); uretral (*escorrer/começar-parar*); genital interna (*balançar/ondular*) e genital externa (*pular/ejetar*). Do ponto de vista da expressividade do sintoma, a falta ou a permanência em um padrão rítmico se apresenta nas frestas do movimento, revelando importantes aspectos em pequenos gestos inconscientes.

A constelação RTF presente no indivíduo reflete os desejos, as necessidades predominantes e as fases de desenvolvimento (oral, anal, uretral, genital), assim como as reações ao meio ambiente externo. No adulto, o déficit de um determinado padrão rítmico pode revelar possíveis traumas iniciais que levaram a pessoa a evitar o padrão de satisfação do desejo. (KESTENBERG, 2002)

Segundo Freud, vivemos em dois planos, o da realidade e o do inconsciente – "a outra cena" –, que se manifesta no sonho, nos sintomas, nos atos falhos e nos chistes. As variações dos sintomas se multiplicam e as variações da definição do sintoma também. O sintoma seria a

expressão corporal do acontecimento inconsciente que contém um sentido, que conta uma história criada por um sujeito. Para Freud, o sintoma varia, mas um tema permanece e se repete: o sexual.

Os sintomas são a manifestação de uma insatisfação ou de algum desejo sexual reprimido, ou medidas para impedir tal satisfação e via de regra têm a natureza de conciliação, de formação de compromisso entre duas forças que entraram em luta no conflito: a libido insatisfeita, que representa o recalçado, e a força repressora, que compartilhou de sua origem. É esse acordo entre as partes em luta que torna o sintoma tão resistente (FREUD *apud* DIAS, 2006: 400).

Para Lacan, o sintoma é da ordem da letra, da palavra e do símbolo, revelando-se como uma marca da linguagem. O corpo é o palco do desejo, território de onde o ator/bailarino dirige o sintoma para o espectador, abrindo portas para diversas leituras da libido em sofrimento e do desejo recalçado.⁷

Por essa via, na obra de Marguerite Duras, como num espelho, as personagens se configuram e se multiplicam, refletindo a "outra cena" delas mesmas. A deambulação aparece nas ações como o sintoma comum a todas cujos nomes e histórias atravessam solitários um extenso território mental, muitas vezes representado pelo mar, por florestas ou espaços vazios, escuros ou ensolarados.

A partir dessas informações, o elenco iniciou os laboratórios de exploração de movimento em seu grau zero, no lugar do silêncio, onde tudo começa, e escolheu deambular

⁷ Teóricas francesas, influenciadas pelo pensamento de Jacques Lacan, enfocam a linguagem como principal ferramenta para o progresso e a organização social, pelo fato de a linguagem possuir um viés inerentemente masculino na sociedade patriarcal. Consequentemente, se a linguagem é, por definição "masculina", as mulheres que a utilizam, falando ou escrevendo de acordo com suas regras, estariam alienadas de si mesmas, cedentes ao patriarcalismo. Partindo da distinção feita por Lacan entre o mundo do imaginário (visto como pré-linguístico) e o mundo do simbólico (a ordem baseada na linguagem), essas teóricas sustentam que o discurso feminino é impossível de ser dito ou escrito já que "as mulheres foram forçadas a encontrar seu lugar dentro de um sistema linguístico essencialmente estranho a elas, que linear e gramaticalmente ordena o simbólico, o superego e a lei" (KAPLAN, 1995: 136). Por sua vez, a psicanalista Julia Kristeva coloca que "estranhas à linguagem, as mulheres são visionárias, dançarinas que sofrem enquanto falam" (KRISTEVA, 1995, p. 136), mostrando como esse estranhamento começa a se dissipar a partir das mulheres, que como os escritores de vanguarda antes delas, vêm desenvolvendo uma sensibilidade extra para a comunicação simbólica, criando uma espécie de linguagem *underground* de ruptura através da negatividade. Apesar de não haver um "eu/sujeito" feminino no mundo simbólico masculino, Kristeva, defende que "seria eficaz rejeitar tudo o que é finito e confiar ao prazer a vida do conceito". Este "Eu" sujeito da questão conceitual é também sujeito da diferenciação e das contradições, completando a conclusão de Kaplan de que o que a mulher escreve seria, na verdade, uma tradução do desconhecido, como se fosse uma nova maneira de comunicação e não uma linguagem já formada (KAPLAN, 1995:136). Segundo Kristeva, as ligações que a vanguarda sempre manteve com o *underground* oferecem um modelo através do qual a mulher pode cruzar os limites da linguagem e da forma (falocêntrica) tradicionais (KRISTEVA, 1995: 138).

como meio de acesso ao sistema fluido, aos *RTF* e às combinações de Esforço, fazendo vir à tona, através do movimento, as vozes das personagens escolhidas, com suas características individuais e de sobrevivência. As frases coreográficas desenvolvidas a partir das variações de *fluxo* acrescentaram extrema qualidade sensitiva à cena, transmutando as dinâmicas combinadas dos Esforços em *Estados* e *Impulsos* condutores de todo o filme.



Ilustração 2: Ana Figueiredo como *Lol. V. Stein*.
Foto still de Marina Pacheco. Salão Helenita Sá Earp, Ilha do Fundão, 2012.

Sobre a personagem central do romance *Le ravissement de Lol V. Stein*, traduzido como *O deslumbramento*, a autora disse não pensar mais na jovem *Lol V. Stein*, de quinze anos, não pensar mais em seu grito – o do nascimento de sua escrita. Numa certa medida, a história de *Lol* desencadeia uma série de outras histórias e seu grito se repete nelas como um detonador. A escrita é o próprio sintoma da escritora: o grito de um amor impossível e inominável. Ainda adolescente, *Lol* foi abandonada durante o baile do Cassino de S. Thala por seu noivo, tomado de um amor fervoroso por uma desconhecida. Sofreu calada a dor que a paralisou, mantendo-se ausente das emoções do mundo. Dez anos depois, voltou a morar em T. Beach, casada e com filhos, sem demonstrar qualquer traço do trauma. Entretanto, o amor inominável foi o marco que desencadeou a trama e suspendeu a vida da personagem. Mais tarde, ela procurou desesperadamente retomar a cena para revivê-la, e desde então adquiriu o hábito de caminhar incansavelmente durante as noites à procura de S. Thala:

Aqui é S. Thala até o rio, e depois do rio é ainda S. Tahla, o lugar de todo o amor. O baile tremia ao longe, único destroço de um oceano agora tranquilo, na chuva em S. Thala. Ela protege-o, alimenta-o. Ela penetra nele. Penetra todos os dias. Vê cada vez de maneira mais precisa, clara, o que quer ver. O que reconstrói é o fim do mundo (DURAS, 1986: 33-34).



Ilustração 3: Fernanda Santana como *Anne-Marie Stretter*.
Foto still de Marina Pacheco
Salão Helenita Sá Earp, Ilha do Fundão, 2012.

A figura de *Anne-Marie Stretter* carrega o mistério, a escuridão e a luz correspondentes à imagem da mulher-fatal, tal como vista nas ficções do início do século e de cada uma delas o traço da prostituta sagrada, da destruição e da morte. Linda e silenciosa, aparece como pivô da cena do baile de S. Thala que desencadeou o sintoma de *Lol*. Sua presença espectral mistura sensualidade e distanciamento, e vagueia num tédio absoluto, não demonstrando nenhuma reação em relação ao que ocorre ao redor. Representa uma história de amor imobilizada no clímax da paixão, e envolta por outra história de horror, fome e lepra, misturados à umidade pestilenta do verão. Diferentemente de *Lol*, *Anne-Marie* fica impassível, imóvel como morta em meio às festas da Embaixada francesa, aos homens apaixonados, ao canto longínquo da

Mendiga, à lepra, ao grito, à loucura do *Vice-Cônsul de Lahore* e ao suicídio de *Michael Richardson* (o noivo que abandonou *Lol V. Stein* no baile).

Duras especifica em nota introdutória à publicação do texto/roteiro *India Song* (1973), pela Gallimard, que o uso de vozes soando de fora da cena, experimentado no filme *La Femme du Gange* (1973), fez movimentar a narrativa para o esquecimento, deixando-a disponível a outras memórias além das da autora. Memórias estas que fazem parte de quaisquer outras histórias de amor. Memórias deformantes, criativas, diz ela, levadas para outro filme, *Son nom de Venice dans Calcutta désert*, realizado em 1976, que por sua vez reproduz a banda sonora de *India Song* e mostra a destruição completa das personagens, do filme pelo filme, do texto. Não só as memórias atravessam as histórias e os suportes, mas as personagens principais desse ciclo texto-filme-texto – *Lol V. Stein*, *Anne-Marie Stretter* e seu duplo (a *Mendiga de Savannakhet*) – estão na origem ou ponto zero da escritura que desdobra outras.

O que eu não disse é que todas as mulheres de meus livros, seja qual for sua idade, decorrem de *Lol V. Stein*. Quer dizer, de um certo esquecimento delas mesmas. Todas têm olhos claros. Todas são imprudentes, imprevidentes. Todas elas transformam suas vidas numa desgraça. Estão muito amedrontadas, têm medo das ruas, das praças, só esperam que a felicidade venha até elas. Todas as mulheres dessa procissão de mulheres dos livros e dos filmes se parecem, desde *La femme du Gange* até esse último estado de *Lol V. Stein* (DURAS, 1989: 29).

A construção física de *Lol* parte da constelação dos ritmos emocionais, os *RTF*. Suas ações predominantes são deambular, deslumbrar, gritar e desmaiar, que vão sendo refeitas a cada novo trajeto realizado no palco, com novas dinâmicas e intensidades na passagem de um ritmo a outro e de um episódio a outro. *Lol* caminha em direção ao passado, ao impossível, à procura da cena perdida e do desejo desconhecido. *Lol*, a única que se desloca pelo espaço, segue deambulando em *Estado Móvel* (Fluxo/Tempo). *Anne-Marie*, por sua vez, representa uma afogada que se debate nas variações do *Estado Onírico* (Fluxo/Peso), enquanto a *Mendiga de Savannakhet*, como seu duplo, deambula por todas as locações e tem como missão conduzir o olhar do espectador para a infinitude do filme.

Marie Donnadieu, a mãe, personagem de *Barragem contra o Pacífico*, representa a própria mãe de Marguerite Duras e sua infância na Indochina. Sua história é triste: viúva com três filhos, perdeu tudo o que tinha por sucessivas invasões marítimas que destruíram sua plantação de arroz. Ela foi passada para trás. As terras, além de salobras, não valiam nada, assim

como o dinheiro que havia guardado também não valia. Desde então, a *Mãe* apresentou sintomas de alienação, tais como perda da noção de espaço e catatonia. Desse modo, suas ações coreográficas se configuraram no *Impulso Apaixonado*, combinando os fatores de Fluxo/Peso/Tempo. Seguem alguns trechos retirados do livro sobre a mãe:



Ilustração 4: Luciana Bicalho como *A Mãe*.

Foto still de Marina Pachecco.

Salão Helenita Sá Earp, Ilha do Fundão, 2012.

A mãe viveu sem aquela paciência, aquela pausa que é servida à mãe como uma benção... Carregou sua paixão sozinha, sem nenhuma temperança, com uma violência jamais saciada... Quisera alargar o Pacífico. Sofrera inundações tais, que a transformaram num monstro devastador, com poderosos encantos. A vida era terrível e a mãe tão terrível quanto a vida. Tinha se resignado por fim a todas as suas derrotas. Um rosto desmembrado, repartido entre a expressão de um cansaço inumano e de um prazer não menos extraordinário, não menos inumano. Imersa nas profundezas, flutuou. Fora sua esperança infatigável, incurável, que fizera dela aquilo que se tornara: uma desesperada da própria esperança. Chorou violentamente, chorou como nunca tinha chorado antes, como se finalmente e para sempre, descobrisse a dor (DURAS, 2003).

Para *Aurélia Steiner* o trabalho consistiu na transposição direta do texto e da paisagem fílmica em dança. A história de *Aurélia* nasceu como filme-poema em 1979. *Aurélia* escreve desesperadamente, se multiplica em outras, habita lugares diferentes. É a judia errante, solitária e desterritorializada como sua autora. Ela também fala de um amor devastado pela guerra. Não temos a descrição de sua figura e contamos com a imaginação para fazê-la existir em cena. Desse modo partimos do que ela diz de si, da sua esfera individual misturada à do filme e do que descreve à sua volta. *Aurélia Steiner* escreve suas cartas no ar, em *Impulso Visual*, combinando Fluxo, Tempo e Espaço; enquanto a outra, *Aurélia*, em *Estado Rítmico* de Peso e Tempo, apaga as marcas deixadas pelas palavras em sua pele.

Theodora Kats foi uma jovem judia que esperou por muito tempo em uma estação de trem, na Alemanha, durante a Segunda Grande Guerra. Esperava o trem dos judeus... Sem a noção de tempo, a personagem se manteve em espera no *Impulso Mágico* (Fluxo/Peso/Espaço) desenhando seu rosto em todas as superfícies que encontrava. Os outros personagens que aparecem, como o *Homem* e o *coro das Gaivotas*, servem como suporte e estão em contraponto com as mulheres. Atuam no impulso e na concretude das *Ações Básicas de Esforço* condensadas, que combinam os fatores de Peso, Tempo e Espaço. A *Criança*, ou a *Gaivota Mirim*, representante da esperança, circula pelo espaço em revoadas do *Estado Remoto*, Fluxo-livre e Espaço-indireto. O coro inicial de *Leitoras* em torno da árvore caminha ininterruptamente, enquanto lê a obra de Duras, em *Estado Onírico*, combinando Fluxo e Peso.

O desafio proposto foi inscrever as imagens e as sensações da linguagem escrita no corpo em movimento, no intuito de apresentar os sintomas nas formas fluidas do silêncio, do abandono, do deslumbramento e do desejo, como as pacientes que deambulam descritas por Edmar Oliveira: “Os corpos se movimentam com a determinação aparente de quem sabe onde está indo. Numa direção. Em sentido contrário, com a mesma determinação, como se a volta fosse a continuação da ida. Outros corpos como a se deixar levar, como plumas ao vento.” (OLIVEIRA, 2009:117)

4. A montagem e os episódios

A dinâmica da composição musical impulsionou a montagem, construindo uma narrativa não linear, distribuída em sete movimentos. O corte final corresponde a uma coreografia configurada no formato de uma suíte musical disposta em mosaico. As partes, embora independentes, não devem ser colocadas em ordem aleatória, uma vez que cada movimento desenvolve um sentido rítmico fechado em si mesmo, estando ligados por um fio condutor que mantém a coesão dramática. Há elementos de transição retirados do vocabulário da Dança e do Cinema na condução dos frames, seguindo o fluxo interno ao modo de Tarkovski e a composição da forma sugerida por Eisenstein.

A *Abertura* (1) apresenta os elementos que dão o tom do filme: a árvore e as folhas que caem, o círculo de leitoras que andam em volta da Árvore do Conhecimento, o livro que projeta personagens e a caixa de filme de onde surge uma pequena *Pandora*. A corrida em bando remete ao coro grego, às *Eríneas* e às mulheres em geral. *Savannakhet* conduz o espectador para dentro da história durante sua deambulação pelo mundo, representado por uma praia imensa e deserta.

A *Invasão Marítima* (2) começa nessa mesma praia com uma grande onda que invade a tela, cobrindo tudo. O som é de mar, de gaivotas e gritos femininos. O livro, a câmera, a personagem... submergem na caixa preta, mostrando o que sobrou do refluxo da onda: o interior devastado. No espaço cênico vemos nichos e corpos caídos à revelia, abandonados, esquecidos, como *Resíduos* (3) da vazante. Aos poucos esses corpos tentam se erguer e se recompor ao som de um violão solo que se mistura com o som de trens em movimento. Começamos a identificar as personagens.

Depois, na *Deambulação* (4), ou *Correntes Profundas*, há o som grave de um quinteto de cordas que se mantém em pulsação, provocando o adensamento do tempo, o condensamento do fluxo e o desejo que lateja nas profundezas pela aproximação dos corpos, da pele, dos poros.

No *Vórtex* (5), a explosão dos sentidos, a repetição cíclica da neurose, o frenesi do ejetar carregado de imagens sobrepostas. No *Adágio* (6), de Schubert, a recuperação do controle: a cena escorre de volta para o mar, de volta para *Thalassa* (7) ou a *Dissolução*. *Anne-Marie* corre para as profundezas, em direção à brancura da fenda oceânica, onde é possível chegar, mas da qual jamais se poderá sair. O lugar onde todas se perderam, a estação na qual o trem jamais passará para levá-las de volta à superfície. Quem desenrola essa história é a *Mendiga* de *Savannakhet* que

segue adiante pela praia, rumo ao infinito.

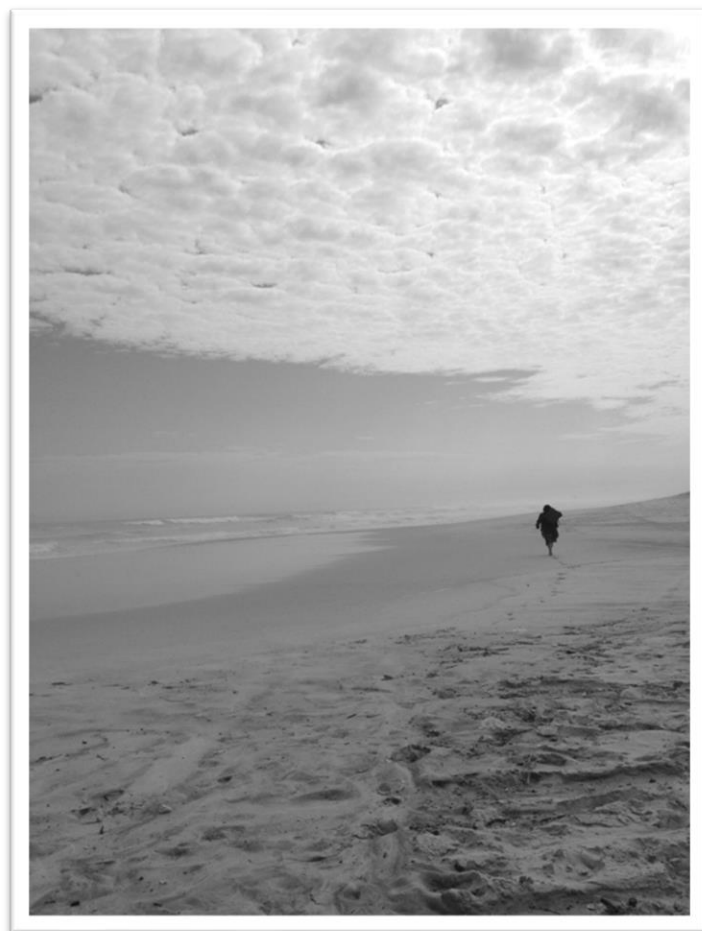


Ilustração 5: Marta Bonimond como ‘A Mendiga de Savannakhet’
Foto *still* de Marina Pacheco.
Praia Grande, Arraial do Cabo, RJ, Julho, 2012.

Referências

ENSENSTEN, Serguei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KAPLAN, E. Ann. O silêncio como resistência feminina. In: **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução: Helen Maria Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KESTENBERG, J. **Tension flow rhythms in the meaning of movement**. New York: Routledge, 1999.

KRISTEVA, Julia. A doença da dor: Duras. In: **Sol negro**: depressão e melancolia. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LABAN, Rudolf. **Effort**: economy in body movement. London: Northcote, s/d.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol. V. Stein (1965). In: **Outros escritos**. RJ: Jorge Zahar, 2003.

LINS, Daniel e PELBART, Peter P. (Org.) **Nietzsche e Deleuze** – bárbaros civilizados. São Paulo: Annablume, 2004.

OLIVEIRA, Edmar. A Deambulação. In: **Ouvindo vozes**: histórias do hospício e lendas do encantado (inclui 'Anotações para o cemitério dos vivos', de Lima Barreto). Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2009.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Tradução: Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. **O Vice-Cônsul**. Tradução: Fernando Py. RJ: Francisco Alves, 1982.

DURAS, Marguerite. **India song**. Paris: Gallimard, 1973.

DURAS, Marguerite. **Barragem contra o Pacífico**. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. **O homem sentado no corredor. A doença da Morte**. Tradução: Vadim Nikitin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



DURAS, Marguerite. **Yann Andrea Steiner**. Tradução: Maria Ignez Duque Esytrada. RJ: Nova Fronteira, 1993.

DURAS, Marguerite. **Le Navirre Night, Césarée Césarée, Les mains négatives, Aurelia Steiner de Melbourne, Aurelia Steiner de Vancouver, Aurelia Steiner**. France: Mercure de France, 1986.

DURAS, Marguerite. **A dor**. Tradução: Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. RJ: Nova Fronteira, s/d.

DURAS, Marguerite. **A vida material**. Tradução: Heloísa Jahan. RJ: Globo, 1989.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução: Rubens Figueiredo. RJ: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. **Cadernos de Guerra e outros textos**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MARTINS, Marina. A princesa dos mil e um semblantes: em busca de significação e o lugar do silêncio de Marguerite Duras. Cap. 4.1 e 4.2 In: **Suíte Retratos de Salomé**. (Tese de Doutorado) Orientação: Beatriz Resende. UNI-RIO, 2005.

MARTINS, Marina. **O corpo prismático revira-se entre luz e silêncio**. (Monografia para obtenção de Certificado de Analista de Movimento Laban – CMA) Orientação: Karen Studd. Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS): New York, 2008.

DIAS, M.G.L.V. **O sintoma**: de Freud a Lacan. In: Psicologia em estudo. Maringá, v. 11, n. 2, p. 399-405, mai/ago, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n2a18.pdf>. Acesso: 2/05/ 2011.

Filmografia

Enquanto Caem as Folhas... (54'). Realização: LAPECC/UFRJ, 2015. Disponível em: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MInpS2754xo>
Facebook: <https://www.facebook.com/enquantocaemasfolhas>

Em Busca de um Corpo Perdido: a emergência de novas formas de identificação do *Eu* no corpo deficiente

Alexandre Maurício Fonseca de Azevedo
UFPA – allexazevedo@ufpa.br

Maria Lizete Sampaio Sobral
UFPA – sobral.liza@gmail.com

Giselle Guilhon
UFPA – giguilhon@yahoo.com.br
(Orientadora)

Resumo: Trazemos neste texto reflexões sobre a ideia de corpo perdido, com referência no trabalho literário autobiográfico do brasileiro Marcelo Rubens Paiva. O escritor, após sofrer um acidente na década de 1980 que o deixa tetraplégico, ao mergulhar em um lago durante um passeio que faz com amigos em uma localidade no estado de São Paulo, decide escrever em forma de romance, suas memórias. Ele relata sua experiência de vida ainda como um jovem de 20 anos, cujo corpo sofre o abalo que o obriga a um novo tipo de vivência, a partir do processo de aceitação de sua condição corporal como pessoa que perde os movimentos das pernas e braços, resultado do evento trágico. O processo vivido por Marcelo, que dá o próprio nome ao protagonista de seu romance, é o tema central deste debate que busca fundamentação nos trabalhos e no diálogo entre autores tais como Maria Lúcia Homem, Lacan e Freud, no que se refere, principalmente, à elaboração de conceitos particulares sobre as noções de corpo real, corpo simbólico e corpo imaginário.

Palavras-chave: Corpo deficiente. Corpo real. Simbólico. Imaginário.

In search of a Lost Body: the emergence of new ways of identifying oneself in the disabled body

Abstract: In this text, we bring reflections on the idea of a lost body, with reference to the autobiographical literary of the brazilian author Marcelo Rubens Paiva. The writer, after suffering an accident in the 1980s that left him quadriplegic, when he dived into a lake during a walk he took with his friends in a locality in the state of São Paulo, decided to write his memories in form of a novel. He reports his life experience as a 20-year-old young man, whose body suffers the shock that obliges him to a new type of experience, from the process of accepting his bodily condition as a person who loses the movement of his legs and arms, result of the tragic event. The process experienced by Marcelo, who gives his name to the protagonist of his novel, is the central theme of this debate that seeks to base itself on the work and dialogue between authors such as Maria Lúcia Homem, Lacan e Freud, with regard, mainly, to the elaboration of particular concepts about real, symbolic and imaginary body.

Keywords: Disabled body. Real body. Symbolic. Imaginary.

1. Corpo Perdido ou A Quem Pertence o Corpo?

Em um vídeo veiculado em plataforma digital (*youtube*), vemos a psicanalista brasileira Maria Lúcia Homem a debater questões teóricas sobre as relações do corpo, da criança e do adulto, no âmbito da cultura¹. Em determinado momento, a psicanalista propõe uma relevante questão: “a quem pertence o nosso corpo?” Indagação que é o eixo norteador destas linhas em que procuramos abordar a noção de “corpo perdido e a emergência de novas formas de identificação do *Eu* no corpo com deficiência”.

Maria Homem, nessa perspectiva, supõe que o corpo somente em parte nos pertence, pois sua outra metade, quando somos ainda muito pequenos, pertence aos nossos pais que cuidam de nossa integridade corporal. No entanto, esses pais são também conscientes de que tal condição é transitória, ao reconhecerem a importância do desenvolvimento da autonomia na criança e, conseqüentemente, da autonomia do seu corpo.

Neste ensaio buscamos ilustrar, sobretudo, a ideia da busca de um corpo perdido, com referência na autobiografia do escritor brasileiro Marcelo Rubens Paiva, que em seu livro intitulado *Feliz Ano Velho* narra o drama do acidente sofrido por ele na década de 1980, ao mergulhar em um lago e fraturar uma vértebra de sua coluna – sendo o ponto a destacar em sua narrativa, a escrita sobre o trauma que o vitimou e que o deixa tetraplégico. Como decorrência do acontecimento inusitado e trágico, subitamente ele se coloca diante de um intenso trabalho psíquico, a fim de se acomodar à estrutura de um novo corpo, o qual lhe apresenta restrições de toda ordem nas tarefas mais essenciais de seu cotidiano.

Diante de um novo mundo simbólico, já que se inscreve em novas formas de relações sociais e de sua própria condição pessoal, Rubens Paiva passa a vivenciar as questões do corpo real na perspectiva da deficiência, visto que o trauma incide nele esta marca que passa a estigmatizá-lo. Assim, se o real mudou, entendemos que o imaginário também. É com essa concepção que vemos o escritor buscar ressignificar aquele momento da vida e, para isso, se lança à escrita de sua própria experiência. Sua história é levada para o cinema, e o filme, que

¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t7tFXceqghs>

tem o mesmo título do livro, alcançou grande visibilidade à época em que foi lançado. *Feliz Ano Velho* foi o primeiro livro escrito por Marcelo Rubens Paiva, mas não o último, e ao longo dos anos, ele tornou-se um autor de projeção, não só no Brasil, mas também em outros países. Em particular, tomamos como ilustração neste texto a escrita sobre o corpo na ótica de sua autobiografia, dando ênfase às ressignificações do corpo imaginário. Para tal convém descrever alguns fragmentos do livro, sobretudo os que trazem registros sobre sua relação com o corpo: o imaginário, o real e o simbólico.

Desta análise, trazemos a ideia essencial a este debate: o pertencimento de um corpo, que é abalado por determinado acontecimento. Orientamos nossa discussão neste item e, mais precisamente, sob a seguinte questão: “a quem pertence o corpo que sofre de um inusitado trauma ou de um acidente que paralisa suas funções e coloca em questão o reconhecimento da identidade de um determinado sujeito?”

Após sofrer um grave acidente, o indivíduo passa, normalmente, por tratamento, principalmente do corpo físico, que visa ao restabelecimento parcial ou total de suas funções corporais. No entanto, em alguns casos, dependendo do estado e da gravidade em que o corpo físico se encontra, não existe a garantia imediata de um prognóstico favorável quanto à recuperação dessas funções orgânicas, situação que consideramos como um momento de transição, pois existe um sujeito em condição de espera que vive a experiência da expectativa sobre o seu futuro e do seu próprio corpo. Nesse caso e nesse momento, a Medicina se constitui, com sua equipe de profissionais, como a responsável pelas possibilidades de prognóstico e de previsões – e passa a se ocupar então da integridade corporal do sujeito, assumindo a condição do *Outro* (ou grande *outro*)², que outrora fora abraçada pelos pais.

O *Outro* é um importante conceito da teoria psicanalítica elaborado por Jacques Lacan (1998) e que possui relação com a incidência da linguagem e dos códigos estabelecidos entre sujeito e significante, em uma dimensão mais ampla. Segundo esta teoria, o *Outro* (grande outro) é enunciado como o lugar do significante, o lugar de um discurso prevalente que atribui ao sujeito uma posição específica na cultura e nas relações sociais. E se reconhecemos que essas relações existem em termos de dominação, ou de poder para sermos mais específicos, é na linguagem que os papéis sociais são definidos, justamente porque as relações dependem da

² Este conceito pode ser escrito como “Outro” (com O maiúsculo) ou “grande Outro”.

linguagem – o que quer dizer que as relações estão submetidas aos sentidos que são atribuídos às “coisas do mundo”. Assim, se nenhuma relação seria possível na falta de um significante (justamente, o *Outro*),

[o] que constitui, para o sujeito, a ordem outra à qual ele se refere, o que inclui principalmente o significante da lei que nos comanda, é a própria linguagem. Desse modo, o *Outro* se confunde, no limite, com a ordem da linguagem (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007: 282).

Já apontamos o papel da Medicina no sentido de definir e validar conhecimentos e prognósticos sobre o corpo humano, e no caso em estudo, sobre um corpo lesionado, que se “torna deficiente” após sofrer o abalo de um acidente físico. A esse respeito, apesar dos cuidados direcionados ao corpo real em situação de trauma, paralelamente o sujeito passa a viver sob as viscissitudes de um corpo imaginário (submetido e em busca de um corpo real que ele acredita perdido) e escapa do reconhecimento de sua identidade primordial – o que impõe a esse sujeito um intenso trabalho psíquico em busca de novas formas de identificação do *Eu*. Por isso, torna-se necessário ao paciente que passa por esse tipo de situação falar de si e, de certo modo, “viver o luto” de um corpo que não existe mais, tal como ele foi um dia. Daí o trabalho tão importante relacionado, em uma dimensão subjetiva, à reelaboração de significados por parte desse indivíduo, assim como o tratamento médico com seu corpo que foi “perdido” e com aquele corpo que se “torna deficiente”. Um novo sujeito paralelo se faz presente e a escrita do corpo ganha novas dimensões. O corpo agora passa a ser lido e interpretado em outra situação de existência – agora, como corpo deficiente.

A condição psíquica permite articular: de um lado, a compreensão dos registros do corpo, que para a teoria psicanalítica recai sobre as dimensões imaginária, simbólica e real; de outro lado, as representações sociais do corpo deficiente. No caso da teoria psicanalítica, as experiências de resignificação imaginária do corpo constituem-se como aspectos marcantes da escrita do célebre psicanalista austríaco Sigmund Freud, principalmente em suas elaborações sobre o sentimento de “estranheza” e “despersonalização”. Vale ressaltar, também, o relato da experiência vivida por Freud em seu trabalho intitulado *O estranho* (1919). Quando em uma viagem de trem, na cabine onde se acomodava, a porta espelhada se abre e, subitamente, Freud se interroga com surpresa e inquietação sobre sua aparência física, pois não reconhecia a si mesmo na figura do homem que aparece refletida; sua imagem pareceu-lhe completamente

estranha a ponto de antipatizar-se com seu duplo, “um senhor de idade, de roupão e boné” que, naquela ocasião, colocava em dúvida sua percepção de si.

Segundo o *Dicionário de Psicanálise* (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007), a categoria “despersonalização” é definida como:

Experiência que afeta o sujeito no mais íntimo de si mesmo e que se exprime por uma alteração da percepção de si que parece subitamente modificada, estranha. A despersonalização, transtorno da consciência de si, é, na maioria das vezes concomitante com a desrealização, que incide sobre a realidade ambiente (2007: 98).

A experiência perceptiva de Freud permite-nos compreender a natureza dos mecanismos psíquicos subjacentes ao reconhecimento de si, como uma imagem que insiste em se fazer representar; o que demonstra que temos um “grande outro” sempre presente em nós mesmos. Queremos com isso salientar a função da imagem corporal que construímos permanentemente sobre nós mesmos e que nos fornece um lugar no mundo, em sentido mais amplo. É importante ressaltar que esse corpo-imagem está em constante transformação e é continuamente questionado, seja de modo consciente, ou inconsciente.

“Em busca de um corpo perdido” é uma expressão que evidencia a proposição de refletirmos sobre as representações do corpo a partir da ótica psicanalítica e, também, da Antropologia. Nessa perspectiva, a ênfase é dada sobre o corpo com deficiência e buscamos compreendê-lo, também, como representação social, em situação específica na qual se encontra inscrito. Isso significa que os códigos de reconhecimento desse corpo se traduzem por aquilo que Lacan, psicanalista francês, já havia nos alertado como “a letra”.

E se o corpo se constitui como *letra*, como nos diz Lacan, é porque se inscreve como teia significante na realidade vivida e ganha expressão na estrutura do inconsciente humano. O corpo se revela, ainda, como desejo, na medida em que nos conecta à realidade psíquica que se encontra em contato com o mundo. Por isso, ainda segundo o famoso psicanalista, o corpo “é um livro de carne”. Por isso, como se participasse de uma dança, o corpo adquire um ritmo próprio e se inscreve nas relações com o outro; é também uma escrita, uma vez que inscreve significantes na realidade psíquica e como expressão da linguagem.

Outras noções sobre o corpo como fenômeno social e expressão da cultura encontramos na Antropologia. Por exemplo, no ensaio clássico e famoso de Marcel Mauss (2003), ‘As técnicas do corpo’, publicado originalmente em 1934, o antropólogo francês fala

do corpo como “instrumento e meio técnico do homem”. Para o autor, as técnicas do corpo são transmitidas culturalmente, do mesmo modo como se transmite qualquer conhecimento e tradição. Por isso entendemos que questões ligadas ao corpo se diferem entre culturas, e que o corpo mesmo se constitui nesse sentido, como a expressão própria da linguagem de cada contexto cultural.

Do mesmo modo, pode o corpo se adaptar a novos contextos e a novas condições de vida: sociais, físicas etc. Talvez aqui, possamos entender que por um determinado tempo algo de representação da cultura nos escapa e acabamos por vivenciar uma perda, mesmo que seja uma perda momentânea, induzida por algum tipo de experiência do não reconhecimento identitário. E quando isso acontece temos que nos voltar à nossa dimensão interior e despende algum esforço no sentido de retomar a percepção de um corpo ideal ou familiar, por exemplo, de uma imagem que corresponda aos valores apreendidos por nós no ambiente sociocultural.

2. Corpo Real, Corpo Simbólico, Corpo Imaginário

Freud já nos havia alertado em seu trabalho *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1906) sobre as diferentes formações do inconsciente que operam sobre nosso psiquismo; e em ‘O Estranho’ (1919) ele fala acerca de algo que se apresenta para nós como estranho e ao mesmo tempo familiar. Com relação ao corpo deficiente, existe um arcabouço de técnicas que vão referenciar sua inscrição na cultura, como corpo simbólico.

No caso do corpo que se torna deficiente após um abalo ou acidente, além do processo de aprendizagem das técnicas corporais, o sujeito tem ainda que aprender a lidar com a perda do corpo real, a fim de construir novos sentidos e de formar uma nova condição de adaptação à sua realidade. Ilustramos esse momento com as palavras do próprio RUBENS PAIVA (2015), neste trecho de sua autobiografia:

Não tinha o mínimo sentido. As lágrimas rolaram, chorei sozinho, ninguém poderia imaginar o que eu estava passando. Nada fazia sentido. Todos sofriam comigo, me davam força, me ajudavam, mas era eu que estava ali deitado, e era eu que estava desejando minha própria morte. Mas nem disso eu era capaz, não havia meio de largar aquela situação. Tinha que sofrer, tinha que estar só, tão só que até meu corpo me abandonara. Comigo só estavam um par de olhos, nariz, ouvido e boca (p. 55).

Como nos diz Simone KORFF-SAUSSE, em seu livro *Le miroir brisé* (2010), o drama de um trauma inusitado impõe ao indivíduo atingido a necessidade de uma “inversão de perspectiva” (KORFF-SAUSSE: 16). Existe ainda uma condição incessante de algo que não para de se inscrever em relação ao corpo. A esse respeito, reconhecemos que na contemporaneidade os corpos se constituem, também, como objeto de representação dos discursos cada vez mais plurais que se conectam às transformações que ocorrem no seio da vida social, a exemplo dos movimentos sociais que reivindicam a valorização de suas distinções, concomitantemente à luta pelo reconhecimento de representações humanistas no sentido amplo do termo.

Nessa perspectiva, o corpo deficiente se destaca como projeção de um corpo imaginário resultante da prevalência do discurso que valoriza a diversidade e o respeito às diferenças, com ênfase nos aspectos ligados ao viver com dignidade e à garantia do espaço de reconhecimento no mundo social. Essa condição de dignidade em relação ao corpo deficiente é buscada porque no meio social há todo um conjunto de recomendações e informações ligadas à deficiência, e que têm a ver com as políticas sociais que são instituídas e garantidas, normalmente, pelo poder e gestão públicos.

Assim como o corpo simbólico está para os códigos da cultura, o corpo imaginário está ligado ao que é particular ao indivíduo: à sua estrutura, ao modo de se relacionar com as pessoas, ao modo de viver a sua sexualidade, ao modo de se projetar no mundo. Mas claro que o modo de se projetar no mundo não tem a ver só com questões individuais, porque o homem está sempre nesta interligação com a vida coletiva, e o corpo com deficiência que passa a se inserir na vida coletiva após uma súbita perda de certas funções orgânicas, busca se moldar às vicissitudes do cotidiano.

O que discutimos aqui não é a adaptação à técnica das funções corporais, à qual MAUSS (2003) se refere, quando trata sobre o modo particular de fazer as coisas em uma determinada cultura. Nesse contexto, convocamos a Psicanálise para fundamentar nossas reflexões em direção aos processos de subjetivação do corpo e, efetivamente, nosso debate está direcionado a compreender o fenômeno que aqui referimos: perda súbita das funções orgânicas, perda ou paralisção de um membro, perda ou ausência de determinada percepção física que interfira nas capacidades corporais —, sob a ótica específica do que denominamos ‘corpo paralelo’.

O corpo paralelo ao qual nos referimos é uma releitura do termo “criança paralela”, de Luc VAN DEN DRIESSCHE (2002). Em sua elaboração, o autor indica um processo evolutivo entre a situação real do anúncio da deficiência de um filho esperado e as novas exigências psíquicas que se fazem presentes visando assegurar a continuidade de seus investimentos (p. 67). Para que tais investimentos se ajustem à realidade de pais que se ocupam de crianças especiais, é fundamental que haja o “luto da criança imaginária”.

Desse modo é que chegamos à ideia de corpo paralelo, que não diz respeito ao corpo físico, ou corpo real do qual já falamos. Essa ideia, na verdade, diz respeito: de um lado, ao luto de uma imagem que tinha de si mesmo; de outro lado, diz respeito à proposta de reconstrução imaginária que permita ao indivíduo com um corpo deficiente se projetar em uma situação futura favorável (ou não) e condizente com sua nova condição de vida, física e psíquica. Mais uma vez, nas palavras do escritor Marcelo Rubens Paiva, em seu romance, que é nossa referência aqui, temos essa compreensão, a partir do seguinte trecho:

Mais uma vez me dava aquele arrepio na barriga ao ver os neguinhos da cadeira de rodas. Pedi para a Big apagar a televisão, tentei dormir. Não conseguia, aquelas imagens das cadeiras de rodas ficavam grudadas na minha cabeça. Não sei se terei cabeça para viver daquele jeito. E meu violãozinho, ia ficar meio ridículo subir num palco de cadeira de rodas, as pessoas iriam olhar muito mais pras minhas pernas do que pra minha música. E meu ladinho ecológico? Porra, como é que eu vou examinar um pasto? E se um touro sair correndo atrás de mim e a cadeira atolar naquele bosteiro total? Que puta bostação. Lembrei-me do Stevie Wonder, que, mesmo cego, toca todos os instrumentos. Poderia comprar um piano, ficar o dia todo tocando. E mulheres? Ê, mas teve aquele filme... quem sabe não vai pintar uma gatona que adora transar com neguinhos de cadeiras de rodas? O silêncio tomava conta do quarto, só o barulho do sinal mudando do verde pro vermelho [...] (p. 233).

É neste sentido que chegamos à relação entre a busca de um corpo perdido e a emergência de novas formas de identificação do *Eu* no corpo deficiente. De fato, todos nós estamos sujeitos a essa adaptação e a viver uma espécie de luto de algo que se transforma sempre em nossas vidas. Ocorre que tal fenômeno acontece, normalmente, de forma gradativa e de acordo com os significantes emprestados pela cultura que vão se ajustando a cada etapa vivida. Quanto àqueles que sofrem traumas que os deixam com o corpo incapacitado, ou resultam em um corpo deficiente, as mudanças são abruptas e a adaptação muito mais difícil.

Normalmente, a lesão que incide sobre o corpo real produz um trauma, às vezes com repercussões incalculáveis. Erving Goffman (2012), no livro clássico *Estigma: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada* nos oferece um conjunto de exemplos que ilustram “fenômenos” sobre os quais se manifesta o não reconhecimento da identidade pessoal. A busca de uma nova identidade, sugere o autor, perpassa por um processo de alienação do indivíduo em relação ao “seu novo grupo” porque, provavelmente, não se identificaria de maneira completa com as atitudes dos membros da nova categoria a que pertence (GOFFMAN, 2012: 98-99).

Quando se fala do corpo, logo vem a noção do tempo e da idade que avançam, e com isso os indivíduos necessitam adaptar-se às condições forjadas na/pela cultura. Entre os adolescentes, por exemplo, notamos que as escolhas identificadoras são correspondentes aos paradigmas que inspiram sua geração, e o mesmo se dá com a chegada da vida adulta ou da velhice. Este é um processo contínuo que somente cessa com a morte, mas quando participam na dinâmica da vida, os indivíduos buscam outras formas de elaboração simbólica, conforme vão se adaptando a novas situações e se lançam em busca de um lugar de reconhecimento do *Eu*, não somente nos dramas individuais que envolvem suas vidas, como também na elaboração de significantes que se compartilham no âmbito da vida social.

Para o deficiente, ainda que ele seja acometido por uma disfunção, a vida vai lhe oferecendo, ao longo do tempo, novas experiências – o que lhe permite se identificar, em seu meio social, com diferentes perspectivas, que não sejam apenas como portador de determinada restrição ou disfunção orgânica. Tais situações, que se enquadram em contextos considerados limítrofes, impõem à pessoa lesada um intenso trabalho de reconstrução imaginária, a fim de garantir um lugar de investimento pessoal nos laços sociais, e de modo que o corpo possa se recolocar em um diferente cenário, escrevendo uma nova história que se interpõe entre o real e o ideal.

As considerações sobre as transformações das representações sociais do corpo ilustradas aqui permitem-nos dialogar sobre o lugar do corpo também na perspectiva do que nos interessa, em particular, como referência cultural – e que revela diferentes formas discursivas e nos ajuda a alargar o olhar sobre modos de expressão dos sujeitos na contemporaneidade. As sociedades contemporâneas se apresentam também como exemplos incontestáveis ligados a transformações do corpo, seja na sua forma, seja no seu conteúdo; o

mundo vem se transformando junto com os corpos, e estes vêm transformando os modos de se relacionar na (e pela) cultura.

Para ilustrar as transformações do corpo no âmbito da cultura, propomos uma breve digressão do que ocorre com o passar da vida, no percurso do tempo. Como normalmente se vê, os corpos mudam, e com o avanço da idade, já não são mais os mesmos; seja o corpo real que ganha novos contornos em confronto com as representações de padrões de beleza, seja o corpo simbólico em razão de novos valores culturais que se impõem, ou ainda o corpo imaginário, pois os desejos também se transformam. Podemos dizer, ainda, que nosso corpo é também um livro, um livro imaginário no qual escrevemos a cada dia e sobre o qual projetamos desejos, medos, anseios – em relação à sua forma, aos seus valores e significados.

Também dizemos que um corpo é um livro quando vemos nele marcas das narrativas que construímos sobre nós mesmos. Não obstante essas transformações que incidem sobre o corpo, seja pelas marcas do tempo, pelos traumas vividos, é importante destacar que sempre que nos lançamos na busca de algo perdido, um corpo jamais será o mesmo, de modo que é importante buscar redefinir as experiências na condição de um corpo paralelo, como já lembramos.

Com base no testemunho autobiográfico de Rubens Paiva, quando ele reflete sobre sua existência a partir desse corpo, passamos a compreender, como exemplo, o percurso de retomada de sua vida na perspectiva de um processo de reconstrução subjetiva. Em seu caso, podemos considerar que a criação artística, com sua poética literária, teve papel preponderante, como nova forma de identificação e ressignificação do mundo.

Tania Rivera, psicanalista e professora da Universidade de Brasília, em seu texto intitulado ‘Uma psicanálise para salvar o mundo, desencontros entre surrealismo e psicanálise’ (2002), comenta sobre o tema. Na percepção da autora,

[essas] ideias mostram que a teoria freudiana partilha com as vanguardas de seu tempo um tom libertário e idealizado quanto à arte e aos artistas, apesar do próprio Freud denunciar a arte como uma das ilusões caras à civilização. Aliás, a ilusão é vista por ele não como um demérito, mas como fundamental à arte, na medida em que ela é, como consta em *O Mal-Estar na Civilização*, psiquicamente eficiente³.

³ Cf. FREUD, S., *O Mal-Estar na Civilização*, in Op. Cit., vol. XXI, p. 93.

O artista, segundo a própria formulação freudiana, é um fazedor de utopia na medida em que ele se rebela contra a realidade que barra a satisfação pulsional e aponta para outro lugar, fictício como a ilha de Thomas Morus, onde o desejo estaria em casa. Tal lugar é ilusório, ele é por excelência o reino do imaginário [...] (2002: 34, 35).

No trabalho de Rubens Paiva, observamos como a formulação freudiana se manifesta em certos aspectos. Nas palavras finais de seu romance *Feliz Ano Velho*, e que são levadas com adaptações para o filme homônimo, ele comenta:

Dia 14 faço um ano de acidente, e só agora vou começar o tratamento de fisioterapia na BBB. Foram dez meses de vértebra em frangalhos, usando aquele colete de ferro, e mais um mês de espera de vaga na BBB. Um ano em que tive uma certeza: minha vida mudou pacas. Sou um outro Marcelo, não mais Paiva, e sim Rodas. Não mais violonista, e sim deficiente físico. Ganhei algumas cicatrizes pelo corpo, fiquei mais magro e agora uso barba. Não fumo mais *Minister*, agora passei pro *Luís XV*. Meu futuro é uma quantidade infinita de incertezas. Não sei como vou estar fisicamente, não sei como irei ganhar a vida e não estou a fim de passar nenhuma lição. Não quero que as pessoas me encarem como um rapaz que apesar de tudo transmite muita força. Não sou modelo pra nada. Não sou herói, sou apenas vítima do destino, dentre milhões de destinos que nós não escolhemos. Aconteceu comigo. Injustamente, mas aconteceu. É foda, mas que jeito [...]. Muito tempo depois, soube que estivera mais morto do que vivo naquela UTI. Minha mãe conta que, logo após chegar em Campinas, perguntou pro médico o que ela poderia fazer, e ele disse: Nada, apenas reze (PAIVA, 2015: 269, 270).

Percebemos o quanto essas dimensões podem dialogar, no contexto da realidade de um indivíduo que passa por esse tipo de experiência. Acerca das condições em torno desses fenômenos sociais vividos, Durkheim (2011) comenta o seguinte:

Eis o que são os fenômenos sociais, desembaraçados de todos os elementos estranhos. Quanto às suas manifestações privadas, elas têm bem algo de social, uma vez que reproduzem, em parte, um modelo coletivo; mas cada uma delas depende também, e numa larga medida, da constituição orgânico-psíquica do indivíduo, das circunstâncias particulares em que está colocado. Não são fenômenos propriamente sociológicos. Pertencem, ao mesmo tempo, aos dois reinos; e poderíamos chamar-lhes sócio psíquicos (p. 36).

Quando falamos de representações, referimo-nos a essas proposições de Durkheim, quando ele nos relata sobre os modos de pensar de um universo coletivo, no contexto do qual



circulam os sujeitos – e, justamente, em torno das representações se constroem as relações e práticas sociais. Por outro lado, a abordagem sobre o fenômeno da deficiência, ou do corpo com deficiência, mais precisamente em nossas reflexões, se refere à compreensão de uma condição individual que é igualmente relevante ao atribuir significados distintivos no contexto dessas mesmas práticas sociais.

Referências

CHEMAMA & VANDERMERSCH. **Dicionário de Psicanálise**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2007.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo, SP: Editora Martin Claret Ltda, 2011.

FREUD, Sigmund. (1919) O estranho. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XVII. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006, p. 237-270.

FREUD, Sigmund. (1906) **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XXI, Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006, p. 93.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. (4ª ed.) Rio de Janeiro: LTC, 2012.

KORFF-SAUSSE, Simone. *Le miroir brisé*. Paris: Pluriel, 2010.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MAUSS, Marcel. 'As Técnicas do Corpo: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003: 399-422. Texto original publicado em 1934.

RIVERA, Tania. 'Uma psicanálise para salvar o mundo, desencontros entre surrealismo e psicanálise' in *CORREIO DA APPOA - Utopia e a função social da arte*. Porto Alegre, n.108, nov. 2002.

RUBENS PAIVA, Marcelo. *Feliz Ano Velho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VAN DEN DRIESSCHE. *L'enfant parallèle: narcissisme parental et handicap*. Paris: L'Harmattan, 2009.



Material audiovisual (imagem em movimento) em meio eletrônico:

CASA DO SABER. A quem pertence esse corpo? | Maria Homem

<https://www.youtube.com/watch?v=t7tFXceqgbs> [Acesso em 06 de novembro de 2018]

Seção 11
Todo Corpo Dança:
reflexões sobre corpos diversos



Os Olhos do Tempo: sobre uma dança entre as macas do hospital

Elizabeth Tavares Maia

IFB – elizabeth.maia@ifb.edu.br

Resumo: No presente texto narro a trajetória inicial de implantação da dança no processo de reabilitação de pacientes com mobilidade reduzida da Rede Sarah (Brasília, DF), entre 1992 e 1996. No contexto hospitalar Sarah de 1993, o ensino-aprendizagem da dança era conduzido a partir de experiências somáticas em jogos de *percepção corporal e pesquisa de movimento*. Minha fala, nesse Colóquio, organizou-se a partir de uma carta escrita à minha Mestra Angel Vianna, que há tempos me solicitara que eu contasse a história dos momentos iniciais de implantação da dança por mim desenvolvida, à luz de sua metodologia (unida aos princípios do Contato-Improvisação) no Hospital Sarah. A carta apresenta os detalhes do processo anterior e inicial da implantação, apontando o encontro com Bruce Curtis como determinante para que eu me movesse nessa direção. Na sequência, apresento alguns casos de pacientes que desenvolveram, em pesquisas, maneiras próprias de se mover e criar mobilidade. Encerro falando da propagação desse meu movimento, como reabilitadora pela dança, não mais no contexto do Hospital Sarah. Por fim, trago um pouco das pesquisas que desenvolvo atualmente como docente do Curso de Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília (IFB).

Palavras-chave: Dança. Metodologia Angel Vianna. Reabilitação. Hospital Sarah.

The Eyes of Time: about a dance among hospital gurneys

Abstract: In this text, I tell the story of the initial implementation of dance in the rehabilitation process for patients with reduced mobility at the Sarah Network (Brasília, DF), between 1992 and 1996. In the 1993 Sarah hospital context, dance teaching and learning was based on somatic experiences in body perception games and movement research. My presentation at the Colloquium was organised from a letter written to my master Angel Vianna, who had asked me a long time ago to tell the story of the initial moments of the implementation of the dance I developed, under the light of her methodology (combined with the principles of Contact-Improvisation) at Sarah Hospital. The letter gives details of the previous and initial process of implementation, highlighting the meeting with Bruce Curtis as a determining factor in moving me in this direction. Next, I present a few cases of patients who, through research, have developed their own ways of moving and creating autonomy and mobility. I finish by talking about the spread of my movement, as a rehabilitator through dance, no longer in the context of Sarah Hospital. Lastly, I'll give you a flavour of the research I'm currently carrying out as a lecturer on the Dance Degree Course at the Federal Institute of Brasília (IFB).

Keywords: Dance. Angel Vianna Methodology. Rehabilitation. Sarah Hospital.

1. Angel Vianna, minha Mestra¹

Mineira, filha de libaneses, mãe do trabalho corporal expressivo no teatro brasileiro contemporâneo e na dança brasileira contemporânea; dedicou-se também aos estudos do piano e das artes plásticas, com foco na escultura. Aos 91 anos, em pleno movimento e em cena, tem seu trabalho propagado através de discípulas e discípulos. Angel é criadora de uma metodologia na qual a percepção corporal e a pesquisa de movimento tecem o que ela denomina Conscientização do Movimento e Jogos Corporais. Em suas palavras: “Queria ser alguma ‘coisa’ além da técnica, queria ser uma artista” (RIBEIRO, 2009: 135).

Escolho referir-me à Metodologia Angel Vianna como uma Pedagogia do Movimento que tem, dentre as suas marcas, a conquista de uma autonomia. Assim como as práticas de Eutonia, Método Feldenkrais, Técnica de Alexander e outras abordagens, a Metodologia Angel Vianna, inteiramente brasileira, integra os estudos pioneiros naquilo que hoje constitui o campo das Práticas Somáticas. Em entrevista concedida à Suzana Saldanha, Angel destaca pontos propostos em suas pesquisas corporais e define seu trabalho como somático:

Desde que comecei, meu método é somático. Sempre quis que meu aluno tivesse consciência do que estava fazendo, conhecesse o seu corpo [e] soubesse organizá-lo, obedecendo ao seu tempo e tudo isso em contato com o ambiente que estivesse (VIANNA *in* SALDANHA, 2009: 22).

Ao final da formação em Dança na Escola Angel Vianna (1988/1992) – Centro de Estudos do Movimento e Artes ‘Espaço Novo’ – resolvemos que queríamos ir além de uma formação em Dança, pedindo à Angel que nos preparasse para fazer o que ela fazia. Assim, criou-se a formação em Recuperação Motora e Terapia Através da Dança.

Angel criou uma maneira de passar seu conhecimento adiante, conduzindo a atenção do estudante para os tecidos (tegumentares, ósseos, musculares e conectivos), para as articulações, para os espaços (kinesférico, pessoal e interno), para as células e as moléculas que nos compõem. Observar é uma palavra chave na maneira de Angel trabalhar. A tomada de

¹ Bailarina, atriz, coreógrafa, professora e pesquisadora em dança e expressão corporal. Notório Saber pela UFBA. Fundou e dirige a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Desenvolveu seu trabalho em parceria com seu companheiro de vida, Klaus Vianna, e seu filho Reiner Vianna, dando origem ao que hoje conhecemos como “o legado da família Vianna”.

consciência daquilo que se observa no próprio corpo e no próprio movimento chega aos estudantes em diversas propostas de jogos que ela vai criando a partir de suas curiosidades. Por exemplo, em conversas rotineiras com Angel, entre janeiro e junho de 2019, perguntei no que ela estava trabalhando ultimamente e ela me disse que andava interessada nas mãos. Parece-me que é dessa maneira que Angel cria as suas propostas: a partir daquilo que desperta a sua curiosidade vão sendo tecidos os jogos corporais, com o objetivo de levar o estudante à tomada de consciência de seu corpo e de seu movimento, conduzindo-o, conseqüentemente, à autonomia. Em uma experiência vivida recentemente na aula do papel²: eu e Deborah Dodd³ tocávamos suavemente as pontas dos nossos dedos *naquilo que nos tocava a pele* das pontas dos dedos – uma delicada bolinha de papel (Aula do Papel, Angel Vianna, Teatro da Caixa, BSB, 2018). É importante descrever dessa maneira: “tocávamos aquilo que nos tocava a pele”. Nas palavras de Angel Vianna, “aquilo que você toca também te toca” (Angel Vianna, sala de aula, turma de 1988). Com seus Jogos Corporais, Angel vai conduzindo a pesquisa de movimento de seus estudantes a partir da atenção direcionada aos tecidos que nos formam, ao organismo que compomos, ao ser que somos. Sabe-se que a atenção que dirigimos à determinada parte do corpo pode interferir em nossos processos de percepção. Alguns estudos científicos, que utilizam a técnica do *biofeedback* com eletromiografia, vêm fundamentar essa afirmação. Para ilustrar, cito a Dra. Maria Inês Gandolfo Conceição⁴, que traz, em sua tese de doutorado, resultados de uma pesquisa na qual demonstrou que ao mudar o foco da atenção, observaram-se mudanças de percepção (sensorial/motora) em pacientes com sensação de membro fantasma, em caso de lesão medular (CONCEIÇÃO & GIMENES, 2004).

O foco da pedagogia Angel Vianna está no aprendizado do movimento a partir de uma busca própria de atenção ao corpo e ao movimento que existe nele. Trata-se de um trabalho

² Aula ministrada por Angel Vianna no Teatro da Caixa. (Brasília, 2018) Estímulos sensoriais para improvisação em dança, desenvolvendo diálogos estéticos com uma folha de papel em branco. Disponível em: <<http://www.dancaemtransito.com.br/projetoformativo>> [Acesso em 28 de agosto de 2019.]

³ Bailarina e pesquisadora do movimento nas áreas da Somatopsicopedagogia e Pedagogia Perceptiva do Movimento. Professora substituta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Disponível em: <<http://www.escavador.com/sobre/12167523/deborah-dodd-alves-de-macedo>> [Acesso em 28 de agosto de 2019.]

⁴ Graduada em Psicologia pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (1987), especialista em Psicologia Hospitalar (CRP), psicodramatista didata supervisora (2010), mestre em Psicologia pela Universidade de Brasília (1994), doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília (2000), pós-doutora pela Universidade Federal Fluminense (2010/2011), professora visitante na University of Toronto (2012, Estágio Sênior com bolsa CAPES), Pós-Doutora pela University of Toronto – CAMH/CICAD (2014-2015). Professora Associada IV do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília.

revolucionário que abarca todo e qualquer tipo de ser humano e que conduz o aprendizado do estudante no sentido de encontrar o próprio espaço no mundo, ou seja, sua autonomia.

Há outros aspectos importantes no aprendizado do movimento proposto, no que diz respeito a maneira de Angel trabalhar a qualidade do que se faz, seja na experimentação de um movimento ou ao tocar o corpo do outro. Eu aprendi com Angel a importância das pausas, tanto enquanto danço, como quando toco meus pacientes ou estudantes. Outro ponto importante no meu percurso com Angel é, sem dúvida, ter aprendido a dançar em par com tudo o que me envolve; o ar que sinto em minha pele, as pessoas, os espaços e as situações. Na Fisioterapia, por exemplo, minha sensação ao trabalhar com mobilização passiva é de que o movimento se propaga do meu corpo para o corpo do outro e vice versa, em uma dança constante, me trazendo o conforto das experiências de peso e contrapeso durante as mobilizações. Nas conduções de percepção corporal aprendi a importância das pausas na voz para dar tempo das pessoas absorverem o comando e realizá-lo de maneira sensível. Lembro como se fosse hoje: Angel em sala de aula falando-nos a respeito da importância do tempo entre uma proposta e outra, da importância do tom da voz durante a proposta, da variação nas intensidades e das cadências vocais. O mais importante era a experiência sensível daquilo que nos propúnhamos a fazer: “tudo aquilo que te sensibiliza fica gravado na tua memória”⁵. Eu poderia ficar horas infinitas falando das coisas que aprendi sobre meu movimento com Angel, mas retomo aqui o foco desse texto, que é contar a história da chegada da dança na Rede Sarah, e dos primeiros passos desse processo de implantação do trabalho na reabilitação hospitalar.

2. Que dança é essa que chega para fazer parte do programa de reabilitação de uma Rede Hospitalar?

Bruce Curtis⁶ aponta a dança no Sarah como um trabalho pioneiro. Em entrevista à equipe de Foto Imagem da Rede Sarah, em 1993, Bruce conta que algumas pessoas, no Hospital de Chicago – USA, naquela época, haviam iniciado um trabalho de dança em cadeiras de rodas como atividade recreativa. Diferenciadamente, a proposta levada ao Sarah era a de que essa

⁵ Fala de Angel Vianna em sala de aula (1988/1992). Escola de Dança Angel Vianna, RJ.

⁶ Bruce Curtis é sociólogo, dançarino e pesquisador do movimento. Trabalha no World Institute on Disability – California, USA.

dança viesse integrar o programa de reabilitação dos pacientes da Rede. Esse foi o pioneirismo apontado por Bruce.

Rede Sarah de Hospitais do Aparelho Locomotor: assim era chamado o Hospital, quando lá trabalhei. Olhando um pouquinho para o histórico da Instituição, tem-se que em 1960, a partir da Fundação das Pioneiras Sociais, foi inaugurado o Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek. Em 1991, passou de Fundação das Pioneiras Sociais para Associação das Pioneiras Sociais, e essa nova condição viabilizou a expansão da Rede, adotando o novo nome – Rede Sarah. Em 1993, o Hospital Sarah expandiu, inaugurando a unidade de São Luís do Maranhão; e em 1994, a unidade de Salvador. Foi também em 1993 que apresentei a dança ao Sarah e propus desenvolver o trabalho – inicialmente, dentro do programa de reabilitação dos pacientes com lesão medular. A partir desse movimento, criou-se o cargo “professor de dança” e abriu-se, em 1994, o primeiro processo seletivo para o ingresso de outros profissionais da dança na Rede Sarah.

Para uma melhor compreensão do processo vivenciado no período de implantação da dança no Hospital Sarah é importante esclarecer alguns pontos a respeito das características de mobilidade de uma pessoa acometida de lesão medular. Nesse sentido, trago um pouco da história do Bruce, que aos 16 anos de idade sofreu uma lesão medular por mergulho em águas rasas. Em consequência do acidente, ficou com uma sequela sensitiva e motora que se classifica como tetraplegia. A tetraplegia é caracterizada por perda ou redução da funcionalidade e/ou da sensibilidade dos membros superiores e inferiores, assim como por diversas alterações fisiológicas abaixo do nível de lesão. No caso do Bruce, houve fratura das vértebras cervicais C6 e C7.

O sistema nervoso (SN) se organiza em sistema nervoso central (SNC) e sistema nervoso periférico (SNP). O SNC compõe-se do encéfalo, localizado no interior da caixa craniana, e da medula espinhal, localizada no interior do canal formado pela sobreposição das vértebras. A medula funciona como um grande cabo de fios condutores de informações a respeito das sensações que são geradas na periferia do organismo (pele, músculos, fáscias, órgãos) e encaminhadas pelos nervos periféricos até o interior do tecido medular. As fibras responsáveis por conduzir as informações sensitivas fazem sinapse com um segundo neurônio

que irá conduzir a informação até as regiões subcorticais⁷, e desse ponto em diante um terceiro neurônio levará a informação ao córtex cerebral. As ordens motoras percorrem o caminho inverso, as fibras nervosas conduzem a informação do córtex às regiões subcorticais e depois à medula espinhal, a partir da qual se formam os nervos que conduzirão a informação MOVA para a musculatura específica. A lesão medular ocorre quando se rompe esse tecido nervoso que ocupa o canal vertebral, ou seja, o “cabo central”, condutor das informações de sensibilidade (da periferia do organismo, para o centro e para cima) e de movimento (do centro para a periferia, de cima para baixo). Dependendo da altura e da profundidade que esse rompimento se der, a pessoa apresentará variados tipos de comprometimento sensitivo e/ou motor (BAEHR & FROTSCHER, 2008).

Importante saber que no contexto hospitalar encontrado, as pessoas internadas não tinham sequer a noção do que havia se passado com elas, algumas chegavam a pensar que no hospital havia um “aparelho locomotor” no qual entrariam e sairiam caminhando novamente (relatos de alguns pacientes); realidade bem diferente daquela de Bruce, que há anos lida com a diferença, e que muito pesquisa seu próprio movimento.

3. O Caminho Percorrido

Meu primeiro encontro com Bruce se deu em 1992, na sala ‘A’ da Escola Angel Vianna, onde me deparei com aquele homem de 2,06 metros de altura, deitado no chão, tremendo involuntariamente as pernas em uma vibração que se propagava por todo o corpo, enquanto ele, em um tempo *lento* e um fluxo *contido*, rolava naquela superfície de madeira. Angel nos explicava que aquela qualidade de movimento – o tremor – era uma resposta involuntária do organismo do Bruce: seu sistema nervoso respondia daquela forma aos estímulos que vinham do ambiente, e estes eram devolvidos ao meio que ele experimentava em suas improvisações, enquanto tecia aquela dança diante dos nossos olhos. Olhando um pouco mais de perto, em termos fisiológicos, o que ocorre é um reflexo, uma resposta motora ao nível medular. O estímulo recebido por Bruce, vindo do ambiente a partir do contato com a pele dele, envia uma informação via receptores cutâneos. Ao chegar à medula espinhal, faz sinapse com

⁷ Estruturas localizadas abaixo do córtex cerebral (M. Baehr & M. Frotscher, 2008).

um neurônio motor disponível no local, retornando à ordem imediata para o músculo se contrair. Às vezes isso é sentindo e visto (na pessoa que sofreu lesão medular) como um tremor; outras vezes, como prolongadas contrações involuntárias (espasticidade). A esse mecanismo de resposta dá-se o nome de arco-reflexo.

As experiências vividas nas aulas do Bruce não eram muito diferentes do tipo de experimentações vivenciadas nas salas de aula da Escola Angel Vianna, nos idos de 1988 (me parece que naquele tempo pessoas do mundo inteiro pesquisavam o próprio movimento da mesma forma). O que Bruce trazia já vinha com uma metodologia própria de cada técnica, mas o que era novo mesmo para mim era o fato dele dançar como dançava, fosse sobre sua cadeira de rodas ou no chão.

4. Inclusão pode ser um termo que exclui

O Encontro com Bruce só poderia ter acontecido mesmo na Escola Angel Vianna, digo isso porque vale ressaltar que nunca, durante toda a minha formação, precisei escutar a palavra “inclusão”, termo que há tempos perdeu o sentido para mim, pois só necessitamos falar de inclusão em contextos de exclusão, o que não é nem nunca foi o caso da Escola Angel Vianna. Desde sempre o trabalho de Angel se estendeu a todo tipo de gente, todo tipo de gente transitava e transita até hoje pela Escola que Angel criou.

Valeria aqui gerar uma discussão em torno da “inclusão”, porém, nesse momento, desejo apenas despertar o olhar do leitor para a possível inadequação do termo em determinadas situações. Naquilo que diz respeito à dança, especialmente, poucas são as produções cênicas, no Brasil, em que o termo “inclusão” não coloca a pessoa com deficiência em situação de superação, o que, a meu ver, pode vir a fortalecer a discriminação, principalmente em uma sociedade como a nossa, absolutamente despreparada para atender às necessidades de pessoas com mobilidade e/ou cognição reduzida ou diferenciada. Não utilizo o termo “dança inclusiva” porque arte se faz independente da inclusão, arte é feita por gente e gente que faz arte pode ser de todo tipo. No trabalho posto por Angel não cabe o termo inclusão, simplesmente porque nele não há qualquer exclusão. A Escola Angel Vianna é uma Escola para todos. Em suas palavras: “Eu gosto mesmo é de gente, gente é como nuvem, sempre se transforma” (Angel Vianna, sala de aula, 1988/1992).



Quando conheci Bruce Curtis, minha curiosidade mais forte foi por saber como tudo o que eu havia descoberto a respeito do meu movimento, durante a minha formação na Escola Angel Vianna, seria percebido pelo Bruce, porque ele não sentia o corpo dele como a maior parte das pessoas sente, e também não se movia como a maioria das pessoas se move. Eu queria saber como ele percebia o próprio corpo e experimentava seu movimento e dançava com isso. Minhas perguntas eram: como o processo pelo qual passei se daria com alguém com uma mobilidade e uma sensibilidade tecidual tão comprometidas? Como perceber meus apoios no chão, através da minha pele, se não sinto a minha pele, se não sinto dor, não sinto texturas, se não sinto músculos ou ossos? Como seriam essas experiências quando vividas por alguém com o tato e a mobilidade tão comprometidos como no organismo do Bruce? Daquele momento em diante, eu e Bruce começamos a nos encontrar para dançar, pesquisar juntos os nossos movimentos. Gravamos tudo em fita VHS.

5. Uma fita, duas cartas e uma bênção

Ao fim da minha formação mudei-me para Brasília, que na época oferecia um bom campo de trabalho para terapias não convencionais. Eu carregava comigo os diversos vídeos que eu e Bruce havíamos gravado em nossas pesquisas de movimento e saía mostrando essas imagens para todo mundo; fui a diversas instituições, escolas, associações e universidades mostrar meu trabalho. Estava determinada a levar a dança e tudo o que meu corpo havia aprendido na Escola Angel Vianna aos que andam de cadeiras de rodas, pois a Escola me trouxe a certeza de que qualquer pessoa pode dançar e o Bruce veio sedimentar em mim essa certeza. Segui na esperança de encontrar um local para desenvolver a pesquisa de dança com cadeirantes.

Foi do reencontro com um velho amigo, Humberto Brasiliense⁸, que surgiu a ideia de apresentar o trabalho ao Sarah; ao assistir os vídeos ele me disse com toda força: “Você precisa mostrar esse trabalho para o Hospital Sarah!”

Uma vez decidido, retornei à Escola para encontrar Angel e lhe disse: “Angel, lá em Brasília existe um hospital de reabilitação que é referência na América Latina, o que você acha

⁸ Humberto Albuquerque de Queiroz Brasiliense Filho. Professor de artes da Rede Pública de Ensino no DF.

de eu levar o trabalho que venho desenvolvendo com o Bruce pra lá e tentar abrir caminho para que outras pessoas da nossa Escola possam ir pra lá também?” E ela me respondeu: “Eu acho bom! Eu acho muito bom! Vai filha, você sabe!” Com uma fita de vídeo, duas cartas, e uma bênção, eu me dirigi ao Sarah, até onde me permitiram entrar: o Balcão da recepção, logo atrás do tapete branco, um atalhado utilizado para higienização dos pés de quem chegava ao hospital. A bênção foi de Angel, no momento que descrevi anteriormente. Uma das cartas era a minha, explicando o trabalho que eu gostaria de desenvolver; a outra carta era a de meu pai, o médico Mário Maia, que apresentava aquela dança como uma possibilidade na reabilitação de pessoas com deficiência. Com a cara e a coragem, entreguei esse material à recepcionista e pedi a ela que o fizesse chegar até a direção do Hospital. Aguardei alguns meses sem qualquer resposta.

Um dia me telefonaram pedindo que eu me apresentasse ao pessoal do Projeto Cultural do Hospital Sarah. Chegando lá, falei da minha formação na Escola Angel Vianna e disse que gostaria de desenvolver aquele trabalho como parte do processo de reabilitação dos pacientes daquela Instituição. Sim, eu e Bruce queríamos que, no Sarah, a dança se tornasse parte do programa de reabilitação dos pacientes ali tratados e não se caracterizasse como recreação.

Chamaram a Diretora Executiva do Hospital e a então chefe do Programa de Reabilitação Lesado Medular. Elas me questionaram a respeito do espaço, pois só tinham as enfermarias, eu aceitei solicitando apenas um colchonete em um pequeno canto no chão de uma das enfermarias, para que pudesse iniciar o trabalho que denominei Percepção Corporal e Pesquisa de Movimento – com esse título, a dança teve os seus primeiros registros nos prontuários dos Hospitais da Rede Sarah.

Contrataram-me por seis meses para desenvolver um projeto piloto – a condição era a de que o trabalho fosse desenvolvido sob a supervisão das profissionais da psicologia hospitalar. Em pouco tempo eu e as profissionais da psicologia – com destaque especial para Dra. Maria Inês Gandolfo Conceição – estávamos atendendo em grupo e individualmente, pois a tomada de consciência do novo estado do corpo trazia inúmeras questões que eram trabalhadas juntamente com a psicologia. Era Liiiiinndo! Logo formamos um grupo de pacientes que concordou em gravar um vídeo que serviria para mostrar o resultado do trabalho piloto. O vídeo que produzimos se chamou ‘Todo Corpo Dança’ e deu título a essa mesa no presente Colóquio.



O vídeo foi apresentado ao Diretor da Rede, Dr. Aloísio Campos da Paz Jr., pela então chefe do Programa Lesado Medular, da Instituição, em uma sessão clínica.

Foi na inauguração do Sarah Salvador, na mesa do café da manhã que o Dr. Campos da Paz me chamou para conversar e perguntou-me: “Tem mais de você para fazer esse trabalho?” E eu respondi: Sim! “Tem uma escola inteira!” E ele respondeu de volta: “Então manda vir as moças! Vamos criar o cargo ‘Professor de Dança’ e abrir o processo seletivo”. A partir desse momento integrei a equipe organizadora do concurso, cuidando para que a chamada para o processo seletivo descrevesse o perfil de profissionais formados pela Escola Angel Vianna, para que pudéssemos garantir, minimamente, que a metodologia a ser aplicada pela área da dança, na reabilitação dos pacientes do Sarah, fosse essa. Assim, em 1994, foram aprovadas no concurso: Elizabeth Maia [eu] (que passei de prestadora de serviço à efetiva); e da Escola Angel Vianna, vieram Teresa Taquechel⁹, Marcia Abreu¹⁰, Mariana Bulhões¹¹ e Marta Peres¹².

No Sarah, eu vi pessoas dançando somente com os olhos e que só se moviam através do meu movimento, eu trazia as pessoas para o chão, para o meu colo e dançava com elas. Eu

⁹ Maria Teresa Taquechel Y Saiz: Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Possui graduação em Química, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1983). Formada pela Escola Angel Vianna em Dança Contemporânea, Recuperação Motora e Terapia Através da Dança (1991). Atualmente é coordenadora da Pós Graduação Corpo Educação e Diferenças, na Faculdade Angel Vianna, professora da Escola Angel Vianna, Diretora da Pulsar Cia. de Dança desde sua fundação em 2000. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes campos: Dança Contemporânea, acessibilidade, conscientização do movimento e criação coletiva.

¹⁰ Marcia Abreu: Bailarina, formada em Dança pelo Centro de Estudos do Movimento e Artes, atual Faculdade Escola Angel Vianna, Fisioterapeuta e pós-graduada em Dança. Há 25 anos vem desenvolvendo um trabalho de dança na reabilitação, tendo implementado esse trabalho no Sarah Salvador, no Centro de reabilitação infantil – Sarah Rio e no Centro Internacional de neurociências e neuroreabilitação Sarah – Rio.

¹¹ Mariana Bulhões: Bailarina, Arte Educadora e Arte Terapeuta. Também formada em Dança e em Recuperação Motora e Terapia através da Dança pela Escola Angel Vianna. Formada em Pedagogia UAB/UnB (2012). Atualmente é presidente da ACORDE – Associação Comunitária de Olhos D’Água – GO, que mantém o memorial acervo com patrimônio histórico e cultural da região em que reside desde 1998, atuando como arte educadora nas ações culturais: Boi D’Água, Grupo de Catira Feminino, Feira da Troca, cavalgada de Aleluia e o tradicional Pouso de Folia do Divino. Atua ainda como professora de balé, ministrando aulas para as crianças.

¹² Marta Peres: Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília – UnB (2005). Pós-Doutora em Antropologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (2006) e pelo Núcleo Diversitas da Universidade de São Paulo – USP (2015). Formação em Dança pela Escola Angel Vianna (1990), graduação em Fisioterapia pelo Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação – IBMR/RJ (1995) e mestrado em Ciências da Saúde pela Universidade de Brasília (2000). Professora associada IV da Universidade de Federal do Rio de Janeiro, lecionando nas graduações em Dança (Bacharelado, Licenciatura e Teoria da Dança) e Educação Física e Desportos. Já lecionou na Direção Teatral da Escola de Comunicação (2011/14). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos campos: dança, dança e saúde, ciências sociais, saúde mental, reabilitação, lesão medular e culto ao corpo. Coordena o Projeto PARATODOS (ensaio, pesquisa e extensão em dança e saúde) e a Trupe DiVersos no campus Praia Vermelha/UFRJ.

emprestava o meu corpo e o meu movimento para gerar movimento no corpo dessas pessoas. Foi uma das formas que encontrei, porque aqueles pacientes não se moviam como eu, mas ninguém também se movia como o Bruce, que era um tetraplégico, mas já tinha um vasto conhecimento do próprio corpo e de sua própria mobilidade. O Bruce me ajudou muito nesse processo, pois veio ao Brasil por conta própria, diversas vezes, dançar comigo e falar do meu trabalho, tanto em Brasília como no Sarah Salvador.



Figura 1: Bruce Curtis e Elizabeth Maia – Hospital Sarah Brasília – DF – 1993.
Foto Lucélio Fernandes

Minha fala nesse Colóquio se encerra trazendo alguns casos e depoimentos de pacientes atendidos no Sarah e em outros contextos¹³. Início com o caso de um paciente que retrata, a meu ver, de maneira singular, o aspecto mais importante da Pedagogia Angel Vianna – a conquista de uma AUTONOMIA, e aí vale trazer Paulo Freire, para quem a autonomia é o alicerce necessário para a emancipação humana, e o que gera a emancipação humana é o respeito dado à individualidade, àquilo que o ser humano já traz consigo enquanto aprende (FREIRE, 2000).

Um paciente, que vou chamar de E. D. para que a sua identidade fique protegida nesse relato, fez uma cirurgia para retirada de um angioma (uma má formação dos vasos sanguíneos)

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ypA2nLUlaBI>>

na região cervical que vinha comprometendo a passagem de estímulos através da medula espinhal. Após a cirurgia, o quadro clínico que ele apresentava era o de sequelas sensitivas ao longo de todo o corpo, mas grande parte das funções motoras ficaram preservadas. O processo durou em torno de dois meses, era o tempo médio do período de internação dos pacientes no Sarah. Pedi que o rapaz desenhasse um mapa da sua sensibilidade a partir da posição deitada em decúbito dorsal (com as costas apoiadas no chão). No desenho, ele apontou as partes em que sua sensibilidade era normal, as partes com redução de sensibilidade e as partes com ausência de sensibilidade.

Nos atendimentos que eu fazia ao rapaz, eu pedia que ele, de olhos fechados, buscasse perceber seus apoios no chão a partir da pele, nos locais em que a sua sensibilidade estava preservada (da cabeça até a região das escápulas e até a altura dos mamilos). Ele não conseguia identificar o posicionamento das partes do seu corpo que não sentia. Então, a partir da sensação dos apoios, nos pontos em que ele sentia normalmente, eu ia dando a informação a respeito do posicionamento das outras unidades corporais: “Observe o apoio do alto das suas costas no chão! Percebe a sensação dos apoios das suas escápulas? Como são esses apoios? Que sensações eles te trazem? Então, assim, suas pernas estão com os joelhos apontados para o teto. Vou posicionar suas pernas com os joelhos inclinados para uma lateral. Como você percebe agora os apoios das suas escápulas?” As mudanças de apoio das escápulas no chão traduziam para o rapaz a percepção do posicionamento do restante das suas unidades corporais. Por dois meses trabalhamos a percepção da mobilidade do corpo inteiro a partir da sensação e percepção da pele nas unidades em que a sensibilidade era preservada. Fizemos isso na posição deitada, sentada, de joelhos, no engatinhar, de pé e no caminhar. O rapaz reaprendeu a andar com auxílio de bengalas canadenses (aquelas que dão suporte nos antebraços), e recebeu alta do Sarah, em passos muito lentos, levando 45 minutos para percorrer uma distância de cerca de meio quarteirão. Anos depois, quando eu já havia saído do Sarah e aberto o meu espaço de trabalho – o Ateliê de Expressão e Movimento – pedi que E. D. fosse até lá para que eu pudesse fotografá-lo e fazer um estudo de caso. Para minha surpresa, ele chegou ao Ateliê em passos rápidos, encostou as bengalas na parede e caminhou sozinho. Eu perguntei se a sensibilidade da pele dele havia se modificado, pois a melhora no movimento era nítida. Ele respondeu que não, que se fosse redesenhar o mapa do próprio corpo, conforme havia feito antes, no hospital, esse mapa de sensibilidade seria o mesmo. O que havia acontecido, então? Ele disse: “Mas

aquele negócio que você me ensinou de eu perceber o movimento nas partes do meu corpo que eu não sinto, a partir das partes que eu sinto, eu faço todo dia, o tempo todo e assim eu sei sempre onde estão posicionadas as partes que eu não sinto e em casa eu ando sem bengalas.”

Esse é um dos exemplos mais fidedignos de uma autonomia conquistada e proporcionada pelo trabalho que desenvolvi à luz da pedagogia Angel Vianna. A conquista de uma autonomia, a meu ver, é a marca mais importante do trabalho de Angel – porque liberta!

Complementando minha exposição nessa Mesa do Colóquio, eu trouxe as imagens de um outro paciente, que chamarei de S. E., sobre as quais, após o atendimento, ele teceu suas falas: “É que a gente tem uma interiorização do movimento, então na dança, nesses movimentos que tu faz, parece que todos os músculos, todos os ossos trabalham e dá aquela sensação de que a gente está vivo ainda.” S. E. havia sofrido uma lesão medular ao nível da C5 e teve sua mobilidade e sensibilidade comprometidas do pescoço aos pés.

Um terceiro caso que trouxe foi o de I. K., uma menina de 7 anos de idade, atendida por mim no ambulatório da Pestalozzi, RJ, durante o meu estágio da graduação em Fisioterapia. É importante destacar que somente após a minha saída do Sarah foi que comecei a me dedicar aos estudos fisioterapêuticos e, apaixonando-me ainda mais pela neurologia, dei os primeiros passos em direção ao trabalho com crianças com paralisia cerebral.

I. K. apresentava um quadro de paralisia cerebral em consequência de contaminação congênita por citomegalovírus. Tinha comprometimento cruzado de audição e visão; não compreendia comandos verbais, tinha severo comprometimento cognitivo e motor. O vídeo que mostrei destaca um primeiro momento no qual estávamos com cerca de dois meses de trabalho de dança de contato (nome que dei ao trabalho de estimulação) e I. K. já iniciara experiências de controle cervical, mas não conseguia ainda uma organização motora e postural condizente com a idade dela. O segundo momento do vídeo mostra uma sessão que fizemos quatro meses após; as imagens mostram uma evolução significativa na organização postural e no controle motor, a ponto de I. K. conseguir sentar-se sozinha, sem apoio e colocar a chupeta na boca sem auxílio. Essa dança libertadora, mesmo para crianças com severo comprometimento motor e cognitivo, me inspirou a pesquisa desenvolvida no mestrado, na qual trabalhei com a dança de contato com 6 crianças com paralisia cerebral severa. Minha escolha pelos mais comprometidos se deu porque, além do meu desejo, a literatura pesquisada trazia trabalhos de dança com

crianças com paralisia cerebral sem comprometimento cognitivo e com funções motoras também pouco comprometidas¹⁴.

6. A pesquisa do mestrado

A pesquisa envolveu seis crianças, com idade entre 5 e 9 anos, com paralisia cerebral severa, caracterizada como quadriplegia espástica. Teve como objetivo verificar a mudança em aspectos motores, cognitivos e emocionais a partir da utilização da Dança de Contato na estimulação da criança, comparada a ela mesma. A metodologia de trabalho se caracterizou como um estudo experimental quantitativo. Foram realizados testes para aferir o nível de cognição, por profissional da neuropsicologia; e testes para aferir o grau de mobilidade e independência funcional, aplicado por profissional da fisioterapia. Os testes foram aplicados antes de iniciar o processo de estimulação e depois de terminado esse período. O processo de estimulação pela Dança de Contato durou dois meses; cada encontro teve duração de 30 minutos e foram realizados duas vezes por semana com cada criança. A criança era trazida para o meu colo e eu gerava no corpo dela situações de equilíbrio e desequilíbrio com movimentos de rolar, girar e balançar. Tais tipos de movimento produzem o que chamamos de reações de endireitamento postural na medida em que colocam a criança em diferentes situações espaciais, nas quais a cabeça se move variando o posicionamento em relação ao corpo e ao espaço. O Conceito Neuro-evolutivo Bobath fundamenta que esse tipo de movimento estimula o sistema vestibular favorecendo as reações de equilíbrio (MAIA, 2012). Os encontros foram todos gravados em vídeo e as imagens de cada encontro foram observadas com intervalo de 10 em 10 segundos para anotações no protocolo de observação – etograma¹⁵ –, elaborado especificamente para essa pesquisa. Os resultados mostraram ganhos de equilíbrio e cognição, assim como conquistas motoras, tais como dissociação de cintura pélvica e cintura escapular ao rolar, indicando que a criança passou de um nível de organização funcional mais primitivo para um nível mais avançado de maturação neural.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2jev-YYkAcg>>

¹⁵ Etograma: Protocolo de observação de comportamento. A etologia aplicada a humanos é utilizada para a compreensão do comportamento infantil em diversos contextos. (MAIA, 2012)

7. No Instituto Federal de Brasília – IFB

Atualmente, sou docente e pesquisadora do movimento no Instituto Federal de Brasília – IFB, atuando como docente no Curso de Licenciatura em Dança, passando adiante meus conhecimentos e propagando a autonomia no aprendizado dos estudantes. Proponho, em meu trabalho, o estudo que denomino Anatomia Sensório-Perceptiva, termo que encontrei para diferenciar um estudo de anatomia convencional de um estudo de anatomia experienciada no campo somático, à luz da pedagogia do movimento de Angel Vianna. Tecendo jogos corporais que muitas vezes crio no momento das explicações anatômicas, busco levar o estudante a descobertas sensíveis a respeito do próprio corpo e do movimento que nele existe. Utilizo os estudos de percepção corporal e pesquisa de movimento na improvisação para a fixação dos conteúdos, para a compreensão da organização dos tecidos, para a experimentação da mobilidade óssea, para a identificação e conquista de um tônus tecidual maleável, e tantos outros fins. E isso se justifica pelo fato de considerar necessário o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho, nas aulas de anatomia, voltada para a dança, uma vez que, no atual contexto, a anatomia, nos cursos de graduação em Dança, costuma ser estudada em laboratórios convencionais dos cursos da área da Saúde, nas universidades. A dança trata do corpo vivo, dinâmico, criativo; o estudo da anatomia, na dança, penso eu, necessita de uma abordagem outra que venha favorecer a expressão do artista dançarino e do educador da arte de dançar.

A metodologia Angel Vianna, no tempo em que eu me encontrava em formação, tinha uma característica muito peculiar: nos primeiros anos não líamos nada, a prática era a nossa pesquisa. “O trabalho de Angel sempre partiu da experimentação” (TEIXEIRA, 2009: 39). Mais para o final da formação, Angel nos indicava os textos para que, através deles, tecêssemos o nosso encontro com os autores do campo somático, que à época ainda vinha sendo estruturado por Thomas Hannah. A prática como pesquisa é encontrada hoje nos estudos desenvolvidos por Ciane Fernandes, que define sua abordagem como um campo no qual a prática é que determina os processos e percursos a serem traçados. (FERNANDES, 2018: 13).

Encerrei minha fala no Colóquio trazendo o Grupo de Pesquisa que integro como orientadora, em parceria com a Profa. Dra. Carla Sabrina Cunha e a Profa. Dra. Raquel Purper – ambas docentes da Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília. O trabalho faz parte da linha de pesquisa CorpoImagem na Improvisação e recebe estudantes da graduação



tecendo improvisações estruturadas em cena. Atualmente, nos encontramos em pleno movimento para composição do trabalho intitulado 'Escutas Femininas', que vem sendo elaborado a partir de um processo vivido anteriormente, que chamamos 'Escutas de Paisagens Femininas', uma pesquisa de movimento estruturada a partir de fotografias dos processos de improvisação nos mais diversos espaços urbanos e nos cerrados de Brasília.

Finalizo agradecendo imensamente a oportunidade de ter participado desse I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, que tanto contribuiu para o meu eterno processo de aprendizado na pesquisa dessa Arte.

Referências

BAEHR, Mathias & FROTSCHER, Michael. **Duus Diagnóstico Topográfico em Neurologia**. (4ª ed.) Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2008.

CONCEIÇÃO, Maria Inês e GIMENES, Lincon. Uso de Biofeedback em paciente tetraplégica com sensação de membro fantasma. **Avancesen Psicologia Latinoamericana**. Interação em Psicologia, v. 8, n. 1, p.123-128, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somato-performativa**. Salvador BA: EDUFBA, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. (50ª ed.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

MAIA, Elizabeth. **A Dança como instrumento de intervenção neuropsicológica em criança com encefalopatia crônica não progressiva: um estudo etológico não controlado**. Brasília, 2012. (Dissertação de Mestrado em Ciências do Comportamento.) Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2012. [88 f.]

MAIA, Elizabeth. **Todo Corpo Dança**: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ypA2nLUlaBI>> [Acesso em 04 de novembro de 2019.]

MAIA, Elizabeth. **A Dança como Instrumento na Estimulação Precoce**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2jev-YYkAcg>>. [Acesso em 04 de novembro de 2019.]

Rede SARAH – **Nossa História**: <<http://www.sarah.br>> [Acesso em 28 de agosto de 2019.]

RIBEIRO, Joana. Angel Vianna: o início de tudo. In: SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna: sistema, método ou técnica**. Rio de Janeiro: Funarte Ministério da Cultura, 2009, p. 135-138.

SALDANHA, Suzana. Ah, esses sentimentos ditos não nobres. In: **Angel Vianna: sistema**,



método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte Ministério da Cultura, 2009, p. 18-23.

TEIXEIRA, Letícia. Trago na memória corporal o que Angel me favoreceu. In: SALDANHA, Suzana. **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica Rio de Janeiro: Funarte Ministério da Cultura, 2009, p. 39-48.



A Contribuição da Dança na Reabilitação: da percepção à expressão

Márcia de Abreu Fernandes
Sarah Rio – marcia.abreu@sarah.br

Resumo: Há 27 anos a dança vem fazendo parte do programa interdisciplinar de reabilitação de adultos e crianças com deficiência da Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação. O objetivo é desencadear no paciente um processo de Percepção Corporal capaz de auxiliá-lo no (re)conhecimento de seu corpo, despertando o seu interesse em descobrir novas possibilidades de movimento por meio de sensibilização, auto observação, planejamento, pesquisa e expressão de seu movimento singular. Neste texto, pretendo compartilhar minha experiência com esse trabalho nas diferentes fases da reabilitação, apresentando a contextualização histórica, a fundamentação teórico-metodológica e, por último, alguns resultados práticos.

Palavras-chave: Dança e Reabilitação. Rede Sarah. Metodologia Angel Vianna.

The Contribution of Dance in Rehabilitation: from perception to expression

Abstract: Over 27 years, dance has been part of the interdisciplinary rehabilitation programme for adults and children with disabilities at the Sarah Hospital of Rehabilitation. It aims to spark in patients a process of body perception capable of helping them to (re)know their bodies, awakening their interest in discovering new possibilities of movement through awareness, self-observation, planning, research, and expression of their unique movement. In this text, I intend to share my experience in the different phases of rehabilitation, presenting the historical context, the theoretical-methodological foundation and, finally, some practical results.

Keywords: Dance and Rehabilitation. Rede Sarah. Angel Vianna Methodology.

1. Contexto histórico

Um dos preceitos da Rede Sarah é a abordagem interdisciplinar direcionada aos pacientes, procurando sempre atender suas demandas específicas, geradas em função de sua deficiência. Os pacientes são acompanhados por uma equipe interdisciplinar composta por médico, enfermeiro, fisioterapeuta, terapeuta ocupacional, psicólogo, fonoaudiólogo, pedagogo, assistente social, nutricionista, além de professores de Artes, Dança e Educação Física. Juntos, esses profissionais estabelecem estratégias de atuação que orientam o indivíduo a conviver com sua deficiência e a tornar-se sujeito ativo em seu processo de reabilitação.



A Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação é composta por nove unidades espalhadas por capitais do Brasil: Brasília (Sarah Centro e Lago Norte), Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Fortaleza, São Luiz, Belém e Macapá. Algumas unidades oferecem internação; em outras, o sistema é ambulatorial.

A dança foi incorporada ao programa de reabilitação de pacientes com lesão medular da Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação em 1993. A proposta era transformar essa linguagem artística em instrumento para a aprendizagem das possibilidades de movimento do corpo, contribuindo para o processo de reabilitação do paciente. A dançarina e fisioterapeuta Elizabeth Maia foi a precursora e responsável pela inserção desse trabalho na Rede Sarah, articulando para que houvesse concurso público¹ no ano seguinte ao seu ingresso. Foram abertas 7 vagas, inicialmente, mas apenas 4 foram efetivamente ocupadas. No início, o trabalho de dança foi implantado em três unidades da Rede Sarah: Brasília, Salvador e São Luiz.

Campos da Paz (2002), criador (e presidente, por muitos anos) da Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação, valoriza a função e não o modo como ela é alcançada:

Reabilitação tem um conceito amplo, que consiste, em parte, na recuperação de uma função e na execução de uma atividade, mesmo que de forma diferente. É o objetivo da função e não o modo como esta é alcançada que o médico deve ter em mente, pois habilitados ou reabilitados desencadeiam estratégias diferentes para alcançar um objetivo (PAZ, 2002: 24).

A visão contemporânea de reabilitação fundamenta-se em quatro conceitos básicos: na intervenção centrada no paciente; na ênfase no processo (interação, negociação, comunicação, educação e troca de informações); na atuação fundamentada em um modelo que integra aspectos de autocuidado, produtividade, recreação e socialização, resultantes dos componentes: físico, sociocultural, mental/emocional, filosófico/espiritual; e na responsabilização do paciente

¹ Nesse concurso, com exceção de uma pessoa, todas (Elizabeth Maia, Teresa Taquechel, Márcia Abreu, Mariana Bulhões e Marta Peres) tínhamos em comum a formação em Dança Contemporânea no Centro de Estudos do Movimento e Artes 'Espaço Novo', dirigido por Angel Vianna. Segundo Bruce Curtis, sociólogo, consultor do World Institute On Disability (Oakland, EUA) e um dos precursores, como dançarino com deficiência, da pesquisa em Dança através do Contato-Improvisação, a Rede SARAH é, em todo o mundo, a instituição pioneira na adoção da proposta de inclusão do trabalho de dança em seu programa interdisciplinar de reabilitação. (Videoconferência concedida à autora por Bruce Curtis no SARAH – Brasília, em 1996)

pela resolução de problemas, estabelecimento de planos, incluindo até a orientação do meio social na execução dos cuidados (PEREIRA, 1996).

Partindo do pressuposto de que o corpo em reabilitação é passível de mudanças, em maior ou menor grau, a depender do tipo de lesão, teremos, igualmente, níveis distintos de recuperação neurológica. Esses níveis contribuirão para a modificação da imagem corporal num contínuo processo de reconstrução, tornando-se necessária uma metodologia de trabalho que acompanhe o indivíduo em seus diferentes estágios de reabilitação.

Ingressei na Rede Sarah em 1994. No mesmo ano, iniciei a implantação do trabalho de dança na unidade de Salvador, onde permaneci por seis anos. Nessa unidade, atendi adultos e crianças com distintas patologias e em diferentes fases no processo de reabilitação – da fase aguda (1º estágio) até a fase crônica (3º estágio). Considerando o fato da unidade de Salvador ser um hospital – com internação, centro cirúrgico, unidade de terapia intensiva, enfermarias e ginásios de reabilitação –, pude acompanhar os processos de reabilitação, em suas diferentes fases, e inserir o trabalho de dança nesse contexto interdisciplinar, adaptando-o a essas fases.

A oportunidade que me foi dada consistia em atender, na unidade de terapia intensiva, pacientes agudos e graves, muitas vezes em coma ou recém traumatizados (em fase de choque medular). O trabalho de percepção corporal se voltava para o conforto e bem estar do paciente, que muitas vezes apresentava insônia, dores intensas e híper sensibilidade emocional devido ao trauma recente, que por vezes o impedia de sentir ou mover a maior parte do corpo. Nesse setor realizei um trabalho em conjunto com o fisioterapeuta respiratório, preparando os pacientes para o desmame do respirador. Conforme o tempo que estavam dependentes desse auxílio para respirar “esqueciam” como poderiam respirar de forma natural, independente e voluntária, sem falar na grande insegurança e ansiedade que esse processo lhes gerava. O trabalho de percepção corporal, nessa fase, costumava oferecer muito suporte, tanto ao paciente quanto ao profissional responsável, tornando o processo menos penoso, mais prazeroso e eficaz.

São pessoas dinâmicas que, de repente, se veem paralisadas, sem sentir seus membros e sem controlar a bexiga e intestino. Suas vidas são interrompidas por meses de hospitalização. A pessoa passa a ter que aprender como lidar com um mundo desenhado para pessoas dominantes e hábeis que não aceitam pessoas com deficiência. Ademais, gastam-se um longo tempo e esforço para aprender as atividades de vida diária, que já tinham sido automatizadas numa idade média de 5 anos (TRIECHSMANN, 1988: 24).

O paciente que recebia alta do primeiro estágio passava para a segunda fase, iniciando o processo propriamente dito no ginásio de reabilitação. Nessa fase, o trabalho de percepção corporal se voltava para a totalidade do corpo, a partir da sensibilização do corpo como um todo, por meio da atenção interiorizada. Era desencadeado um processo de auto gerenciamento corporal, de forma a amenizar desconfortos, tais como o controle de dores e a espasticidade, deflagrando o início de uma relação mais positiva com o próprio corpo e consigo mesmo, a partir da descoberta de novas possibilidades e potencialidades. Os atendimentos eram realizados em uma concha acústica, ao ar livre, e ao lado de uma reserva florestal, que favorecia muito o alcance dos objetivos intencionados. À medida em que o processo de reabilitação do paciente avançava, e a cadeira de rodas lhe era apresentada como possibilidade de locomoção, o trabalho de dança entrava como um modo de tornar o processo de integração corporal e adaptação à cadeira de rodas e/ou bengala, andador etc. mais prazeroso.

Após a alta hospitalar do paciente, quando os objetivos da reabilitação eram alcançados, ele ainda continuava a frequentar as aulas de dança, de acordo com o seu interesse, inaugurando, assim, o terceiro estágio da reabilitação. Nessa fase, a pessoa se encontrava adaptada à sua nova condição corporal e podia se aprofundar nas propostas artísticas, a exemplo do grupo Rodança, que irei mencionar mais adiante.

O trabalho de Percepção Corporal e Dança integra uma proposta única de abordagem ao paciente em reabilitação. Em alguns casos esse trabalho é desmembrado e dissociado, a depender do processo psicofísico que o paciente esteja atravessando. Ambos visam a ressignificação da deficiência, a transposição do corpo habitual para o corpo atual (MERLEAU-PONTY, 1996) e o oferecimento de um novo sentido à vida, através do prazer, da alegria, da criatividade e da expressão.

Na unidade de Salvador atendi diferentes setores, tais como: reabilitação em lesão medular, em lesão cerebral, enfermaria e ginásio infantil, ortopedia e enfermaria clínico-cirúrgica (1º estágio no centro de unidade intensiva).

Ao final de um ciclo de seis anos em Salvador, fui convidada a implantar o trabalho de dança no Centro de Reabilitação Infantil – Sarah Rio, que estava sendo inaugurado. Foi uma experiência muito interessante, pois o trabalho se concentrou na infância e adolescência. Na ocasião, pude perceber como a dança pode contribuir para o desenvolvimento infantil, em suas diferentes vertentes – do aprendizado do corpo (em casos congênitos) até o reaprendizado de



funções corporais (em situações traumáticas). Descobri como as propostas vão se modificando a partir do momento em que a criança vai avançando em seu desenvolvimento socioafetivo, cognitivo, motor e de linguagem, até chegar na adolescência.

Um dos pressupostos filosóficos da Rede Sarah consiste na inclusão da família no processo de reabilitação, instrumentalizando-a para se apropriar das orientações de forma a reproduzi-las em casa, no ambiente onde a criança se sente mais segura. A criança vai se tornando, aos poucos, capaz de ser inserida em seu meio e de levar uma vida compatível com outra criança da mesma faixa etária, a depender principalmente de sua condição cognitiva.

Considerando o fato de um dos pilares da dança consistir em aprofundar a relação consigo mesmo e com o outro, busca-se uma dinamização do processo de reabilitação pela dança e suas possibilidades de interação com o outro, o espaço, o tempo e os objetos.

Por alguns anos fui a única professora de Dança na Rede Sarah. Em 2008, foi aberto novo processo seletivo com oferta de 5 vagas. Atualmente, o trabalho está presente no Centro Internacional de Neurociências e Neuroreabilitação – no Rio de Janeiro, em Brasília (Sarah Centro e Lago Norte, com a Prof.^a Débora Araújo) e em Salvador (com a Prof.^a Andréa Lopes).

No presente momento, trabalho no Centro Internacional de Neurociências e Neuroreabilitação, na unidade do Rio de Janeiro, onde atendo crianças e adultos, e compartilho o trabalho com o Prof. Alexandre Franco, que atende somente adultos.

2. Fundamentação teórica

A imagem de nosso próprio corpo representa uma experiência particular, que cada indivíduo vivencia constantemente, dimensionando, a partir dela, o sentido de suas ações, percepções e impulsos. Essa imagem refere-se, primordialmente, à identidade do ser humano, de seu ser corporal. Por isso, quando nos voltamos para a busca do desenvolvimento da identidade corporal, precisamos da convergência de intervenções motoras e psíquicas.

O desenvolvimento da imagem corporal acontece de forma paralela ao desenvolvimento da identidade do corpo, pois ambos têm relação com aspectos fisiológicos, afetivos e sociais. É um processo que ocorre ao longo de toda a vida, mas sua estruturação acontece nos primeiros anos. Para que o indivíduo mantenha a integridade de sua identidade corporal é preciso que esteja conectado à sua presença real, e que se sinta valorizado e



reconhecido em sua singularidade. Este é o ponto de partida para que o sujeito desenvolva uma imagem corporal positiva e integrada. A partir daí poderá vivenciar seus impulsos em um contexto prazeroso, e experimentar o *fluxo* de sua energia vital nas atividades que realiza.

De acordo com Laban (1978) a identidade corporal está intrinsecamente vinculada à dança, pois essa linguagem artística está comprometida com um processo ligado ao pensamento e ao sentimento, e a toda uma estrutura interior, não apenas condizente com ações externas, vinculadas à estrutura social (TAVARES, 2003). Laban aponta, no movimento, dois aspectos: um tangível e outro intangível. O aspecto tangível seria o gesto funcional, como o ato de carregar uma criança, por exemplo. O intangível contém o significado, o sentimento e a conotação do gesto. Por exemplo: Qual seria, para determinada pessoa, a representação de carregar uma criança? Essa dimensão intangível do gesto traduz uma profunda relação para quem realiza o movimento. A etimologia da palavra “educar” consiste em: *educere*, verbo composto do prefixo *ex* (fora) + *ducere* (conduzir, levar), e significa literalmente 'conduzir para fora', ou seja, preparar o indivíduo para o mundo. A dança integra o programa de reabilitação favorecendo o (re)conhecimento e a expressão do movimento singular e criativo de cada um, auxiliando a pessoa em reabilitação a se reconstituir como sujeito, tornando-se, ela mesma, sua própria dança. À medida em que se trabalha uma nova forma de estar no mundo, integrando esse "novo corpo" que se apresenta após uma lesão, a pessoa cria um elo entre o processo de (re)educação e o processo artístico, recriando a sua própria expressão.

A dança na reabilitação baseia-se na abordagem da ‘Conscientização do Movimento’, desenvolvida por Angel Vianna que, em parceria com seu marido Klauss Vianna, propôs um profundo estudo cinesiológico voltado para a investigação do movimento e de sua expressão. Eles perceberam a importância da sensibilização do corpo e apontaram sua relação particular com o espaço, os objetos e os outros corpos. Essas relações promovem o surgimento da noção de “dança singular” – a dança de cada um – e o consequente fortalecimento da individualidade. Angel e Klauss democratizaram o estudo da dança, oferecendo ferramentas para que cada pessoa descobrisse a sua “própria dança”, apropriando-se de sua expressão singular no mundo. O virtuosismo acaba cedendo lugar à expressão pela conscientização do movimento.

Angel Vianna foi a precursora, no Brasil, em incluir pessoas com deficiência em suas aulas de Conscientização do Movimento. Klauss, mais voltado para as Artes Cênicas,



desenvolveu um método que mais tarde foi sistematizado por Neide Neves e Rainer Vianna, denominado 'Técnica Klauss Vianna'.

Segundo Klauss, "a dança é um modo de existir. Cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana" (VIANNA, 1990 *apud* MILLER, 2007: 22). Conforme explica Vianna, para aprender a dançar é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, de como funciona, quais suas limitações e possibilidades. Com base nessa consciência é que a dança pode acontecer.

Resende (2008), por sua vez, propõe a sistematização do método Angel Vianna. Para tanto, define três estágios distintos: o Processo de Sensibilização, o Processo de Expressão e o Processo Pedagógico-Terapêutico. A autora ressalta que o termo "processo" sinaliza que os estágios não ocorrem de forma dissociada. Somente para fins didáticos é que se torna importante a sua separação. Primeiramente, portanto, ocorre a desconstrução dos padrões sensório-motores para, num segundo momento, se trabalhar as direções ósseas e as qualidades dos movimentos para a expressão. Só então, na etapa final, se vivencia o processo criativo. No primeiro processo – o de sensibilização – entende-se que o corpo deve ser reconhecido em suas múltiplas dimensões, visando a construção da noção do todo: estruturas, forma, peso, volume, assimetrias, limitações e possibilidades de movimento.

Angel Vianna propõe que a consciência corporal seja conquistada em primeira instância, para que então a dança possa acontecer. Esse é o momento de criar uma disponibilidade corporal não só para o corpo que dança, que atua, que educa, mas sobretudo, para o corpo que vive. Construimos um conhecimento que implica numa complexa reconstrução do corpo (RESENDE, 2008: 149).

Em paralelo com a técnica Klauss Vianna e a proposta de Jussara Miller (2007), Resende (2008) distingue sete aspectos inter-relacionados: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. Esses diversos estímulos contribuem para a (re)organização do corpo em reabilitação. Neurologicamente, essa etapa explora a interocepção, propriocepção e exterocepção, as quais contribuem para o arquivamento da memória corporal do indivíduo, adquirida ao longo de sua vida. As imagens mentais e motoras recebem um destaque nessa

etapa do trabalho, no sentido de favorecer a percepção da totalidade corporal e ativar redes sensório-motoras na reabilitação de desordens do movimento (SIMMONS *et al.*, 2008).

A imagem motora pode ser definida como um evento mental no qual a memória cinestésica de um movimento anterior é reativada, dando origem a uma experiência de reexecução do movimento. Evidências sugerem que a preparação do movimento e a imagem motora são mediadas por um substrato neural comum, visto que as ações imaginadas obtêm as mesmas respostas vegetativas, tais como aumento do fluxo sanguíneo e da frequência cardíaca relacionadas às ações físicas. O tempo necessário para a execução mental de uma ação ou tarefa é quase idêntico ao tempo necessário para realizá-la (LACOURSE *et al.*, 2005).

A observação da respiração atua diretamente no equilíbrio fisiológico, pois a respiração está intrinsecamente ligada à emoção e ao sistema neurovegetativo do indivíduo.

Nesse primeiro momento, busca-se desenvolver as capacidades perceptivas de forma integrada, até que a consciência delas se torne precisa. Há uma sensibilização do corpo na direção da ativação da sensopercepção, que pode ser definida como a capacidade de perceber o mundo à nossa volta através dos cinco sentidos (RESENDE, 2008: 152).

A consciência sensorial do corpo (sensopercepção) merece grande enfoque nesta etapa do trabalho e pode ser desenvolvida tanto pelo uso de objetos auxiliares (bolas, bambus, tecidos, entre outros), quanto através da percepção de micro movimentos em centros geradores de movimento no corpo, tais como: cintura pélvica, cintura escapular e coluna cervical (cabeça e pescoço). Esses centros possuem certa autonomia na organização do movimento corporal global, possibilitando novas organizações funcionais. Podem ser trabalhados com enfoque nas articulações, nos apoios, na relação partes-todo, na relação de oposição de um centro em relação a outro, e através de movimentos de expansão-recolhimento e torção (MILLER, 2007).

O processo de sensibilização trabalha, portanto, a relação do corpo com ele mesmo através da exploração do sentido cinestésico e da relação do corpo com o espaço, o tempo e as diferentes qualidades de estímulos advindos do ambiente, de objetos e de pessoas.

Um outro aspecto relevante nesse processo de sensibilização é o de ele ser um primeiro momento onde sentimos a abertura do corpo às pequenas percepções, pelas quais o gesto espontâneo e o singular podem emergir. Quando enfocamos as sensações, observamos que os mesmos estímulos são recebidos de modo peculiar por cada membro do grupo, gerando experiências singulares (RESENDE, 2008: 154).



No estágio de expressão são trabalhados os vetores de força esclarecidos por Miller (2007), provenientes da técnica Klauss Vianna, e que podem servir de liderança para a execução dos movimentos no espaço em um processo criativo. Resende parte do seguinte pressuposto: "um corpo que tem consciência dos seus vetores de força é capaz de explorar as sutilezas das diversas lideranças do movimento e suas possíveis dinâmicas" (2008: 159). A autora ainda associa a percepção desses vetores à pesquisa das diferentes qualidades de movimento, seguindo Laban (1978), que leva em consideração os quatro fatores de movimento – **peso** (*leve e forte*); **tempo** (*lento e rápido*); **espaço** (*direto e indireto*) e **fluxo** (*livre e controlado*).

No último estágio (pedagógico-terapêutico), proposto por Resende (2008), são reunidas conquistas estabelecidas pelos processos anteriores para o uso criativo do corpo no movimento e na expressão. O corpo torna-se gradativa e continuamente mais disposto para executar as atividades diárias – um processo que amplia a sensopercepção com o refinamento das sensações interoceptivas, proprioceptivas e exteroceptivas, com o despertar do sentido cinestésico e o engajamento dos cinco sentidos. A integração psicofísica conquistada nas etapas anteriores é cultivada nesse estágio através de jogos corporais e improvisações. Entra em foco a exploração do movimento singular e individual e sua aplicação no cotidiano de maneira a se conseguir um uso mais equilibrado, funcional e consciente do corpo no dia a dia.

A dança vem sendo pesquisada nas áreas do Movimento, da Educação, da Psicologia, da Sociologia, da Antropologia, da Ortopedia e da Medicina Esportiva. A dança em cadeira de rodas é estudada desde os anos 80 como linguagem artística do movimento criativo.

Vieira (1997), em estudo fenomenológico que teve como intuito investigar os efeitos do trabalho de dança em pessoas com lesão medular, concluiu que a dança redimensionou a existência desses indivíduos e impulsionou agregar novas reflexões para a sua prática de dança e para os seus próprios conceitos de corpo dançante, descortinando uma nova estética da dança. Pesquisas destacam a importância da Educação Somática como um meio de descobrir o movimento singular e expressivo de cada um (BATSON, 1993; NEVES, 2003). As pesquisas realizadas em Dança vêm provando o papel dessa linguagem no sentido de favorecer a apropriação do próprio corpo, gerando a essência do *embodiment* (BLOCK & KISSEL, 2001). A dança consiste em um meio de suscitar a ressignificação da deficiência (FERREIRA, 1999), favorecendo alterações significativas na autoimagem, imagem corporal e sexualidade. Lewis e

Sannell (1995); e Peres (2006) comprovam os efeitos benéficos da dança criativa na imagem corporal, em termos de melhor satisfação em relação ao próprio corpo e à aparência.

Na área de necessidades especiais, a dança foi direcionada inicialmente para a reabilitação e a recreação (DE PAUW & GRAVON, 1995 *apud* MATTOS, 2001). Estudos também apontam grande contribuição da dança na reabilitação de crianças com déficit auditivo (CHAMBERLAIN-RICKARD, 1982), deficiência intelectual (BOSWELL, 1991), problemas de aprendizagem (COUPER, 1981), assim como crianças com paralisia cerebral, contribuindo para uma independência maior nas atividades da vida diária, autoestima, asseio pessoal e melhoria na coordenação motora (BRACCIALI & RAVAZZI, 1998; MAIA, 2012).

Outro pilar teórico-prático do trabalho de dança em reabilitação baseia-se no sistema de observação, experimentação e análise do movimento criado por Laban (1978), que propôs as categorias do Esforço: *tempo, espaço, fluxo e peso*. Estabeleceu relação entre a dança e a construção da individualidade pela descoberta da corporeidade própria de cada pessoa, interrogando-a e aceitando todos os seus fenômenos, evitando, assim, o reducionismo da noção de corpo e a banalização do gesto em si. Além disso, investigou analogias das formas de dançar e o comportamento geral, em especial, os hábitos de trabalho de determinado período. Ao mesmo tempo em que categorizou a dança, oferecendo ferramentas com múltiplas possibilidades combinatórias, o teórico ampliou a noção de dança enquanto expressão por meio da improvisação, oferecendo ferramentas para essa prática através do "saber sentir".

Dessa forma, o processo de pesquisa de movimentos do sujeito, baseado em seu cotidiano, emoção e história, vai revelando linguagem e identidade diferenciadas a partir da descoberta de gestos singulares. Atento ao modo pela qual esse processo poderia facilitar a construção do sujeito. Laban defendeu a criação da dança educativa ou criativa, a ser introduzida na escolarização da criança e do adolescente.

A teoria *flow-feeling* é mais uma abordagem teórica que está atrelada ao trabalho de dança em reabilitação. Desenvolvido por Csikszentmihalyi (2014), em estudos ocorridos a partir da década de 70, o conceito de *flow feeling* está relacionado com a ideia de fluência, fluxo, fluidez, experiência máxima. Explicando o conceito, Csikszentmihalyi (2014) destaca como a motivação favorece a realização de tarefas com o máximo de desempenho.

Para Miranda, que relaciona a teoria do *flow feeling* aos conceitos de reabilitação e à dança em cadeira de rodas, "a motivação está diretamente ligada às necessidades do homem



que [dão sentido ao] seu desenvolvimento"(2002: 35). Os objetivos básicos do homem, citando Feijó, constituem as "necessidades de autoexpressão, de autorrealização, de afetividade, de fazer bem feito o que a pessoa considera importante e pertencer ao grupo considerado importante pela própria pessoa" (FEIJÓ, *apud* MIRANDA, 2002: 35).

Em diversas análises e discussões, envolvendo “motivação”, encontram-se termos com sentidos iguais ou similares ao *flow feeling* ou experiência máxima, tais como: busca por satisfação, alcance de metas, motivação intrínseca, impulso.

Ainda de acordo com Miranda (2002), a dança em cadeira de rodas constitui um ótimo exemplo de vivência da sensação do fluir. Sendo uma experiência espontânea, é otimizada por três situações: quando acontece de forma estruturada, quando a habilidade da pessoa é compatível com o que está sendo solicitado e na conjunção de ambas.

Rengel (2003) pontua que o primeiro fator de movimento a se formar no desenvolvimento do bebê é o *fluxo*, expresso pelos movimentos de expansão e contração. O movimento apenas flui sem muito domínio. A fluência integra o movimento, favorecendo a sensação de unidade entre as partes do corpo. Aos poucos, o movimento passa de uma qualidade *contida* para a *livre*. A *fluência* favorece a manifestação da emoção pelo movimento e reflete aspectos da personalidade do agente, variando do *livre* ou *liberada*, ao *controlada* ou *contida*.

Schilder (1981) também dialoga com a teoria do *flow feeling* e com a exploração do fator *fluxo* de movimentos na transformação da imagem corporal, baseando-se nos efeitos causados pelos movimentos rápidos (principalmente os circulares), que modificariam a imagem corporal do sujeito. Durante um giro rápido, por exemplo, ocorre uma desestruturação do modelo postural do corpo e uma alteração da imagem corporal, diminuindo a rigidez de sua forma. Esta diminuição da rigidez da imagem corporal trará consigo uma determinada atitude psíquica. Assim, o movimento influencia a imagem corporal, levando-nos de uma mudança da imagem corporal a uma mudança da atitude psíquica.

Em nossos próprios movimentos fluem a nossa energia vital e singularidades mais profundas, e é justamente aí onde vamos encontrar o nosso sentido de viver. Nossa singularidade flui no aspecto intangível de nosso movimento, do qual emanam nossos impulsos. Se vivenciarmos em nosso cotidiano esse aspecto do movimento, obteremos uma melhor qualidade de vida, uma vez que essa passa a ser preenchida por movimentos que possuem conexão direta com nossa realidade interna. Temos a chance, então, de imprimir nossa

identidade em cada movimento que realizamos, mesmo os funcionais, tornando-nos mais presentes no dia a dia. O aspecto tangível do movimento está vinculado ao controle externo, à ordem social, ao cumprimento de metas, sendo mais objetivo e correndo o risco de tornar-se um gesto mecanizado. Nesse contexto, como ficam o significado intangível de nossos movimentos e nossa energia vital? Sob essa perspectiva é que vamos visualizar o desenvolvimento da identidade corporal: uma vez preservada a essência de nossa subjetividade em nossos movimentos, estaremos aptos a nos vermos em plenitude, alegria e prazer.

O reconhecimento e aceitação de nossas limitações corporais facilitam o processo, ganhando um significado de diferenciação e amadurecimento. Pesquisas recentes relacionam a dança à melhora da memória verbal pela ativação de circuitos sensório-motores familiares. (DI NOTA, 2020). Estudiosos de Neuroimagem, envolvendo a observação de dançarinos contemporâneos, concluíram que os processamentos estruturais da dança e da linguagem parecem dividir os mesmos mecanismos neurais (BACHRACH, 2016).

3. Resultados

Ao longo desses 27 anos de trabalho na Rede Sarah, venho obtendo resultados interessantes e significativos em minha prática, tanto com crianças quanto com adultos, e irei apresentar alguns deles a seguir. Angel Vianna, no decorrer de minha formação, sempre salientou a importância da pele, maior órgão do corpo na regulação das tensões musculares.

Em todos esses anos venho observando o papel preponderante da estimulação sensorial na reabilitação de bebês e crianças. Introduzi a massagem tradicional indiana *Shantala* no programa de reabilitação do Centro de Reabilitação Infantil – Sarah Rio, em 2004. Desde então, venho observando que essa abordagem é muito efetiva na regulação do sono, hábito intestinal, comportamento disruptivo (agitação e irritabilidade), aprofundamento do vínculo afetivo entre a mãe e a criança, e no desenvolvimento cognitivo, motor, lingüístico e socioafetivo. A pele é o maior órgão do corpo e foi formada a partir do mesmo folheto embrionário (ectoderma) que originou o sistema nervoso central (medula e cérebro), periférico e autônomo, assim como os órgãos dos sentidos. Segundo Montagu (1988), a pele corresponde à “parte exposta do cérebro”.

Estudos envolvendo a *Shantala* e outros tipos de massagem em bebês, tanto prematuros quanto nascidos a termo, apontam para ganhos importantes envolvendo a

aceleração do desenvolvimento cerebral e a maturação da função visual (GUZZETA, 2011; PROCIANOY, 2010; KULKARNI, 2010), aumento do peso (MATHAI, 2001; MAINOUS, 2002; KULKARNI, 2010), melhoria do desempenho motor (KULKARNI, 2010; HO, 2009; MAINOUS, 2002), melhoria do padrão do sono (KULKARNI, 2010; COSTA, 2010), indução a estados de tranquilidade (COSTA, 2010), redução da irritabilidade e períodos de choro pela estimulação da produção de hormônios que controlam o estresse e reduzem o cortisol (HENDRY & UNDERDOWN, 2012), melhoria do comportamento adaptativo (WAHYUTAMI, 2010), entre outros benefícios.

Constatou-se, ainda, em pacientes hospitalizados, a redução de processos infecciosos e do índice de mortalidade (KULKARNI, 2010), assim como do tempo de internação (HO, 2009). Ademais, favorece a regularização do padrão do sono e relaxamento (UNDERDOWN, 2012; FRÓES & MOREIRA, 2014; COSTA, 2010; KULKARNI, 2010) e amplia a relação do vínculo afetivo mãe-filho (HENDRY & UNDERDOWN, 2012; FRÓES & MOREIRA, 2014). Enfim, a massagem vem sendo considerada um instrumento para a humanização em unidades neonatais (SILVA & NASCIMENTO, 2001).

Realizei uma pesquisa envolvendo 109 crianças, entre 2 e 12 anos, com paralisia cerebral, que receberam a massagem *Shantala* durante dois meses, em atendimentos semanais e quinzenais. O delineamento de pesquisa escolhido foi do tipo pré-teste/treinamento/pós-teste. Os dados da pesquisa foram coletados a partir da análise do relato verbal desses pais/responsáveis, através de entrevista dirigida na ocasião da admissão e do término do participante na atividade de estimulação sensorial. Esses dados foram devidamente tabulados e analisados qualitativamente. Os resultados conclusivos da pesquisa foram altamente satisfatórios, demonstrando, por exemplo, o aumento progressivo do interesse pela exploração do próprio corpo e interação com o ambiente, ampliação do vínculo afetivo mãe-filho, regularização do padrão do sono, do hábito intestinal e do comportamento, melhoria da qualidade de vida da criança e da família, e favorecimento do programa de reabilitação.

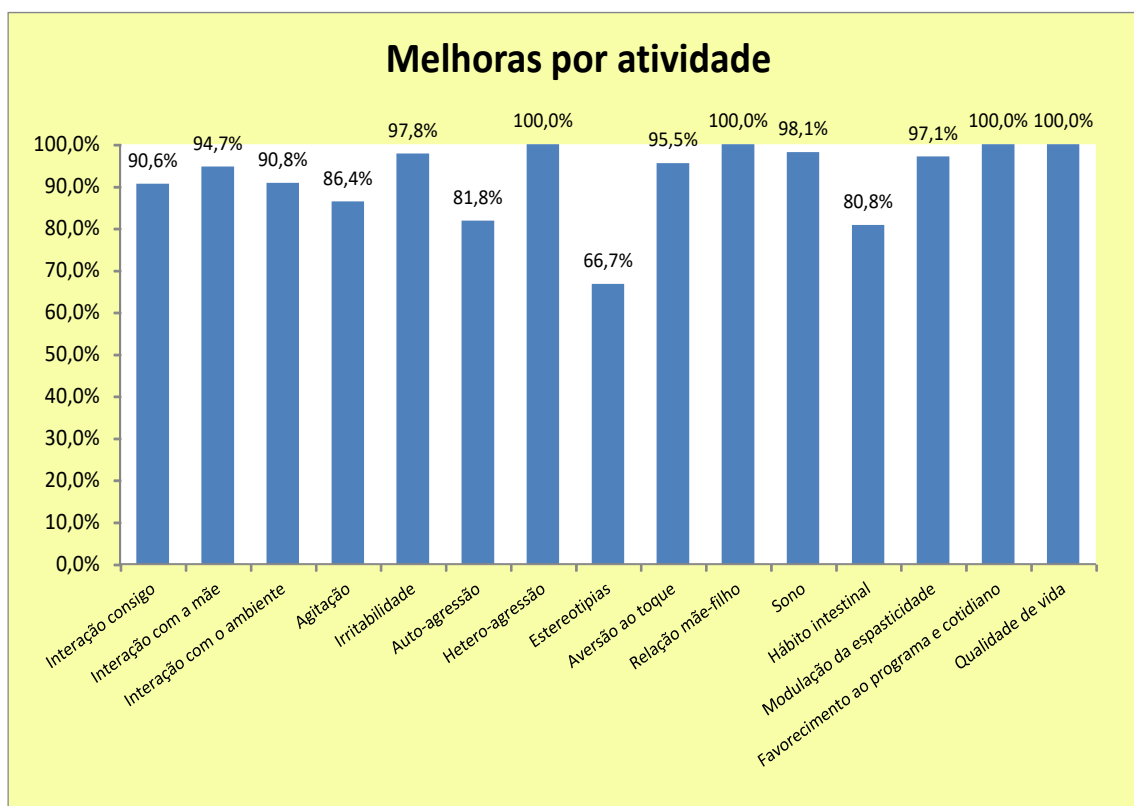


Figura 1: Tabela referente aos resultados alcançados com a massagem *Shantala* em crianças de 2 meses a 12 anos, com diagnóstico de paralisia cerebral.

Os resultados acima apontam para um estado de regulação das crianças que recebem a massagem, favorecendo um incremento da autopercepção e da percepção do ambiente, assim como favorecendo a exploração do próprio corpo e do mundo ao redor.

Segundo dados do Ministério da Saúde, crianças de 0 a 3 anos se encontram em uma janela de oportunidades em termos de neuroplasticidade, pois o cérebro nessa fase está em franca transformação. Os estímulos concedidos nesse período vão ser melhor integrados neurologicamente, principalmente se forem prazerosos e fizerem sentido para o paciente no que diz respeito às etapas de seu desenvolvimento psicomotor.

Pelo fato de as crianças em reabilitação terem um histórico de muita manipulação em serviços de saúde e UTIs, elas passam a apresentar aversão ao toque, dificultando a aproximação dos profissionais de reabilitação pela intensa irritabilidade. A partir da prática da *Shantala*, essa realidade vem se modificando e muitos profissionais acabam solicitando, nesses casos, a prática dessa massagem como abordagem introdutória ao processo de reabilitação.

Após realizarem a *Shantala*, as crianças atingem uma regulação que favorece uma maior apreensão dos estímulos do ambiente, favorecendo assim o seu desenvolvimento global. Após a massagem é oferecido à criança um trabalho de estimulação multi sensorial, favorecendo o desenvolvimento motor, cognitivo e linguístico. Aos poucos, a dança vai sendo introduzida, de acordo com as possibilidades motoras e cognitivas da criança, visando que a mesma seja inserida na sociedade, ou reinserida, através dessa linguagem artística. Numerosos resultados de inserção social pela dança foram alcançados e esse trabalho se consolida a partir da troca de informações com a família da criança e a comunidade em que ela está inserida.

O processo criativo, tanto com a criança quanto com o adulto, se estabelece a partir de estímulos diversificados que vão desde o contato com objetos de diferentes texturas e densidades – visando ampliar a sensibilização do corpo e sua relação com o espaço e com o outro –, até a apreciação artística por meio do contato com obras de arte: filmes, poesias, músicas, exposições de obras de arte. Aos poucos o processo de parceria vai se consolidando por meio da pesquisa criativa de movimentos, gerando a coautoria de trabalhos artísticos mais delineados e elaborados que são apresentados anualmente em mostras de dança no auditório do Sarah-Rio. Grupos de dança de pacientes já inseridos na comunidade são convidados a compartilhar o resultado da consolidação do processo de reabilitação com outros pacientes e familiares, encorajando-os em seu processo.

O Rodança, grupo formado por mim em 1998, na unidade Sarah-Salvador, era integrado por pacientes adultos com sequelas de lesão medular e cerebral, o que concedia um caráter heterogêneo ao grupo. O Rodança apresentava as seguintes propostas: (i) aprofundar a pesquisa de movimentos realizada ao longo do processo de reabilitação, objetivando a reinserção social pela dança; (ii) estimular o fortalecimento da autoestima e contínua reconstrução da autoimagem; (iii) suscitar reflexões e discussões entre os integrantes do grupo acerca da cidadania; (iv) estimular o sentido de equipe, cooperação e auto gerenciamento do grupo a partir da divisão de atribuições de produção; (v) amadurecer o profissionalismo em relação ao aprimoramento de habilidades e à conduta; e (vi) informar à sociedade, por meio de apresentações regulares em espaços públicos e em eventos científicos, sociais e artísticos, acerca de questões referentes à expressão pela dança da pessoa com deficiência física.

O grupo participou de uma das edições do Festival Internacional de Danças ‘Dança Bahia’, em 1999, apresentando dois solos: um de dança contemporânea e outro folclórica. Os



dois foram premiados com o segundo lugar, e concorreram, em iguais condições, com pessoas sem deficiência. Segundo o júri (composto por representantes do Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Peru, Uruguai e Estados Unidos), graças à expressividade dos componentes.

4. Conclusão

Ao longo desses 27 anos de jornada na Rede Sarah percebo que a dança pode contribuir para a reabilitação de pessoas em diferentes etapas, desde os primeiros meses de vida, com o trabalho de estimulação do desenvolvimento, passando pela infância, adolescência, fase adulta e envelhecimento. Em cada uma destas fases a dança se adapta a um formato diferente, em sua expressão, de acordo com demandas e especificidades distintas e inerentes às mesmas.

A dança em reabilitação estabelece um elo entre os campos da Educação, da Terapia e da Arte, motivo pelo qual essa abordagem vem sendo efetiva na reabilitação dos pacientes e um diferencial nas unidades da Rede Sarah que oferecem esse tipo de abordagem.

Referências

- BACHRACH, Asaf *et al.* Neuronal Bases of Structural Coherence in Contemporary Dance Observation. **Neuroimage**, Orlando, v. 124, p. 464-472, 2016.
- BATSON, Glenna. The Role of Somatic Education in Dance Medicine and Rehabilitation. **North Carolina Medical Journal**, North Carolina, v. 54, n. 2, p. 9-13, 1993.
- BERROL, Cynthia F. Dance Movement Therapy in head injury rehabilitation. **Brain Injury**, v. 4, n. 3, p. 257-265, 1990.
- BERTOLDI, Andrea Lucia Serio. A interferência da prática da dança na reabilitação de portadores de deficiência física. **Fisioterapia em Movimento**, v. 10, n. 1, p. 30-44, 1997.
- BLOCK, Betty Ann; KIESSEL, Judith Lee. The dance: essence of embodiment. **Theoretical Medicine and Bioethics**, v. 22, n. 1, p. 5-15, 2001.
- BOSWELL, Boni. Comparison of two methods of improving dynamic balance of mentally retarded children. **Perceptual and Motor Skills**, v. 73, n. 3, p. 759-764, 1991.
- BRACCIALLI, Lígia Maria; RAVAZZI, Rosalina Monteiro de Queiroz. Dança: influência no desenvolvimento da criança com paralisia cerebral. **Temas sobre Desenvolvimento**, v. 7, n. 38, p. 22-25, 1998.



CASTRO, Eliane Dias de. A dança, o trabalho corporal e a apropriação de si mesmo. **Revista de Terapia Ocupacional**, São Paulo, v. 3, n. 1-2, p. 24-32, 1992.

CHAMBERLAIN-RICKARD, Patricia. The use of creative movement, dramatics, and dance to teach learning objectives to the hearing-impaired child. **American Annals of the Deaf**, v. 127, n. 3, p. 369-373, 1982.

COSTA, E. A. *et al.*, Programa de Massagem Terapêutica Shantala em crianças pré-escolares. **Revista Movimenta**, v. 3, n. 2, p. 96-100, 2010.

COUPER, Jennifer L. Dance Therapy: effects on motor performance of children with learning disabilities. **Physical Therapy**, v. 61, n. 1, p. 23-26, 1981.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Toward a psychology of optimal experience. **Flow and the foundations of positive psychology: the collected works of Mihaly Csikszentmihalyi**, p. 209-226, 2014.

DI NOTA, Paula M. *et al.* Expert event segmentation of dance is genre-specific and primes verbal memory. **Vision**, Basel, Switzerland, v. 4, n. 3, 2020.

FERREIRA, Eliana Lucia. Dança em cadeira de rodas: a re-significação da deficiência física. **Revista da Sobama**, v. A, n. A, 1999.

FERREIRA, Eliana Lucia. A possibilidade do movimento corporal na dança em cadeira de rodas. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, v. 2, n. 4, p. 13-17, 2004.

FROIS, Erica; MOREIRA, Jacqueline; STENGEL, Márcia. Mídias e a imagem corporal na adolescência: o corpo em discussão. **Psicologia em estudo**, v. 16, p. 71-77, 2011.

GUZZETTA, Andrea *et al.* The effects of preterm infant massage on brain electrical activity development. **Developmental Medicine & Child Neurology**, v. 53, suppl. 4, p. 46-51, 2011.

GUZZETTA, Andrea *et al.* Massage accelerates brain development and maturation of visual function. **The Journal of Neuroscience**, v. 29, n. 18, p. 6042-6051, 2009.

HACKNEY, Madeleine E.; EARHART, Gammon M. Effects of dance on movement control in Parkinson's disease: a comparison of Argentine tango and American ballroom. **J Rehabil Med**, v. 41, n. 6, p. 475-481, 2009.

HENDRY, Joy; UNDERDOWN, Simon. **Anthropology: a beginner's guide**. Simon and Schuster, 2012.

HO, Yuen-Bin *et al.* Impact of massage therapy on motor outcomes in very low-birth weight infants: randomized controlled pilot study. **Pediatrics International**, v. 52, n. 3, p. 378-385, 2010.



JEONG. Young-Ja *et al.* Dance Movement Therapy improves emotional responses and modulates neurohormones in adolescents with mild depression. **International Journal of Neuroscience**, n. 115, p. 1711-1720, 2005.

KANDEL, Eric R; SCHWARTZ, James H; JESSELL, Thomas M. **Fundamentos da neurociência e do comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997.

KULKARNI, Anjali *et al.* Massage and touch therapy in neonates: the current evidence. **Indian Pediatrics**, v. 47, n. 9, p. 771-776, 2010.

LABAN, Rudolf. ULLMAN, Lisa (Org.) **Domínio do Movimento**. [5ª ed.] São Paulo: Summus, 1978.

LACOURSE, Michael G., CRAMER, Steven C. e COHEN, Michael L. Brain activation during execution and motor imagery of novel and skilled sequential hand movements. **NeuroImage**, v. 27, n. 3, p. 505-519, 2005.

LEBOYER, Frédérick. **Shantala**: uma arte tradicional, massagem para bebês. São Paulo: Ground, 1995.

LEVENTHAL, Marcia B. The dance of life: dance and movement therapy for the older adult. **Top Geriatric Rehabilitation**, n. 4, p. 67-74, 1989.

LEWIS, R.; SANNELL, E. Relationship of body image and creative dance movement. **Perceptual and Motor Skills**, n. 81, p. 155-160, 1995.

LUNDY, Heather; MCGUFFIN, Patrick. Using dance movement therapy to argument the effectiveness of therapeutic holding with children. **Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing**, v. 18, n. 3, 2005.

MAHONEY, Abigail; ALMEIDA Laurinda (Org.). **Henry Wallon**: Psicologia e Educação. [11ª Ed.] São Paulo: Loyola, 2000.

MAIA, Elizabeth. **A Dança como instrumento de intervenção neuropsicológica em crianças com encefalopatia crônica não progressiva**: um estudo etológico não controlado. Brasília, 2012. [Dissertação de Mestrado em Ciências do Comportamento). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. [62 f.]

MAINOUS, Rosalie. Infant massage as a component of development care: past, present and future. **Holistic Nursing Practice**, v. 17, p. 1-7, 2002.

MATHAI, S. *et al.* Effects of tactile-kinesthetic stimulation in preterm: a controlled trial. **Indian Pediatrics**, v. 38, p. 1091-1098, 2001.

MATTOS, Elisabeth de. Perspectivas das pesquisas em dança em cadeira de rodas. **Conexões: Educação Física, Esporte, Lazer, Campinas**, n. 6, p. 75-77, 2001.



MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. São Paulo: Ed. Summus, 2007.

MIRANDA, Renato. Motivação e Flow-feeling: a teoria da experiência máxima para a dança em cadeira de rodas. In: Eliana Ferreira; Maria Beatriz Ferreira; Vera Forti. (Orgs.). **Interfaces da dança em cadeira de rodas**. [1ª Ed.] Campinas, 2002, v. 1, p. 33-47.

MOLHO, E.S.; FACTOR, S.A.; BROWN, D. The effect of dancing on dystonia. **Movement Disorders**, v. 11, n. 2, p. 225-227, 1996.

MOLINARO, J. *et al.* Physical Therapy and dance in the Surgical Management of Breast Cancer: A Clinical Report. **Physical Therapy**, v. 66, n. 6, p. 967-969, 1986.

MONTAGU, A. **Tocar**: O significado humano da pele. [10ª Ed.] São Paulo: Summus, 1988.

NEVES, N. A técnica Klauss Vianna vista como um sistema. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (Coords.). **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez, 2003, p. 123-134.

PAZ JR., Aloysio Campos da. **Tratando doentes e não doenças**. Brasília: Ed. Sarah Letras, 2002.

PEREIRA, F. **Da comunicação pré-natal à massagem para bebês**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1996.

PERES, Marta. **Dança e ganho de equilíbrio de tronco em portadores de lesão medular**: um estudo preliminar. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Saúde). Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade de Brasília, Brasília, 1999. [347 f.]

PERES, Marta. Dança em cadeira de rodas e a imagem corporal em pacientes com lesão medular. **Revista Saúde, Sexo e Reabilitação**, n. 39, p. 33-38, 2006.

PRATT, Rosalie Rebollo. Art, Dance, and Music Therapy. **Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America**, v. 15, n. 4, p. 827-84, 2004.

PROCIANOY, Renato. S. *et al.* Massage therapy improves neuro development outcome at two years corrected age for very low birth, weight infants. **Early Human Development**, v. 86, n. 1, p.7-11, 2010.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RESENDE, Catarina. **Saúde e corpo em movimento**: contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um



instrumento terapêutico. (Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva). Instituto de Estudos em Saúde Coletiva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. [183 f.]

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da sique. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

SILVA, Larissa Mandarano da; CLAPIS, Maria José. Compreendendo a vivência materna no primeiro contato com o filho na sala de parto. **Acta Paulista de Enfermagem**, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 286-291, 2004.

SILVA, S. P.; NASCIMENTO, M. J. P. Massagem: um instrumento para a humanização de assistência em unidades neonatais. **Revista Enfermagem UNISA**, v. 2, p. 107-111, 2001.

SIMMONS, Lucy *et al.* Motor imaginary to enhance recovery after subcortical stroke: who might benefit daily dose, and potential effects. **Neurorehabilitation & Neural Repair**, v. 22, n. 5, 2008.

TAVARES, Maria da Consolação. **Imagem corporal**: conceito e desenvolvimento. São Paulo: Manole, 2003.

TRIESCHMANN, Roberta B. **Spinal cord injuries**: Psychological, Social, and Vocational Rehabilitation. [2ª Ed.] New York: Demos Publications, 1988.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, Arabel Issa. **Deste corpo que dança...**: o significado da dança para o portador de lesão medular. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1997. [140 f.]

WAHYUTAMI, T. S. *et al.* Effects of massage on behavior of full term newborns. **Paediatrica Indonesiana**, v. 50, p. 187-192, 2010.



A Polifonia da Trupe DiVersos

Marta Simões Peres
UFRJ – martasperes@gmail.com

Resumo: A Trupe DiVersos foi fundada no âmbito do Projeto Paratodos, da UFRJ, do qual participam pessoas de todas as idades: estudantes de graduação, pessoas da comunidade em geral e do entorno do Campus da Praia Vermelha, com ou sem deficiência, assim como pacientes das unidades de saúde mental e reabilitação vizinhas. A horizontalidade das relações constitui a base das aulas teórico-práticas de dança do Projeto e do coletivo de artistas. Nesse sentido, afinamo-nos com a teoria da polifonia, de Mikhail Bakhtin, da qual nos apropriamos para a criação cênica. A Trupe roteirizou e montou três peças: *Leonídia: ela é doida?*, *Diversos são Quixote* e *A Nau do Fucô*, cujo roteiro é aqui apresentado.

Palavras-chave: Dança. Teatro. Polifonia. Projeto Paratodos. Trupe DiVersos.

Trupe DiVersos' Poliphony

Abstract: Trupe DiVersos was founded in the context of UFRJ's Paratodos Project, involving people of all ages: undergraduate students, people from the general community and around the Praia Vermelha Campus, with or without disabilities, as well as patients from the neighbouring mental health and rehabilitation units. The horizontality of relationships forms the basis of the Project's theoretical and practical dance classes and the artists' collective. In this sense, we are in tune with Mikhail Bakhtin's theory of polyphony, which we have appropriated for our scenic creation. The Trupe collectively scripted and staged three plays: *Leonídia: ela é doida?*, *Diversos são Quixote* e *A Nau do Fucô*, whose script is presented here.

Keywords: Dance. Theater. Poliphony. For All Project. DiVersos Trupe.

1. Introdução

A Trupe DiVersos foi fundada no Paratodos, projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão em Dança do qual participam estudantes de graduação da UFRJ e pessoas de todas as idades – com ou sem deficiência física, sensorial e/ou sofrimento psíquico –, desde a vizinhança até outros municípios da Grande Rio e do Estado, inclusive usuários das unidades de saúde mental e reabilitação do Campus Praia Vermelha e de suas redondezas. Por meio da Extensão universitária, o Paratodos possibilita que *todxs* participem. Trata-se de *ensino* e não de *atendimento*, sendo que alguns possuem DRE (registro de matrícula na UFRJ) e outros não. Os



inscritos nas disciplinas cumprem créditos, enquanto os participantes de Extensão recebem certificados de participação nos cursos.

Em diálogo com a saúde, a reabilitação, a saúde mental e os estudos da deficiência sob uma perspectiva transdisciplinar, prático-teórica, independente da abordagem corporal e dos conteúdos estudados, os encontros fundamentam-se na horizontalidade das relações. Os processos de leitura, roteirização e montagem da Trupe, *radicalmente coletivos*, chamam a atenção e dão voz aos marginalizados, excluídos, invisibilizados, diferentes, em suma, aos “esquisitos” da sociedade. Ressalta-se a localização estratégica do Campus Praia Vermelha (PV). Lília Lobo menciona o Hospital de Alienados Dom Pedro II (primeiro hospício do Brasil – hoje, um dos prédios da UFRJ) e o Instituto Benjamin Constant (centro de referência para cegos), e refere-se a um processo histórico de invisibilização de “sujeitos infames” que eram enviados para a região da Praia Vermelha. Pessoas de existência obscura, sem notoriedade nem marca de nascimento, como milhões de outras que desaparecem no tempo sem deixar rastros, nota de fama, glória, importância – apenas o infortúnio de vidas cinzentas que se desvanecem nos registros, já que ninguém as considera relevantes para serem trazidas à luz:

Apenas algumas vidas em meio a uma multidão de outras, igualmente infelizes, sem nenhum valor. Porém, sua desventura, sua vilania, suas paixões, alvos ou não da violência instituída, sua obstinação e sua resistência encontraram [em] algum momento quem as vigiasse, quem as punisse, quem lhes ouvisse os gritos de horror, as canções de lamento ou as manifestações de alegria (LOBO, 2008).

Tecendo redes em ações transformadoras e potentes, a Extensão nos possibilita olhar ao redor, “abrir as portas”, tornar a universidade mais democrática, diversa, plural. Neste caso, nem há portas, já estamos ao ar livre, à sombra de uma árvore frondosa. Nossa primeira tarefa consiste em divulgar, chamar, convidar *qualquer pessoa* (desde que não haja contraindicação médica) – não apenas aprovadxs no ENEM.

Entretanto, muitas águas rolaram do século XIX para cá. Embora o acesso, nas últimas décadas, tenha se tornado mais democrático¹, a situação crítica da universidade pública não escapa ao contexto de retrocessos que nós brasileiros vivemos, desde 2016, piorados neste ano

¹ Fundaram-se inúmeros *campi* e novos cursos em todo o país. Até pouco mais de uma década, havia somente *três* cursos superiores em Dança em universidades públicas (UFBA, UniCAMP e UFRJ), quando hoje são cerca de cinquenta em todo o Brasil.

de 2019. Simultaneamente, a Praia Vermelha, “cantinho” próximo a um dos mais famosos cartões postais da cidade, o Pão de Açúcar, tornou-se um lugar altamente valorizado pela especulação imobiliária e é iminente a tomada de grande parte da área do campus pelo BNDES e expulsão daqueles que um dia para lá foram enxotados! A complexidade do assunto não cabe neste texto. Por ora, relataremos a contribuição da polifonia e da produção partilhada do conhecimento (BAIRON e LAZANEO, 2012) enquanto fundamentos das criações cênicas, apresentando o roteiro do último espetáculo, *Nau do Fucô*, que conta a trajetória da Trupe e brinca com o nome do filósofo francês Michel Foucault.

2. Produção Partilhada do Conhecimento e Polifonia

A Trupe DiVersos foi fundada durante o curso ‘Criação Cênica Coletiva’ (CCC), como parte do meu projeto de pesquisa de pós-doutorado, desenvolvido no Núcleo *Diversitas* da Universidade de São Paulo (2013-2015). Por meio de processos coletivos, realizamos a leitura, roteirização e montagem de *Leonídia: ela é doida?*, em 2014. Reconhecida como um dos GARIns (Grupos Artísticos de Representação Institucional), a Trupe foi contemplada no I edital PROART do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, realizando, com o fomento, 11 apresentações das peças *Diversos São Quixote* e *Nau do Fucô* ao longo do segundo semestre de 2017.

Os espetáculos da Trupe são fruto de conversas acerca dos conteúdos teóricos das aulas, tais como direitos humanos, estudos da deficiência, barreiras arquitetônicas e atitudinais, ativismo LGBTTTQ, Reforma Psiquiátrica, luta antimanicomial, estigma, desvio, loucura, chamando atenção para preconceitos arraigados e para o caráter excludente da sociedade.

A parceria com o Núcleo Diversitas/USP, sob supervisão do professor livre docente Sergio Bairon (Escola de Comunicação e Artes/ECA/USP), enriqueceu nossa abordagem, ao assumi-la como resultado de uma confluência dialógica da singularidade de cada artista. Daí nossas afinidades com a Produção Partilhada do Conhecimento (PPC) e a teoria da polifonia de Mikhail Bakhtin, conceito transposto da música para a literatura, do qual nos apropriamos para a criação cênica. Segundo o teórico russo, ao contrário de serem reflexos ou porta-vozes da personalidade do autor, como no romance dito monofônico, as personagens de Dostoiévski são senhoras de seus discursos, não se subordinam, mas sim, numa multiplicidade de vozes, visão,

posição e consciência independentes, soam lado a lado do autor no todo da obra. Belmiro de Cyro dos Anjos diz: “no romance, como na vida, os personagens é que se nos impõem”; enquanto André Gide afirma: “eles nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhes no espírito” (BEZERRA apud BAKHTIN, 2010).

Junto à ideia de polifonia, a Produção Partilhada do Conhecimento consistiu num relevante referencial para embasar nossas ações. A PPC propõe uma etnografia em que as comunidades não são propriamente “estudadas”, já que não ocupam um lugar passivo de objeto de pesquisa, mas, ao contrário, são produtoras de conhecimento e de mídia. Adotamos a horizontalidade das relações da PPC, originalmente aplicada junto a comunidades tradicionais, a um contexto universitário, urbano, onde todos têm voz, são produtores de conhecimento e arte. A atitude difere da condição de objeto de pesquisa ou de pacientes, pois todos são pesquisadores e não pesquisados².

A partir daí, o curso ‘Criação Cênica Coletiva’ (outubro/novembro/dezembro, 2014) teve como objetivo estimular a autonomia do participante-ator-bailarino-criador, colocando em prática a polifonia e a PPC na concepção das aulas e nos trabalhos cênicos. Experimentamos uma metodologia baseada nessas reflexões, em que os estudantes/atores assumem uma condição autônoma, não subordinada a um diretor(a)/coreógrafo(a)/professor(a). O resultado foi a fundação da Trupe DiVersos com nosso primeiro espetáculo, *Leonídia: ela é doida!*

Nos encontros teóricos, estudamos temas ligados à saúde mental, reforma psiquiátrica, luta antimanicomial, estudos da deficiência, desvio e estigma. “Estudar” transformou-se numa relevante linha de fuga e empoderamento para os participantes de Extensão, já que frequentar aulas numa universidade é bem diferente de se “tratar” numa instituição de saúde. Num dos encontros, após a leitura de *História da Loucura* de Michel Foucault, um dos participantes nos apresentou o livro *Leonídia: a musa infeliz do poeta*, biografia que tanto nos encantou que serviu de fio condutor às críticas ao modelo asilar que desejávamos encenar.

² Seja uma tribo indígena ou um grupo de descendentes de quilombolas, a comunidade tem a oportunidade de divulgar suas ações, arte, conhecimento, por recursos de mídia e internet, cultura tradicional e meios digitais (BAIRON e LAZANEO, 2012).

Após a morte do poeta Castro Alves, Leonídia “enlouqueceu por amor” e foi internada no segundo hospício do Brasil, o São João de Deus, em Salvador – o primeiro, o Hospital de Alienados Dom Pedro II, fundado pelo imperador, ficava no prédio do atual Campus da UFRJ/Praia Vermelha. Tendo passado o resto da vida internada, Leonídia era alvo de chacota, conhecida ora como noiva, ora como viúva do poeta. Quando morreu, foram encontrados, em sua trouxa de pano, poemas e cartas de Castro Alves dirigidos a ela.

A palavra DiVersos joga com “diversidade” e poesia, já que a história das personagens é entremeada com poemas de Castro Alves, cantos e dança do coro. O diálogo entre Bahia e Rio de Janeiro se dá através de referências à cultura popular e ao jongo, originário do Sudeste³. Descreveremos, a seguir, o roteiro da última peça, em que se apresenta um *pout pourri* de cenas com a história da Trupe, abrazeirando para “Fucô” o sobrenome do filósofo.

3. Nau do Fucô⁴

Depois da aparição da personagem Minerva, símbolo da UFRJ (estudante Sophia Furtado), José Marcelino se aproxima de um grupo, sentado em carteiras de sala de aula, que o convida para estudar. Apresenta-se nossa meta: a abertura da universidade a *todas* as pessoas. Como que brotando das páginas, a cena desenrola-se à esquerda dos estudantes. A partir da leitura de *A História da Loucura na Idade Clássica* (FOUCAULT, 2012), Marcelino nos apresenta a biografia de Leonídia.

Foucault demonstrou que foi somente por volta do século XIX que os médicos passaram a se encarregar de “vigiar” as fronteiras e definir o rótulo de “doença mental”. Muito antes disso, na Europa, a loucura viria a substituir e ocupar o vazio gerado com o desaparecimento da lepra⁵, provavelmente como consequência da grande segregação a que os doentes eram condenados no século XVII. Na Idade Média e Renascimento, uma das maneiras de excluir os loucos era embarcá-los em navios e deixá-los à deriva. A nau dos loucos retratada

³ A Trupe estreou no Teatro do Instituto Benjamin Constant, no final de 2014 e apresentou-se no Festival Interuniversitário de Cultura, em 2015. Fizeram parte da primeira formação da Trupe, que criou roteiro e montagem: Beatriz Reis, Beth Caetano, Eliane Pereira, Gilson Carneiro, Greice Macedo, José Marcelino, Maria Celia Marques (artesã e figurinista), Maria José Miranda, Marta, Ronábio Lima, Sebastião Jair (Castro Alves), Vanessa Prallon (Leonídia) e Vinicius Araújo.

⁴ Teaser da peça. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=4SPSP8xUloY>

⁵ O termo correto é hanseníase; “lepra” é a citação do original de Foucault.



em clássicas imagens de Bosch, Bade, Brant e Dürer de fato existiu! Assim, coreografamos um navio: “Navegar é preciso, viver não é preciso...” (Refrão de *Os Argonautas* de Chico Buarque/Fernando Pessoa). O ator Henrique Larica toca uma caixa e lê trechos do capítulo ‘*Stultifera Navis*’:

Ao final da Idade Média, a lepra desaparece do mundo ocidental. Às margens das cidades, abrem-se grandes praias, por muito tempo estéreis, inabitáveis extensões do desumano. Através de estranhas encantações, vão esperar uma nova encarnação do mal, do medo, mágicas renovadas de purificação e exclusão [...] – um novo espantalho viria suceder à lepra nos medos seculares, e suscitar reações de divisão, exclusão, purificação que lhe são aparentadas. Esse fenômeno é a loucura. [...] Um objeto novo acaba de aparecer na paisagem imaginária da Renascença: a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia. Confiar o louco aos marinheiros é evitar que fique vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter a certeza de que irá para longe, é torná-lo prisioneiro de sua própria partida. A água leva embora e purifica. A navegação entrega o homem à incerteza da sorte: cada um é confiado a seu próprio destino. Todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que chega quando desembarca (FOUCAULT, 2012: 7, 12-13) [adaptação livre]

Marcelino conta que o estudo o fez recordar do livro *Leonidia: a musa infeliz do poeta*, e começa a narrá-lo. Apresentam-se cenas da infância de Leonídia e Castro Alves em Curralinho, Recôncavo Baiano (hoje município chamado Castro Alves), e a partida do poeta para Salvador, Recife, São Paulo e Rio. Num bar da cidade grande, ao som do choro *Brasileirinho* (de Waldir Azevedo), todos brindam com o poeta, interpretado por Sebastião Jair, ator com deficiência visual que, literalmente, arremessando para o alto, lança seu livro *Espumas Flutuantes* e recita: “Sinto em mim o borbulhar do gênio. Vejo além um futuro radiante”.

Ele contrai tuberculose e volta aos braços de sua musa interiorana. Leonídia cuida dele que, ao melhorar, retorna à vida boêmia da cidade grande. A fama lhe custou caro: ele começa a tossir e vai caindo, lentamente, até morrer aos 24 anos de idade.

O poeta teve muitas mulheres, mas foi o único amor de Leonídia. Quando recebe, ao pé do ouvido, a notícia de sua morte, a protagonista *faz* um surto. Médico e enfermeira amarram-na com uma camisa de força e ela é internada no Hospício São João de Deus, onde é xingada: “Ela é doida!” (subtítulo da primeira peça da Trupe). De jaleco e estetoscópio, o ator Gilson Carneiro afirma: “Eu sou o médico!” E após administrar uma *tic-tac* azul (cor do

Haldol), sacode ritmicamente a caixinha de balas, oferecendo-a a cada pessoa da plateia, enquanto o resto do elenco cantarola o rap:

*youê já tomou seu remedinho? / “Haldol “;
youê já tomou seu remedinho? / “Rivotril”;
youê já tomou seu remedinho? / “Diazepam!”*

Chamada pejorativamente, no hospício, ora de “noiva”, ora de “viúva” do poeta, Leônida é interpretada por duas atrizes de costas uma para outra, vestindo camisas de força que giram. A “noiva” troca de lugar com a “viúva”, ao som da canção *Smells like teen spirit*, da banda Nirvana. Após lindo solo da atriz-bailarina Cida Lopes⁶, que termina com a morte de Leonídia, o médico, estarecido, retira da trouxa, com gestos suaves, valiosos pedaços de papel de autoria de um dos maiores poetas do Brasil e os distribui à plateia.

Nesse momento, o coro encena novamente um navio; dessa vez, numa diagonal à esquerda e de costas para a plateia. *A nau dos loucos se transforma em navio negreiro*. O coro canta e dança o jongo “no fundo do navio negreiro / negro chorava de saudades”, intercalado a versos do mais célebre poema de Castro Alves, recitados pelo ator Kadosh Olive, graduando de serviço social: *O Navio Negreiro*.

Os estudantes exclamam: “*Marcelino, que história incrível!*”, ao que ele responde, “*o mais incrível é que o prédio onde funcionava o hospício São João de Deus pertenceu à família de Castro Alves*”. Marcelino se diverte: “*ela não desgrudava dele, mas se chegaram às vias de fato, só Deus sabe...*” E prossegue: “*O São João de Deus foi o segundo, mas por acaso vocês sabem onde fica o primeiro hospício do Brasil?*”, e dá uma bronca nos jovens que ignoram a resposta: “*É bem ali, no Palácio Universitário, prédio da Comunicação, Pedagogia, Economia, da UFRJ. Foi fundado pelo imperador Dom Pedro II. Vocês não conhecem nem o prédio onde estudam!*” Os estudantes exclamam: “*Óóó!!!*”. E Marcelino ensina mais: “*Vocês sabem quem foi internado lá? Lima Barreto!*” Fala seguida de mais um sonoro “*óóó!*” Godô Quincas interpreta Lima Barreto, recitando os versos de um samba-enredo da Unidos da Tijuca, de 1982:

⁶ Cida é porta-bandeira do bloco *Tá Pirando, Pirado, Pirou!*, ponto de cultura que reúne coletivos ligados à bandeira da luta antimanicomial e que utiliza as instalações do Instituto Pinel para ensaio e guarda do acervo.

Vamos recordar Lima Barreto / Mulato⁷ pobre, jornalista e escritor [...] Seus pensamentos, seus livros / Suas idéias liberais / Impressionante brado de amor pelos humildes / Lutou contra a pobreza e a discriminação / [...] Mesmo sendo excelente escritor Inocente / Barreto não sabia / Que o talento banhado pela cor / Não pisava o chão da Academia / Vencido pela dor de uma tragédia / Que cobria de tristeza a sua vida / Entregou-se à bebida / Aumentando o seu sofrer / Sem amor, sem carinho / Esquecido morreu na solidão.

Recordando que o escritor defendeu com entusiasmo a Revolução Russa (BARRETO, 2017), o ator tira um lenço vermelho do bolso, balançando-o. Ao final do solo, o grupo diz a Marcelino: “*Quanta coisa temos a aprender com vocês...*”, e seguem com Foucault:

A partir da internação, a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão, pois perdeu a função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (FOUCAULT, 2012: 163).

Adentra o palco, nesse ponto, com sua mãe, Adriana, um menino cadeirante de 11 anos à época, Abhay Zukoski. “*Vejam quem chegou! Abhay, nosso amigo contador de histórias e escritor!*”, exclama um estudante, enquanto outro pergunta: “*o que você vai contar para a gente hoje?*” Abhay conta que Dom Quixote foi um cavaleiro andante que lutava por justiça e buscava aventuras, enquanto Gilson Carneiro e Godô Quincas interpretam Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança, “cavalgando” pelo palco, até que o jovem grita: “*Amigos, essa é a parte que eu mais gosto*”:

A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os homens receberam dos céus. Com ela não podem igualar-se os tesouros que a terra encerra nem que o mar cobre; pela liberdade, assim como pela honra, se pode e se deve aventurar a vida, e, pelo contrário, o cativo é o maior mal que pôde vir aos homens (CERVANTES, 2010).

A atriz Americana Maura entoia *Sonho Impossível* (versão de Chico Buarque e Ruy Guerra da canção *Impossible Dream*, de Joe Darion e Mitch Leigh), junto com Marta e Marcelino, enquanto o cavaleiro depara-se com uma coreografia de duplas de bailarinas apresentando os famosos moinhos de vento que ele enxerga como terríveis monstros. “*Veja, Sancho, monstros!*”, ele grita, ao que o escudeiro replica: “*São só moinhos de vento, mestre!*” Com desprezo, ele responde: “*É fácil perceber que não és versado em matéria de aventuras...*”

⁷ A palavra mulato, derivada de “mula” é considerada, hoje, incorreta, mas mantivemos a letra de três décadas atrás.

O herói arremete com sua lança e derruba os moinhos, após um inflamado discurso político em defesa da universidade pública e contra a onda conservadora que vem assolando nossa cidade, estado, país, mundo... Contudo, é Dom Quixote que se estatela no chão. Passantes o apontam, fazendo uma sequência de xingamentos propositalmente politicamente incorretos: “louco!”; “leproso”; “viado”; “pobre”; “mendigo”; “maconheiro”; “biruta”; “aleijado”; “trans”; “sarará”; “favelado”; “ralé”; “vadia”; “invisível”; “varre para debaixo do tapete!”

Depois que o escudeiro ajuda seu amo a se levantar, o ator Kadosh recita Intertexto, de Bertolt Brecht: “*Primeiro levaram os negros / Mas não me importei com isso / Eu não era negro [...] / Agora estão me levando / Mas já é tarde / Como eu não me importei com ninguém / Ninguém se importa comigo*”.

Thainá Barros entoia “*A carne mais barata do mercado é a carne negra*” (A carne de Elza Soares), cruza com Berenice Xavier, interpretando Nise da Silveira e seu emblemático gesto: “Não vou apertar o botão do aparelho de eletrochoque”. Berenice recita trechos de “*Cartas a Spinoza*”, da Doutora Nise, distribuindo ao público, ao final, tiras de papel com o link do livro (esgotado) em PDF, enquanto Henrique lê:

A loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou capturam. [...] Loucura: objeto historicamente construído” (FOUCAULT, 2012).

Todo o elenco dança alegremente ao som do *Timoneiro* (Paulinho da Viola), com pedaços de tecido azul e jogam com um grande globo terrestre inflável: “*Não sou eu quem me navega / quem me navega é o mar!*”



Figuras 1 e 2: Josse Bade. *Navicula stultorum mulierum*, 1498.

4. Considerações finais

A Trupe DiVersos saiu numa ala coreografada do desfile de 2019, do Bloco *Tá Pirando, Pirado, Pirou!*, Ponto de Cultura que reúne inúmeros coletivos, pacientes, profissionais, militantes, na resistência contra o retrocesso e pelo avanço da luta antimanicomial. Neste ano, o enredo foi Lima Barreto, grande escritor brasileiro que foi internado no Hospital de Alienados Pedro II, hoje prédio da UFRJ, e uma de nossas personagens.

A convivência, num mesmo grupo, de jovens e idosos, pessoas que andam e que usam cadeira de rodas, que enxergam ou não, que tomam medicação ou não, enfim, dos participantes de Extensão e estudantes de graduação, artistas, dançarinos e atores, oferece uma oportunidade inestimável de troca, vitalidade e sabedoria que alimenta a criação cênica. É enriquecedor para os estudantes (com DRE) o aprendizado com pessoas que detêm um tipo de conhecimento que somente a experiência de vida pode acumular: um colega cego, cadeirante, com sofrimento psíquico, idoso, pode ensinar sobre estigma, acessibilidade, e inúmeras outras questões, de uma maneira que nenhum texto ou professor/a seria capaz de transmitir. Isso está presente na fala dos estudantes para Marcelino “Temos mesmo muito que aprender com vocês.... Percebemos que nossos mestres, nossos griôs, são as pessoas de carne e osso!”

O lema de políticas públicas para pessoas com deficiência “nada sobre nós sem nós” (*Nihil de nobis, sine nobis*, em latim) significa que as ações devem ser sempre decididas com a *participação direta das pessoas*. As criações da Trupe demonstram que, além dos campos da ação política e da produção teórica, a “cena” – entendendo-se por “cena” o palco, convencional ou não, a *performance*, o cinema, a praça pública – consiste num lugar potente para expressarmos nossas inquietações. Afinal, quem somos nós? Somos plurais, diversos, polifônicos. Ninguém é igual a ninguém – esta é, assumidamente, a base de nossas criações.

Visamos provocar e desnaturalizar o olhar de uma suposta “maioria” – palavra controversa e questionável, diga-se de passagem – que se considera “perfeita” ou não possuidora de um tipo de “diferença”, já que cada um de nós é um indivíduo “singular” numa rede coletiva de diversidades. O suposto normal não existe, tampouco a perfeição, e é isso que demonstramos na criação cênica, num ato de resistência e sobretudo de ALEGRIA!



Referências

AMARANTE, P. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

AMARANTE, Paulo (Coord). **Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil**. [2ª ed.] Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

BAIRON, Sergio; LAZANEO, Caio. Produção Partilhada de Conhecimento: do filme à hipermídia. In: Intercom. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Fortaleza, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. [1981] São Paulo: Abril, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. [10ª Ed.] São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRAGA, Myriam. **Leonídia: a musa infeliz do poeta Castro Alves**. Salvador: Casa de Palavras, 2002.

LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da História: Pobres, escravos e deficientes no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

PERES, Marta S. **Dança e ganho de equilíbrio de tronco em portadores de lesão medular: um estudo preliminar**. (Dissertação Mestrado em Ciências da Saúde). Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade de Brasília, Brasília, 2000. [347 f.]

PERES, M. S., CAMARGO F. A., POMPEU e SILVA, J. O., BLOCK, P. Artistic Therapeutic Treatment, Colonialism & Spetacle: a brazilian. In: BLOCK, P. KASNITZ, D. NISHIDA, A, POLLARD, H. (Eds.) **Occupying disability: critical approaches to community, justice, and decolonizing disability**. Nova Iorque: Springer, 2016

Seção 12
Dançaterapia, Educação Somática, Performance
e Teoria Cognitivo-Comportamental

Dançaterapia: considerações sobre o Sistema Laban/Bartenieff

Flavia Pilla do Valle
UFRGS – flavia.valle@ufrgs.br

Resumo: Neste artigo busca-se estabelecer relações entre Dança, Dançaterapia e o Sistema LMA/BF. Dá-se ênfase à categoria Esforço, além da relação *função/expressão* do Sistema. Demonstra-se que a Dançaterapia é diversa em seus modos de atuação e se articula com diferentes saberes e populações. A prática almeja contribuir com o processo de construção de um sujeito mais saudável a partir de um olhar sensível ao movimento do corpo.

Palavras-chave: Dança. Dançaterapia. Sistema Laban/Bartenieff. Educação Somática.

Dance Therapy: considerations on the Laban/Bartenieff System

Abstract: This article seeks to establish relations between Dance, Dance Therapy and the LMA/BF System. Emphasis is placed on the Effort category, as well as the System's *function/expressão* relations. It demonstrates that Dance Therapy is diverse in its modes of action and is articulated with different types of knowledge and populations. The practice aims to contribute to the process of building a healthier individual from a sensitive approach to body movement.

Keywords: Dance. Dance Therapy. Laban/Bartenieff System. Somatic Education.

1. Introdução

Rudolf Laban (1879-1958) foi um artista europeu que se interessou pelos estudos do movimento corporal. Suas descobertas, que contaram com inúmeros colaboradores e colaboradoras, são normalmente intituladas Labanálise ou Análise do Movimento de Laban (LMA). Quando seus conhecimentos chegam em solo americano, a bailarina, professora e fisioterapeuta alemã Irmgard Bartenieff (1900-1981) torna-se uma peça fundamental na disseminação desses saberes. Bartenieff trabalhou, num primeiro momento, no *Dance Notation Bureau* e, em 1978, fundou a escola *Laban Institute of Movement Studies* (LIMS) em Nova Iorque. Após sua morte, o nome foi modificado para *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*. Essa alteração do nome revela o reconhecimento das inúmeras contribuições de Bartenieff ao sistema Laban, que passa a ser conhecido, também, por LMA/BF, em referência aos Fundamentos de Bartenieff (BF).

Neste artigo busca-se estabelecer relações entre Dança, Terapia e o Sistema LMA/BF. Para tanto, o texto aborda noções básicas da Dançaterapia, e segue com uma explicação do Sistema LMA/BF para, na sequência, traçar relações entre as duas práticas. Trata-se de um ensaio textual, baseado em revisão de literatura e em experiências pontuais de formação da autora. A ideia é produzir informação e fomentar possibilidades de atuação no campo da Dança, em articulação com as áreas da Arte e da Saúde.

2. Dançaterapia

O início da relação entre dança e terapia é normalmente descrito como acidental. Ao trabalhar com o ensino da dança amadora, professores sentiram necessidade de alterar o foco de suas aulas com uma técnica de *exigência* específica da dança para as necessidades individuais de movimento dos seus alunos. Uma bailarina importante nessa emergência da Dançaterapia é Marian Chace, que atuou no *Denishawm Dance Group*. Após a II Guerra Mundial, no começo dos anos 1950, houve espaço para que a dança se estabelecesse como uma modalidade terapêutica. Ao ter suas habilidades reconhecidas, Chace foi convidada a trabalhar no St. Elisabeth's Hospital, em Washington, nos anos 1940.

Sua reputação como professora especial se espalhou para que pediatras e psiquiatras logo lhe enviassem seus pacientes para as aulas. Foi em 1942 que ela foi convidada para trabalhar no Hospital St. Elizabeth, em Washington, D.C., um hospital psiquiátrico federal, onde vítimas psicológicas da Segunda Guerra Mundial estavam começando a encher as enfermarias. Este foi o período anterior ao advento das drogas psicotrópicas e houve abertura a novos métodos de tratamento, particularmente através de processos grupais. Foi lá que 'Dança para Comunicação' foi oferecida pela primeira vez e foi o começo do que se tornou uma nova profissão de saúde mental chamada 'Terapia de Dança/Movimento'. Ela se tornou a primeira terapeuta de dança em tempo integral em 1947 (CHAIKLIN, 2019: S/P). [tradução livre]

A Dançaterapia cresce com a criação da *American Dance Therapy Association* (ADTA) em 1966, e Marian Chace é sua primeira presidente. Outras mulheres se destacam nesse campo, tais como Trudi Schoop, Blanche Evan, Liljan Espenak, Franzinska Boas, Alma Hawkins – todas com extenso histórico de dança como bailarinas e professoras. Irmgard Bartenieff também vivencia esse caminho.

Irmgard Bartenieff (1900-1981), seguindo os passos do seu professor Rudolf Laban, foi uma dançarina que ajudou no pioneirismo de diversos novos campos – dança terapia, dança antropologia, Análise Laban de Movimento e seu próprio sistema somático, chamado de Bartenieff Fundamentals of Movement (Fundamentos Bartenieff do Movimento). [...] Ela também deu aulas “corretivas”, que evoluíram para os Fundamentos Bartenieff de Movimento. Apesar do termo “corretivo” refletir sua intenção de encontrar a postura correta e o movimento eficiente, Irmgard sempre ensinou através da improvisação, enfatizando a atenção aos processos respiratórios e de desenvolvimento (EDDY, 2018: 43).

A Dançaterapia tem como paradigma fundamental a indissociabilidade entre *corpo* e *mente*, e entre as dimensões corporal (física) e emocional (psíquica). Se terapias mais tradicionais utilizam a fala como instrumento terapêutico, a Dançaterapia utiliza o movimento. Para Chaiklin “dançaterapia é uma forma de psicoterapia que foca no uso do movimento como um meio de mudança” (1975: 701). Para a ADTA, a Dançaterapia é “[...] o uso psicoterapêutico do movimento como um processo que promove a integração emocional e física do indivíduo” (*apud* Bartenieff, 1997: 143). Bartenieff destaca, em relação à Dançaterapia, que o uso do movimento da dança possibilita o estudo da dimensão funcional e expressiva¹ do movimento humano, além da conexão entre os níveis corporal e psíquico.

A Dançaterapia defende que a mudança do movimento e a mudança psicológica estão conectadas. Chaiklin destaca que “[...] o estilo de movimento é uma linguagem que fala [de] como o sujeito se adapta às situações da vida que o cercam e como ele interage com essas forças”. Nesse sentido, a autora reforça ainda que, “[...] ao reconhecer a linguagem do movimento, o dançaterapeuta possibilita ao sujeito alcançar suas restrições emocionais e explorar novas e mais satisfatórias formas de comportamento” (1975: 703). É o corpo que interage com o ambiente. Então *atua-se* no corpo através do movimento e da dança. Ao focar na mudança do movimento corporal ou na expansão das possibilidades de movimento, há maiores possibilidades de escolha e opções de interação com o mundo.

Cada doença emocional é caracterizada por um grau de paralisia de movimento corporal, especialmente aqueles [...] que expressam sentimento. Esses movimentos que vêm de dentro são opostos aos movimentos voluntários, que são dirigidos pela consciência e somados à expressão, à mobilidade do corpo. A redução da mobilidade corporal é a medida do grau da doença emocional. Você apenas tem que ver uma pessoa em estado

¹ Função e Expressão estão entre os Grandes Temas do Movimento do Sistema LMA/BF.

catatônico para se dar conta da importância da relação entre mobilidade e respiração. Há também pessoas doentes que são agitadas, hiperativas ou histéricas. Nesses casos, a mobilidade não é tão reduzida, mas fragmentada, caótica ou frenética (LOWEN *apud* CHAIKLIN, 1975: 703). [tradução livre]

A Dançaterapia não se propõe, necessariamente, a substituir a terapia tradicional. Ela é um recurso a ser disponibilizado à população. Nesse sentido, a ideia de *dançaterapia* apresentada aqui está em congruência com a ideia de *danzaterapia* idealizada por María Fux, na Argentina. Essa vertente se desenvolve em paralelo em outro ponto do continente americano. María Fux nos diz:

Eu sempre soube que o corpo tem respostas que se podem analisar sem palavras. É possível explorar a psique através do movimento e da expressão do corpo, que possuem linguagens próprias, mas isso é algo que eu não faço. Eu não me canso de enfatizar que não sou psicóloga, não faço interpretações nem dou receitas. Sou uma artista que, através de um trabalho criativo, encontrei um método que propicia mudanças nas pessoas, mediante o movimento. A única coisa que faço é estimular as potencialidades que todos têm (LIMA; RAYMOND, 2018: 155).

A Dançaterapia é diversa nos seus modos de funcionamento. Há sessões individuais ou em grupo. Suas sessões podem variar em estrutura, mas um modo possível é iniciar com um momento de integração através de cumprimentos e uma rápida avaliação através de uma palavra ou de um movimento qualquer, para que haja, em seguida, um breve aquecimento que é corporal, mas também depende das relações entre os integrantes. Nesse ponto, o dançaterapeuta pega alguma *deixa*, uma ideia ou inspiração para desenvolver a prática corporal que vem a seguir (podem surgir ideias de temas específicos, tais como *segurar a mão*, *reencontros*, *deixar livre*, entre outros). Finaliza-se a sessão com algo que agregue o grupo e diminua o ritmo das atividades. Algumas sessões usam música e dispõem os integrantes em círculo, mas isso não é uma regra. Sabe-se que o senso rítmico e a empatia tendem a trazer padrões similares de tempo e espaço entre as pessoas. Isso é corroborado nas descobertas de Albert Schefflen de “postura congruente”, que ressalta que uma vez que as pessoas estejam de acordo há uma tendência a compartilhar uma postura (DAVIS, 1979: 99). A postura, aqui, pode ser ampliada para um movimento que desenvolva um tipo de *sincronia* e *fluxo* no movimento consigo mesmo e no movimento com os outros.

Sabe-se que a gestualidade, a etiqueta corporal, a expressão dos sentimentos e as percepções corporais são lógicas sociais, podendo, portanto, alterar de cultura para cultura (LE BRETON, 1992). O dançaterapeuta mantém isso em mente e não busca a interpretação ou a prescrição, detendo-se na questão do vocabulário do movimento. O sistema LMA/BF é uma ferramenta potente para focar no movimento corporal e não em interpretações. Bartenieff destaca, nesse sentido, que a labanálise

tem uma contribuição particular para o campo, pois provê um vocabulário objetivo e uma notação para registrar observações do movimento. Ela permite a exploração de uma grande gama de graduações de dinâmica, provendo uma experiência do todo e descreve mudanças funcionais e expressivas em relação ao processo do movimento em si (BARTENIEFF, 1997: 144). [tradução livre]

Para se compreender melhor essa contribuição vale contextualizar o sistema, tal como será feito a seguir.

3. Sistema LBA/BF ou Labanálise

O sistema LBA/BF ou Labanálise é composto por quatro categorias interligadas em um tetraedro tridimensional onde cada vértice representa uma de suas categorias: Corpo é *o que se move*, Esforço é *como se move*, Espaço é *onde se move*, e Forma é *com quem se move* – esta última sendo mais bem compreendida como a interação consigo mesmo ou com o ambiente exterior, ou como uma *ponte* entre esses dois estados. Essa representação – dos três vértices interligados por meio de suas arestas – visa mostrar as diversas conexões entre os elementos do movimento:

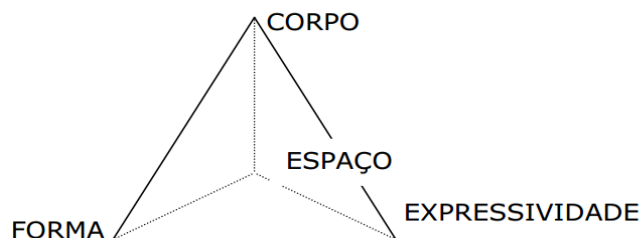


Figura 1. Tetraedro que representa o Sistema LMA/BF.

A categoria do Esforço² (*como se move*) é comumente definida por Laban como o *impulso* interno para o movimento exterior. Diz que “as formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço [...] informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo” (LABAN, 1978: 168). Diz ainda que “sua atitude mental e participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas, bem como os movimentos de sombra [não deliberados] que acompanham os primeiros” (LABAN, 1978: 168).

Todo o sistema de Laban é acompanhado por uma forma específica de notação. A categoria do Esforço é representada por uma linha oblíqua (/) que sinaliza a leitura do código a partir dela. A compreensão mais elementar dessa categoria passa pelo entendimento de Peso, Fluxo, Tempo e Foco/Espaço. Peso envolve diferentes graus entre *leve* e *forte/firme* (representado por uma linha vertical onde, acima da linha oblíqua, é *leve*, e abaixo é *forte*).

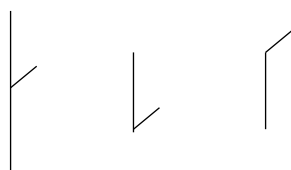


Figura 2. Símbolo de labanotação para Peso, Peso *leve* e Peso *forte*, respectivamente.

Fluxo ou Fluência varia entre *livre* e *contido/controlado* (representado pela linha horizontal, sendo *livre* posicionado à esquerda da linha oblíqua, e *controlado* à direita).



Figura 3. Símbolo de labanotação para Fluxo, Fluxo *livre* e Fluxo *controlado*, respectivamente.

O Tempo pode ser do *acelerado/rápido* (traço à esquerda) ao *desacelerado/lento* (traço à direita).



Figura 4. Símbolo de labanotação para Tempo, Tempo *desacelerado* e Tempo *acelerado*, respectivamente.

² Há várias traduções para o termo correspondente à categoria Esforço, entre eles: qualidade, expressividade, dinâmica e, mais recentemente, pulsão. Este último sugerido por Fernandes (2016).

Foco pode ser *direto* (posicionado na extremidade superior da linha oblíqua de forma horizontal) ou *indireto* (posicionado na extremidade superior da linha oblíqua de forma vertical).

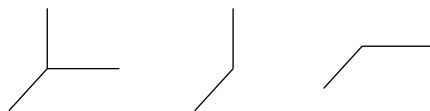


Figura 5. Símbolo de labanotação para Foco, Foco *indireto* e Foco *direto*, respectivamente.

Na figura mostrada a seguir, acima da linha tracejada, temos as qualidades *leve*, *indireto*, *livre* e *desacelerado*, consideradas qualidades mais entregues, indulgentes ou de aceitação. As qualidades *forte*, *direto*, *controlado* e *acelerado* estão localizadas abaixo da linha tracejada e são consideradas mais combatentes, condensadas e de resistência. As representações expostas acima podem ser agregadas ao Gráfico do Esforço. Esse gráfico pode ser dividido em duas partes. A divisão é representada pela linha tracejada.

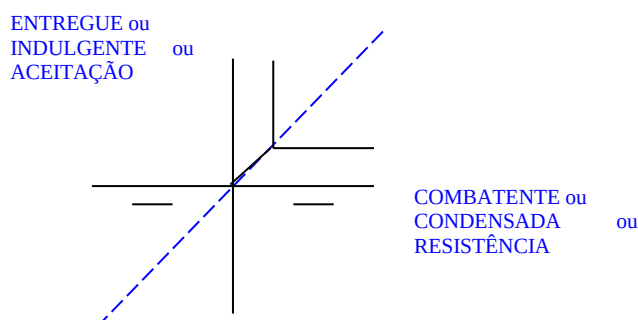


Figura 6. Gráfico do Esforço.

Essas são, então, algumas das perspectivas a partir das quais você pode visualizar os fatores do Esforço como um grupo. Eles estão incluídos aqui não como declarações pesquisadas de fato, nem como pura especulação, mas para sugerir possíveis implicações dos conceitos de Esforço (DELL, 1995: 35). [tradução livre]

Assim, a observação do Esforço e de suas implicações dão pistas para o dançaterapeuta perceber o que está presente e ausente no movimento do seu paciente ou aluno. Os movimentos do corpo (em especial os gestos) são, portanto, acompanhados de qualidades, e isso pode ser observado numa simples interação entre duas pessoas. As qualidades de Esforço do movimento estão presentes na dança e em qualquer outro tipo de movimento do corpo – são meios de

comunicação corporal não verbal. A fala distrai, normalmente, a atenção sobre o gestual do corpo – por isso a formação em LMA/BF exercita, frequentemente, a observação sem a escuta das palavras.

É um erro pensar, contudo, que todo movimento forte é bom ou ruim. Não se trata de rotular atitudes ou movimentos. O contexto em que o movimento é feito oferece a chave para um maior entendimento da situação. Como o corpo e seu movimento revelam a forma como o sujeito interage com o mundo, Laban se interessou pela relação entre movimento e psicologia. Um quadro dessas relações é apresentado na formação acadêmica desse Sistema (LIMS, 1997) e reproduzido em outras publicações, como em Ciane Fernandes (2006). Aqui se expõem as partes desse quadro que interessam a esse texto, com acréscimos provenientes da pesquisa de literatura realizada pela autora na linha junguiana da faculdade emocional.

Esforço	Peso	Espaço /Foco	Fluxo/Fluência	Tempo
Afeta o Poder Humano (Faculdade emocional /Jung)	Sensação – te diz que algo existe	Pensamento – te diz o que é	Sentimento – te diz se é agradável ou não	Intuição – te diz de onde vem e para onde vai
Participação Interna – mental (Laban e W. Lamb)	Intenção Determinação Persistência	Atenção Investigação	Precisão	Decisão Comprometimento o <i>Timing</i>

Figura 7. Teorias Quaternárias LMA/BF (recorte)

A respeito do quadro, e da relação dos Esforços com a psicologia de Carl Gustav Jung, Maletic (2005) detecta que a primeira pista de que Laban tinha algum interesse pelas teorias de Jung foi quando ele indicou o livro *Psicologia do Inconsciente* como uma literatura que poderia expandir as mentes dos bailarinos, em 1926. Contudo, apenas nos anos 1940 e 1950 algo mais concreto se realiza. Laban é convidado a estabelecer um setor de terapia do movimento no *Withymead Centre*, na Inglaterra, que era um centro de psicoterapia baseado nas teorias junguianas. Segundo a autora (2005: 113):

Embora Laban tenha delegado essa tarefa principalmente a seus assistentes, os intercâmbios com um dos fundadores do Centro, Dr. Champernowne, deram a ele a oportunidade de conhecer os tipos psicológicos de Jung e as quatro principais funções – pensamento, sentimento, sensação e intuição.

Essas relações aparecem na tabela VII do livro *Domínio do Movimento*, de Laban, publicado pela primeira vez em 1950, e tendo sua segunda edição revisada em 1960. No Brasil,

essa evidência aparece na versão publicada em 1978. Essa relação é pouco explorada no livro e Maletic (2005) nos alerta que somos apresentados aos resultados do pensamento de Laban, mas que ele não revela o processo que o levou a fazer tal associação. Ainda assim, a autora faz uma relação com o livro *O Homem e seus Símbolos*, no qual Jung especifica as qualidades das funções: *sensação* te diz que algo existe, *pensamento* te diz o que é, *sentimento* te diz se é agradável ou não, e *intuição* te diz de onde vem e para onde vai. Lopes *et al.* (2015) reforça que Jung, assim como outros psicoterapeutas, destaca a importância do movimento do corpo na formação da personalidade do sujeito. Jung chega a abordar uma técnica de expressão, *a dança dos próprios sonhos*, como um estímulo de expressão do inconsciente.

As evidências da relação movimento/sujeito são muitas e bastante exploradas na literatura. A própria Bartenieff realizou um estudo sobre as culturas, e suas formas de se mover, que dialoga com a Coreometria – um campo da Antropologia. Todos esses achados reforçam o movimento do corpo como parte indissociável do sujeito e do modo como ele lida com o mundo. O Esforço seria, portanto, um elemento dessa comunicação. No livro *Domínio do Movimento* essa relação é novamente destacada, mas o assunto é o treinamento de atores: “o caráter de pessoas em atividade é melhor expresso em termos de movimentos, ou seja, através dos elementos do Espaço, Peso, Tempo e Fluência, na medida em que se revelam em ações corporais” (LABAN, 1978: 167).

Na formação acadêmica em LMA/BF (LIMS, 1997) outro material de estudo é apresentado como objeto de reflexão (e não de prescrição) sobre os fatores expressivos. Esse material (em forma de polígrafo), exposto na tabela a seguir, corresponde à segunda linha das Teorias Quaternárias sobre a participação interna-mental, exposta no Quadro da Figura 7.

FLUÊNCIA [PRECISÃO]: relativo ao controle, à facilidade ou restrição da ação		
Esforço	Positivo	Negativo
<i>Livre</i>	Maleável, "indo junto" em situações em vez de resistir	Falta de controle quando necessário, total abandono, sem cuidado, muito pouca resistência
<i>Controlado/Contido</i>	Cuidadoso, no controle, pronto para o que der e vier, preparado	Inibido, reprimido, demasiado controlado ou controlador, retém energia e ação, assim como emoção, auto limitador, rígido e tenso
PESO [INTENÇÃO]: relativo ao conceito de si, sensibilidade ou força de intenção		

Esforço	Positivo	Negativo
<i>Leve</i>	Sensível, delicado, gentil, diplomático	Delicadeza exagerada, superficial, raso, falta de convicção ou posicionamento firme, não assertivo
<i>Forte/Firme</i>	Perseverante, apto a tomar um posicionamento e mantê-lo, excelente força de vontade, vontade forte, resoluto, energético, forte, mão forte nas situações, agressão saudável, resiste a pressões, determinado	Teimoso, forçar excessivamente, insensível, muito cabeça dura, não sabe perder a autoridade, opinativo, arrogante
TEMPO [DECISÃO]: relativo à decisão tranquila ou urgente		
Esforço	Positivo	Negativo
<i>Sustentado/ Lento/ Desacelerado</i>	Apto a sustentar por um período, paciente, curte tomar o tempo, maduro, graduação suave em processos	Duração exagerada, toma muito tempo para fazer as coisas, preguiçoso, muito hesitante, perde tempo, procrastinação
<i>Súbito/ Rápido/ Acelerado</i>	Decisões e ideias rápidas, criativo, reações instantâneas, ação imediata, vivacidade, animação, vivo, excitante, eficiente, espontâneo	Decisões apressadas, brusco, nunca tem tempo para você, abrupto, <i>staccato</i> , tudo é urgente, demasiado excitado, histérico, beira ao pânico, faz julgamentos rápidos, impaciente, dirigido pela rapidez
ESPAÇO [ATENÇÃO]: relativo à atenção flexível ou direta		
Esforço	Positivo	Negativo
<i>Indireto/ Flexível</i>	Flexível, explora novas possibilidades, vê a situação como um todo, faz diversas coisas ao mesmo tempo, tem atenção ao todo, perceptivo, percepção ao ambiente todo	Inapto a manter o foco, evita situações, manipulador, fragmentado, concentração pobre, abordagem redundante, disperso
<i>Direto</i>	Mantém o foco, segue uma linha de pensamento, boa concentração, persistência precisa, não se distrai facilmente	Posicionamentos rígidos a um ponto, cabeça fechada, fixo

Figura 8. Qualidades comportamentais/ psicológicas dos elementos do Esforço (LIMS, 1997)

Essas tabelas trazem qualidades de comportamento dos elementos do Esforço que não são necessariamente positivas ou negativas, e que vão sempre depender de um contexto. Entretanto, se uma pessoa tem certa dificuldade em executar algumas dessas qualidades, experimentar outros caminhos, através da dança, para aproximar-se das qualidades faltantes pode ser um meio de estimulá-las no uso cotidiano. Se as dimensões física e emocional estão

interligadas, e a emoção transparece no movimento físico, o caminho contrário pode ser uma forma de ganho – esse é o campo da Dançaterapia.

Os fatores do Esforço são, por conseguinte, uma valiosa ferramenta para explorar as relações corpo/mente, seja no trabalho das artes da cena ou na terapia. Bartenieff reforça, entretanto, a relação *função/expressão*. Insiste que seus estudantes de Dançaterapia “[...] conheçam em detalhes o nível funcional das atividades do corpo e refinem suas percepções do conteúdo expressivo inerente a cada atividade” (1997: 145). Ressalta, ainda, que os conteúdos funcionais e expressivos do movimento são os dois lados de uma mesma moeda, isto é, se diferenciam, mas também se conectam. Assim, ela chama atenção a outros aspectos do sistema LMA/BF, a exemplo da importância do uso do espaço individual. Por vezes há uma restrição espacial ao movimentar-se que precisa ser explorada. Essa falta de uso do espaço, em todo o seu potencial, é acompanhada de movimentos onde não se vê uma clareza espacial ou referência aos Princípios do Movimento (BFs) – há que se trabalhar a intenção espacial.

Quando Irmgard Bartenieff, bailarina, anotadora e terapeuta, aluna de Laban exilada nos Estados Unidos nos anos 1930, zelava por uma criança deficiente no William Parker Hospital, não procurava tratar a zona mutilada, mas antes restituir um <<projecto espacial>> (*spatial intent*). A transferência de peso não retira a identidade de uma substância interna, mas do apelo espacial por meio do qual o corpo se constrói e do movimento que o elabora. Por isso, o movimento não provém do interior do indivíduo (ainda que o conceito de <<interior>> seja validado na expressão <<inner impulse to move>>) mas, pelo contrário, de um fator essencial de alteridade. Reside neste aspecto a importância da visão de corpo de Bartenieff como uma <<geografia de relações>>. É através desta geografia que a nossa relação com o mundo se constrói, quer no plano afetivo, quer no plano poético (LOUPPE, 2012: 187).

Bartenieff estabelece uma relação bem direta entre o uso das partes do corpo e pontos específicos do espaço. Há que se projetar, há que se ter uma ideia clara da parte do corpo que vai em direção a algum ponto do espaço. A *intenção espacial* – ou *projeto espacial*, como se refere Louppe – é ter clareza mental de onde se vai, no espaço, e mover-se com essa motivação. A motivação afeta o corpo, suas tensões e contratensões, bem como a organização entre suas partes, criando uma noção de arquitetura interna móvel e eficiente. Fernandes destaca que esse princípio “implica no tônus muscular das partes que, ao moverem-se, projetam-se no Espaço” (2006: 69). A autora ainda esclarece que “não é necessário que se direcionem para este ou

aquele ponto no Espaço, mas que apresentem em si, enquanto Corpo, uma intensão de prolongarem-se para o Espaço, mesmo em aparente repouso” (2006: 69-70).

Bartenieff trabalha a funcionalidade corporal, ou seja, a mecânica do corpo, em paralelo com o Esforço. Princípios como *iniciação* e *sequenciamento* (onde o movimento inicia e como se propaga no corpo), *contratensão* (a ideia de que todo movimento tem uma linha para se mover ou ficar parado, e é acompanhado de uma tensão contrária), *alinhamento dinâmico* (uma arquitetura de relações que acontece entre os diferentes marcos ósseos do corpo, e que estão sempre em processo de avaliação e ajuste para estarem prontos ao próximo movimento), entre outros, são partes da bagagem que Bartenieff sistematizou e que compõem os Fundamentos de Bartenieff (BFs), posicionados na categoria Corpo do Sistema LMA/BF.

4. Articulações

A Dançaterapia se configurou numa modalidade utilizada em diversos campos e com variadas funcionalidades. Sciamon (2017) destaca três vieses da Arte do Movimento de Laban, sendo estes: Recreação, Pesquisa e Reabilitação. Em relação à reabilitação, a autora destaca que seus estudos serviram de base para a criação da Dançaterapia – o que hoje conhecemos por Educação Somática. Sabe-se que Educação Somática, por si só, já é um termo que abrange uma diversidade de práticas e funções.

Além da Educação Somática, Lopes *et al.* (2015) aponta que a Dançaterapia é formalizada como uma prática do campo da terapia ocupacional (parte do legado dos trabalhos de Marian Chace). Encontramos ainda informações sobre Bartenieff em livros de comunicação não-verbal (DAVIS, 1979).

Lopes *et al.* (2015) aponta ainda que a proposta metodológica da Dançaterapia foi propulsora da dança em cadeira de rodas. Nesse sentido, vemos a relação com a deficiência física. Chaiklin (2019), por sua vez, conforme exposto anteriormente, diz que Marian Chace iniciou sua carreira com vítimas psicológicas da II Guerra Mundial, trazendo essa outra população como possível alvo desta prática. María Fux (1988) trabalha com deficientes auditivos, visuais e outros, tal como relata essa experiência em seu livro. Bartenieff, por sua vez, aplica seus fundamentos também com bailarinos.

Assim, pode-se observar que a Dançaterapia pode ser utilizada como ferramenta em diferentes contextos e para diferentes públicos. Diversos campos são interseccionados por conhecimentos comuns nos quais o movimento do corpo é o elo de ligação.

5. Para finalizar

Este texto busca contribuir com um campo que ainda é pouco divulgado no Brasil no meio das Artes da Cena – a Dançaterapia. Assim, faz-se um breve histórico dessa modalidade e defende-se a interação psíquica e corporal. Nesse contexto, traz a contribuição de diversos bailarinos para a constituição desse campo de conhecimento e trama com o sistema LMA/BF.

O sistema LMA/BF agrega à Dançaterapia um vocabulário específico para falar da complexidade do movimento humano. Seu idealizador, Rudolf Laban, além de lançar as bases desse estudo, articula a questão física com questões emocionais. E o texto dá ênfase, justamente, a esse aspecto, através de um olhar mais afinado às questões da categoria do Esforço. Irmgard Bartenieff, sua aluna, por outro lado, traz uma enorme contribuição, dando ênfase à articulação dos aspectos funcionais e expressivos do movimento. Nesse sentido, ela defendia o trabalho voltado à eficiência do movimento, pois é através do movimento que interagimos com os outros e lidamos com o ambiente.

Por fim, a Dançaterapia é diversa em seus modos de atuação e se constitui numa ferramenta com viés terapêutico. É voltada para diferentes públicos e utilizada em diversos campos do Conhecimento nos quais o movimento corporal é o ponto de intersecção. Contribui, ainda, para com o processo de construção de um sujeito saudável a partir do pressuposto de um olhar sensível do instrutor para perceber o corpo em movimento.

Referências

ADTA. **American Dance Therapy Association**. Disponível em: <<https://adta.org/our-mission/>> [Acesso em: 21 de junho de 2019.]

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement: coping with the environment**. [8ª ed.] Amsterdam, Holanda: Gordon and Breach Publishers, 1997.



CHAIKLIN, Sharon. Dance Therapy. In: ARIETI, Silyano (editor). **The American Handbook of Psychiatry**. Vol. V, 1975. Disponível em: <<https://www.freepsychotherapybooks.org/ebook/dance-therapy/>> [Acesso em 20 de junho de 2019.]

CHAIKLIN, Sharon. **Marian Chase biography**. Disponível em: <<https://adta.org/marian-chase-biography/>> [Acesso em: 20 de junho de 2019.]

DAVIS, Flora. **A comunicação não-verbal**. São Paulo: Summus, 1979.

DELL, Cecily. **A primer for Movement description using effort-shape and supplementary concepts**. [5ª ed.] Nova Iorque: Dance Notation Bureau, 1995.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.2. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>> [Acesso em 10 de julho de 2019.]

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. [2ª ed.] São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento. **Encontro Teatro**. Goiânia, n.3, p. 43-63, jul. 2016.

FUX, María. **Dançaterapia**. [2ª ed.] São Paulo: Summus, 1988.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. [4ª ed.] São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. [2ª ed.] Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

LIMA, Déborah; RAYMOND, Caroline. A dançaterapia de María Fux: tecendo encontros com o campo da educação somática. **Repertório**. Salvador, ano 21, n.31, p.150-164, 2018.2. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26802>> [Acesso em 14 de julho de 2019.]

LIMS. *Laban/ Bartenieff Institute of Movement Studies*. Disponível em: <<https://labaninstitute.org/about/history-of-lims>> [Acesso em 23 de junho de 2019]_LIMS. **Laban/ Bartenieff Institute of Movement Studies**. Material de aula. Nova Iorque: Yearlong Programa 1996-1997, 1997.

LOPES, Keyla F.; BARNABÉ, Rosangela; ARAÚJO, Paulo F. **Um encontro pela dança: trajetórias e conquistas**. [1ª ed.] São Paulo: Phorte, 2015.

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



MALETIC, Vera. **Dance dynamics**: effort & phrasing. EUA: Grade Anotes, 2005.

NEVES, Renata M.S. Dança é para todos. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 235-242.

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. 1ª edição. São Paulo: Summus, 2017.



Laban Somático e a Multiplicação de Sentidos na Arte do Movimento

Cibele Sastre

UFRGS – cibele.sastre@gmail.com

Resumo: Muito antes da Somática se tornar um campo de conhecimento pela proposição de Thomas Hanna (1928-1990), Rudolf Laban (1879-1958) já adicionava sentidos e sensibilidades ao movimento dos corpos nas Artes da Cena. Este texto busca associar o legado de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff (1900-1981) ao campo da Educação Somática, em dois momentos distintos da história da dança: o início e o meio do século XX. Busca também articular a perspectiva do corpo, na primeira pessoa – o *soma* – ao tema *dentro/fora*. Por fim, visa perspectivar a autoexpressão nas relações de *jogo* com o outro, com o espaço e consigo mesmo – Modos de Transição de Forma –, por meio da arte do movimento e da *performance*, onde emergem situações de aproximação entre arte e vida, dando visibilidade aos aspectos terapêuticos e espirituais da arte. Uma revisão bibliográfica compõe a trilha do texto, bem como as experiências docentes e de pesquisa performativa em andamento no grupo de estudos ‘Pesquisando a Prática como Pesquisa em Dança’ (PPPD-Dança/UFRGS).

Palavras-chave: LBMS™. [Educação] Somática. Arte do Movimento. Performance.

Laban Somatics and the Multiple Meanings of the Art of Movement

Abstract: Long before Somatics became a field of knowledge through the proposition of Thomas Hanna (1928-1990), Rudolf Laban (1879-1958) was already adding senses and sensibilities to the movement of bodies in the Performing Arts. This text seeks to associate the legacy of Rudolf Laban and Irmgard Bartenieff (1900-1981) with the field of Somatic Education, at two different moments in the history of dance, the early and mid-20th century. It also seeks to articulate the perspective of the body in the first person – the *soma* – to the *inside/outside* theme. Finally, it aims to provide a perspective on self-expression in relationships of play with the other, with space, and with oneself – Modes of Transition of Form – through the art of movement and performance, where situations of convergence between art and life emerge, highlighting the therapeutic and spiritual aspects of art. A bibliographic review composes the text's track, as well as the teaching and performative research experiences in progress in the study group ‘Researching Practice as Research in Dance’ (PPPD–Dança/UFRGS).

Keywords: LBMS™. Somatics [Education]. Art of Movement. Performance.

1. Para recolher e espalhar

Este texto pretende aproximar o legado de Rudolf Laban (1879-1958) e Irmgard Bartenieff (1900-1981) às reflexões do campo da Somática, abordando o tema *interno-externo* e a condição relacional da produção de sentido do LBMS¹. Por meio da interação arte e vida, proposta pela arte do movimento – inicialmente articulada por Laban, e seguida por Bartenieff, que aprofunda os aspectos psicofísicos e biológicos do corpo, em constante diálogo poético com o meio –, a dança emerge como poesia conectiva, da autoexpressão à linguagem entre os pares, na produção de sentido do gesto dançado. Semelhante ao que nos apresenta Richard Schechner (2000) – quando diz que os atores de sua companhia não só *atuam*, mas escolhem *atuar*, indicando o ato artístico da *performance* como uma escolha consciente de *atuação* – Laban nos apresenta a poesia dos esforços e sua noção de *harmonia* como referências qualitativas de escolhas de movimento e (auto)expressão. É nesse estado de corpo que encontramos a possibilidade de desfrutar desse ato; é o que permite, justamente, a operação cinestésica junto a um espectador ou testemunho, alguém com quem desfrutamos do “poema dos esforços” (LABAN, 1959, *apud* LAUNAY, s/d: 83) e dos afetos de vitalidade (STERN, *apud* GIL: 2005).

2. A Somática em Laban

Laban, no início do século XX, apresenta ao campo das Artes, especialmente da Dança, uma abordagem renovadora, sobretudo na dança cênica européia, rompendo com a hegemonia do *ballet* e exaltando a singularidade expressiva dos dançarinos e seus corpos, profundamente ligados por uma entrega espiritual ao espaço dionisíaco da arte da dança².

Na infância e na adolescência, Laban tem uma vida incrivelmente rica, em termos de diversidade cultural e social, graças à circulação de seu pai, oficial do exército, na Europa oriental e na região dos Bálcãs. Mais tarde, através do estudo de Belas Artes, Rudolf Laban elabora – em meio a muita experimentação, estudo prático e inúmeras colaborações em

¹ Laban/Bartenieff Movement System – usaremos a sigla em inglês.

² Frequentemente associada a aspectos de magia e encantamento. No final do século XX, a Filosofia (pós-estruturalista/ pós-positivista) ajuda a redimensionar algumas afirmações feitas em contextos onde a aceitação de componentes mágicos era a única possibilidade.

comunidades artísticas – um rico e sofisticado sistema de análise do movimento que emerge entre duas guerras mundiais:

Laban continuou seus estudos em dança e criou danças e escolas de dança que valorizavam a expressão pessoal. Ele também desenvolveu um sistema de movimento chamado de Labanotation (Labanotação). Laban trabalhou primeiro como coreógrafo e depois como diretor de movimento da Ópera do Estado do Terceiro Reich, em Berlim, antes de ser contido em prisão domiciliar por não estar de acordo com os moldes de Hitler. Ele desertou para Paris durante o Concurso Internacional de Dança e viveu lá até se mudar para a Inglaterra com a ajuda de seu ex-aluno, coreógrafo de *A Mesa Verde* (The Green Table), Kurt Jooss. Na Inglaterra, ele estabeleceu o Art of Movement Center (Centro de Arte do Movimento). Durante a Segunda Guerra Mundial, ele foi chamado para analisar o movimento na indústria. Os componentes do movimento que ele definiu se tornaram a base para a Laban Movement Analysis (LMA) (Análise Laban de Movimento) e inúmeras outras formas de análise do movimento. Desde então, seu sistema de análise tem sido aplicado à Educação Física, [ao] ensino de Dança e Educação Somática (EDDY, 2018: 35/36).

Eddy (2018) também nos indica a parceria entre Laban e Dalcroze, sobretudo pela aproximação amorosa de Laban com uma das principais professoras da escola de Dalcroze, Suzanne Perrotet, com quem teve três filhos. Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss formam a corrente multiplicadora dos componentes somáticos presentes nas práticas de dança moderna do início do século XX na Europa. Isadora Duncan e Martha Graham desenharam outra genealogia estadunidense para a transformação de um cenário de dança que ocorre na virada do século XIX para o XX. Segundo Eddy (2018), Laban conhecia a atuação de Duncan na Europa e chegou a assistir Graham em Dartington Hall, quando a companhia da coreógrafa estava em turnê pela Europa.

Dentre os grandes legados de Laban está a labanotação [*labanotation*]³, um registro pictográfico que ele proporciona ao campo da Dança, seja com o objetivo de alfabetização/produção de uma pedagogia para a dança; como registro/arquivo, considerando que registros de imagem eram, à época, emergentes; ou, ainda, de criação, a partir das decorrências desta escrita da dança, sobretudo a pictografia por motivos (*motif writing*).

³ Notação estruturada de movimento, criada por Rudolf Laban e aperfeiçoada por Ann Hutchinson-Guest e Valerie Preston-Dunlop, entre outros estudiosos da dança. Considerada uma das mais completas formas de notação de movimento, por registrar diferentes aspectos do movimento, sem necessariamente utilizar nomenclaturas específicas de um único gênero de dança.

A relação corpo e natureza era o fundamento de seus movimentos e rituais de dança, realizados em sua escola-colônia, no Monte Verità, em Ascona, entre Suíça e Itália. Lá, os dançarinos experimentavam a *liberdade* dos corpos nus, dançando no espaço, desenhado por formas geométricas regulares e formas da geometria sagrada, que orientavam a ideia de harmonia espacial em meio à proposição de *liberdade* e *expressão*. Vale lembrar a distinção foucaultiana entre *liberação* e *prática de liberdade*⁴, antes de depositar olhares curiosos às propostas compositivas labanianas de *dança livre* e *harmonia espacial*, evidenciando a escolha consciente por uma *prática de liberdade* de movimentos dinâmicos harmônicos.

Ciane Fernandes nos apresenta os Padrões Cristal, ao operar com “memória e experiência [que] se renovam constantemente no *continuum* ético-estético entre imersão e diferenciação, gerando desafios, adaptações e crescimento por meio do movimento” (FERNANDES, 2018: 83). Nesta obra, Fernandes nos apresenta a *tensegridade* do sistema de movimento Laban/Bartenieff por meio de suas imersões e composições ao longo da vida, onde a relação corpo-ambiente opera. Operação com fundamentais frestas para as escolhas, nem sempre conscientes, ou *a priori*, mas certamente operantes com a memória e a experiência dos corpos improvisacionais, que revisitam seu “texto” coreográfico sem repeti-lo, atualizando constantemente o aspecto relacional do aqui-agora.

As relações do corpo com o espaço e a consequente produção de escalas de movimento – relacionadas aos poliedros regulares, referências nítidas à geometria sagrada, à sabedoria da Grécia Antiga e às escalas musicais⁵ – produzem o que Laban (1976) chama de *acentos espaciais* na direção do movimento desenhado por essas formas referenciais. A orientação do olhar do observador às formas cristalinas e a consequente produção de uma pictografia, capaz de auxiliar o registro desse material através do desenvolvimento de uma linguagem do movimento para fins de aprendizagem e criação, traz recursos para uma análise de movimentos em sua fisicalidade espacial, em sua corporificação e na produção de sentido. A escala diagonal tem o cubo como referência; as escalas axiais e circulares, o icosaedro⁶. A transição de um

⁴ Ver FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, Manoel B. da. (Org.) Michel Foucault. Ética, Sexualidade, Política. Coleção Ditos e Escritos, n. 5. RJ: Forense Univ./GEN, 2012.

⁵ Laban introduz um livro sobre corêutica, apresentando teorias da Grécia antiga acerca da sabedoria dos círculos (*choreosophia*: *choros* – círculo; *sophia*: conhecimento ou sabedoria) (LABAN, 1976) Ver DOCZI, Gorgy. The power of limits. Proportional harmonies in nature, art, and architecture. Boston: Shambala Publications, 1981.

⁶ A figura do icosaedro tem como referência a cruz dos planos vertical, sagital e horizontal, compondo referências espaciais planares.

plano a outro, nas escalas cuja referência é o icosaedro, pode ocorrer por trajetórias acentuadamente declinadas, como abismos, ou elevações que nos ensinam a usar a energia relacionada ao modo como organizamos o peso do corpo em relação à gravidade. Subir e descer linearmente é diferente de subir e descer com inclinações sagitais ou laterais. Um estudo detalhado dessas relações corpo-espaco produz um conhecimento corporificado de lugar no mundo. Podemos agregar a isso a escolha da chave de leitura de movimento:

Todos os pontos identificados na Harmonia Espacial de Laban variam conforme o Padrão Axial escolhido como referência. [Na] Cruz Axial Padrão a direção para frente é determinada pela frente pessoal daquele que se move [à] sua frente, enquanto acima e abaixo permanecem constantes [...]. [Na] Cruz Axial do Corpo a direção é estabelecida pela construção do corpo, para cima sendo “acima da cabeça”, mesmo que deitado no chão; [...] [Na] Cruz Axial Constante as direções são estabelecidas na sala ou local e permanecem as mesmas, independente da movimentação do corpo [...] (FERNANDES, 2006: 188).

Da mesma forma, o uso da propulsão para o movimento do corpo, associado à motivação para tal moção é um reflexo das relações entre *esforço* e *forma*, e entre o modo singular de reagir ao ambiente e à energia implicada no movimento em cada situação. Tomar conhecimento dessas energias que nos movem por meio de seus estudos sobre os fatores expressivos do movimento e os modos de transição implica em aprofundar-se num processo de autoconhecimento. A poética da criação produz e renova energias nos dançarinos, visando estabelecer uma comunicação direta por meio do movimento e da relação dança-tom-palavra⁷. Verbalizar, pronunciar a palavra e emitir sons junto ao movimento é um modo de integralizar a potência de comunicação do corpo que somos.

O autoconhecimento é uma das premissas do campo da Somática. A perspectiva do *eu*, do *corpo vivo*, cuja noção opera em primeira pessoa, como nos apresenta Thomas Hanna⁸, é diretamente proporcional ao que Laban buscava na singularização da expressão da dança. O campo da Somática não está comprometido com a representação poética do corpo nas Artes da Cena, mas performativamente na arte da vida. A busca por uma integração corpo-mente é outro aspecto fundamental em ambos, tanto em Laban, quanto no campo da Somática. Ao produzir

⁷ *Tanz-ton-wort*.

⁸ Em 1976, Thomas Hanna fundou o campo disciplinar da Somática a partir da palavra grega “soma”, que seria equivalente a “corpo vivo”, a senso-percepção, operando a noção holística de “corpo” em primeira pessoa, uma noção não dualista (FORTIN, 2011).

conhecimento sobre o próprio corpo, ou seja, sobre si, somos afetados pela imensa possibilidade de transformação e cura de algo que possa estar nos desviando inconscientemente de uma vida saudável. O poder terapêutico da dança está também intimamente associado ao que Laban vai chamar de *mundo* ou *região do silêncio*.

A condição para que possamos acionar o mundo do silêncio é determinada pelas ações significativas do sujeito. Somente as ações com sentido podem potencializar a região do silêncio. Dessa forma, nem as experiências contemplativas da arte, nem tampouco a vivência plural das ações por si só dão conta de ativar a região do silêncio, sendo necessária a relação daquelas com sentidos, com significados, com uma ritualização do movimento, com a celebração festiva dos fazeres cotidianos. As intervenções que despertam a região do silêncio correspondem às ações que são preenchidas por afetos, percepções e sensações que conferem sentidos para a existência. A região do silêncio consiste na força inventiva que habita o espaço relacional entre o dentro e o fora e que se ativa quando dançamos ou gestualizamos de modo intensivo (SOUZA, G.; ALMEIDA, M. *et al*, 2020: 284).

O acesso ao mundo do silêncio é vivo e relacional – entre colheitas e distribuições do que dá sentido à existência. O grande tema *interno-externo* esquematiza muito bem esse movimento considerado vital e, por isso, vivo, ao ser relacionado com a respiração celular, ou associado ao movimento contínuo, representado pela Banda de Moebius. Fernandes (2006) apresenta os Grandes Temas como Temas de Contínua Dinâmica e Transformação, trazendo a potência transformadora do sensível, dos opostos (complementares), na dinâmica constante dos corpos em movimento (ou seja, dos corpos vivos).

A plasticidade do espaço, mobilizada pela incorporação dessa noção adquirida por meio de nossas percepções, ganha fôlego com a representação do espaço labaniano interno-externo, na já citada fita de moebius, onde o percurso faz transitar entre o que vemos como fora e como dentro. Hubert Godard nos ajuda a verificar esse tema com sua afirmação “Eu estou no espaço e o espaço está em mim” (retomando a relação espaço interno e respiração). [...] Os rastros de forma, que a arquitetura do movimento imprime rapidamente no espaço, carregam dois princípios de movimento frequentemente relacionados com os impulsos internos para o movimento: a motivação expressiva e a intenção espacial. A manifestação ou presença desses princípios já é, em si, a administração da relação interno-externo e a diferenciação entre o “eu e o outro”, trazendo dinâmica expressiva para as relações rastreadas na cinesfera, tornando-a dinamosfera (SASTRE, C; VALLE, F. 2020: 340).

Laban nos diz: “as palavras que exprimem sentimentos, sensações, emoções ou certos estados espirituais e mentais não são capazes de fazer mais do que arranhar de leve a superfície das respostas interiores que as formas e ritmos das ações corporais têm condições de evocar” (LABAN, 1978: 141). Sua atenção aos sistemas de movimento que o corpo informa de modo muito mais intenso e instantâneo do que a palavra leva-o ao constante movimento “moebiado” – entre a cultura da palavra e a cultura do movimento. Cria ambiência para uma produção reflexiva de si em meio à prática da arte do movimento, com possibilidades de expressão não identificadas por um código universal de passos de dança, mas por um conhecimento corporificado que responsabiliza quem se move pela prática da liberdade do que move em si.

3. Educação Somática e Dança

O campo “somático” mal pode ser considerado um campo. Se for preciso chamá-lo assim, eu gostaria de imaginá-lo como um campo de flores selvagens, com espécies únicas, emergindo aleatoriamente numa imensa área. Como experiências individuais do/com o corpo vivo, transformaram-se num campo? Doenças, limitações físicas e exposição a práticas físicas e/ou espirituais desconhecidas, através de viagens e transmigrações, levaram inúmeros homens e mulheres a descobrirem a potência de escutar profundamente o corpo, separadamente, mas no mesmo período cronológico. Dores e novas visões do comportamento humano, combinadas à paixão pelo movimento e à curiosidade pelo corpo levaram à criação de formações independentes de vários sistemas de investigação corporal na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália. Os resultados positivos dessas credenciaram o processo de busca de respostas às necessidades corporais e aos desejos de comunicação por uma consciência corporal interna. Pioneiros somáticos descobriram que nós, como humanos, ao nos engajarmos num diálogo atento com nosso próprio corpo, podemos reaprender, livrar-nos de dores, mover-nos com mais facilidade, realizar os trabalhos da vida com mais eficiência e atuar com maior vitalidade e expressividade (EDDY, 2018: 28).

Ainda que ocupada com a restauração da saúde em um corpo afetado por alguma limitação de ordem física ou cognitiva, a Educação Somática nos apresenta a possibilidade de autotransformação, uma nova possibilidade de inscrição de si no mundo, no espaço, criando novas relações com o ambiente e com as pessoas, ressignificando-as. A transformação ou ressignificação das relações interpessoais na vida envolve algumas imersões na região do silêncio labaniano, enquanto aspectos funcionais da anatomia e da fisiologia estão sendo afetados pelo trabalho corporal.

Débora Bolsanello (2010), na introdução da segunda edição de seu livro *Em Pleno Corpo*, nos apresenta um diagrama que distingue a Educação Somática de outros campos da somática como, por exemplo, as terapias manuais (ex. crânio-sacral, *rolfing*), as disciplinas orientais (ex. yoga, tai chi etc), as técnicas de relaxamento (ex. Jacobson, sofrologia etc.), as terapias psicocorporais (ex. Reich, Bioenergética etc) e a arte-educação (arteterapia, musicoterapia, pedagogia Waldorf etc.).

Sylvie Fortin, por sua vez, nos indica algumas contribuições da Educação Somática para o campo da dança: “1) melhorar a técnica, 2) desenvolver as capacidades expressivas e 3) prevenir e curar feridas” (FORTIN, 1999, *apud* FORTIN, 2011: 30). A genealogia da dança moderna e da Educação Somática vai apresentar a indissociabilidade entre esses aspectos, entretecidos desde a emergência dos campos. Martha Eddy (2018), em seu texto sobre a relação entre a emergência da dança moderna e a emergência das práticas somáticas traz informações muito pontuais sobre a retroalimentação desses saberes no contexto do desenvolvimento da dança, a partir do século XX. Referindo-se aos estudos doutorais de Michele Ann Mangione sobre origem e evolução da somática, Eddy nos apresenta as relações entre dança moderna e a somática:

Ela elenca: François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Laban (1879-1958), Isadora Duncan (1878-1927) e Mary Wigman (1886-1973). Estes artistas ajudaram a configurar o cenário para o surgimento do movimento somático como uma força vital no nosso mundo atual. Eles moldaram a cultura na qual os primeiros pioneiros somáticos estavam trabalhando. Como dançarinos, eles subverteram as regras; como pessoas, eles reintroduziram modelos não cartesianos. Adicionemos a esta lista a genial Margaret D’Houbler (1889-1982), pelo amálgama que realizou com dança em processos de exploração de movimentos no chão em parceria com o estudo das ciências biológicas [...], que se tornaram requisito de estudos no primeiro departamento de dança da Universidade de Wisconsin (EDDY, 2018: 34-35).

Quando Irmgard Bartenieff se instala nos Estados Unidos – e após sua formação como fisioterapeuta se ocupa em compartilhar a responsabilidade de cura de seus pacientes com eles próprios, por meio de estímulos, associando conhecimentos científicos do campo da fisioterapia aos conhecimentos labanianos – já estamos na passagem dos anos 50 para os anos 1960. Ela inaugura não só a difusão do sistema Laban nos EUA e sua notação, mas agrega uma nova

categoria ao sistema: o corpo, a partir do que hoje chamamos de Fundamentos de Bartenieff (BF™) e seus princípios de movimento. Baseado inicialmente nas relações entre *espaço*, *esforço* e *forma*, o sistema de movimento Laban|Bartenieff (LBMS)⁹ passa a operar sobre quatro categorias no instituto por ela fundado em Nova Iorque¹⁰. O estudo sensível e somático de Bartenieff está em sintonia com o que a geração de dançarinos dos anos 1960 buscava para a afirmação de que qualquer corpo dança e de que este corpo que dança não precisa estar submetido a uma só prática corporal codificada, mas a um conjunto de práticas que favoreçam sua autonomia dançante. É nesse período que Robert Dunn, pianista de Merce Cunningham e aluno de John Cage, experimenta oficinas de composição em dança para um grupo de artistas interdisciplinar. É nesse período que Richard Schechner está propondo os Estudos da Performance como disciplina para o departamento de Artes Cênicas (*Performing Arts*) da NYU; e que Anna Halprin está desenvolvendo seus experimentos de cura por meio da arte da dança performativa, em diálogo com Schechner e com os artistas do movimento pós-moderno, em andamento no *Judson Dance Theatre*.

As técnicas orientais de respiração e luta são objeto de estudo para a relação entre corpo, saúde e dança. A necessidade de tornar o corpo mais e mais fluido, e orgânico na execução de movimentos que poderiam ser considerados fáceis de fazer por qualquer um que os visse, é facilitada pelas práticas corporais orientais e pela emergente cena somática que, ao mesmo tempo em que se alimentava de técnicas já conhecidas, como as de Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais, também produzia seus próprios estudos, como é o caso da técnica de Susan Klein e de Bonnie Bainbridge Cohen, ambas alunas e colaboradoras de Bartenieff, ela mesma um nome agregado ao universo da Somática.

4. Para seguir integrando...

Para Laban, a dança não poderia depender de uma forma de expressionismo qualquer. Se a “moção” não é separável da “emoção”, como é que poderia expressá-la? A dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é, fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o “poema do esforço” pelo qual o ser não cessa de inventar sua própria matéria (SOUQUET, 2011: 530).

⁹ Atualmente o sistema vem sendo nominado como Sistema de Movimento Laban Bartenieff (LBMS – sigla em inglês), ainda que alguns especialistas prefiram o uso de Estudos do Movimento Laban Bartenieff.

¹⁰ Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies.



Poética e politicamente, a integração atua na experiência. Nesse sentido, perspectivar a mirada parece produzir uma multiplicidade de sentidos, como um caleidoscópio que modifica formas integradas em *tensegridade*, produzindo mudanças importantes no que vemos, sentimos e compreendemos a cada momento de nossas experiências, em constante conectividade com nosso mundo de silêncios.

Referências

BOLSANELLO, Débora. (Org.) **Em pleno corpo**. Educação Somática, movimento e saúde. (2ª. Ed.) Curitiba: Ed. Juruá, 2010.

BRADLEY, Karen. **Rudolf Laban**. London / New York: Routledge, 2009.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**. Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**. O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. (2ª. Ed.) São Paulo: Annablume, 2006.

GIL, José. **Movimento total**. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LAUNAY, Isabelle. Laban e a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d. p.73-90.

SCHECHNER, Richard. **Performance**. Teoria & Practicas Interculturales. Buenos Aires: Libros Del Rojas Universidad de Buenos Aires, 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. (3ª ed.) São Paulo: Summus, 1978.

SASTRE, Cibele. VALLE, Flávia P. O espaço interno e inter-relações: apontamentos a partir do sistema LMA/BF. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.37, p. 327-343, mar/abr 2020.

SOUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Ed Vozes, 2011, p. 509-566.

SOUZA, G.; ALMEIDA, M. *et al.* A teoria do movimento em Laban. Relações entre atividades cotidianas, corpo e cuidado de si. FERRARI, Fabiana. (Org.) **Processos de intervenção em fisioterapia e terapia ocupacional 2**. Ponta Grossa PR: Atena editora, 2020, p. 275-295.



Somática das Relações: corpos cotidianos no encontro *eu-outro-espço*

Carla Vendramin

UFRGS – carlavendramin@gmail.com

Resumo: A experiência no projeto de extensão Diversos Corpos Dançantes (DCD), no Curso de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS, entre 2014 e 2018, foi a prática de uma abordagem somática pautada no encontro das relações entre pessoas. A *improvisação* em dança foi desenvolvida através do processo *eu-outro-espço*, ou seja, pela facilitação do acesso perceptivo ao corpo e pelas dinâmicas de auto-organização no grupo DCD, que resultou na expansão do olhar, a partir de si, para o outro, e na elaboração da pergunta: ‘o que podemos construir juntos?’ Foram vivenciadas experiências em coletividade, acionadas na pluralidade de corpos, os quais variaram em idade e condições de *d/eficiência*. A “escuta” foi trabalhada como um estado que se faz presente no corpo todo e através dos sentidos, trazendo, desse modo, a vivacidade do momento de criação compartilhada. O texto discorre sobre os processos vivenciados que mobilizaram uma ‘somática das relações’, e sobre três apresentações que mostram momentos diferentes do grupo – em 2014, 2015 e 2016.

Palavras-chave: *Improvisação* em Dança. Abordagem Somática. *Deficiência*. Dança e Inclusão. Diversos Corpos Dançantes.

Somatic Relations: Everyday Bodies in the I-Other-Space Encounter

Abstract: The experience in the extension project Diversos Corpos Dançantes (DCD), at the ESEFID/UFRGS Dance Degree Course, from 2014 to 2018, had the somatic approach as practice, based on the relationship between people. Dance *improvisation* was developed through the *I-Other-Space* process, by facilitating perceptive access to the body and through the dynamics of self-organization within the DCD group, which resulted in the expansion of the view from within to the other, and the elaboration of the question ‘what can we build together?’ Experiences were lived in collectivity, triggered on the plurality of bodies, which varied in ages and *dis/ability* conditions. The “listening” worked as a state that is present throughout the body and through the senses, thus bringing the vividness of the moment of shared creation. The text discusses the processes that mobilized a ‘somatic of relationships’, and three presentations that show different moments of the group – in 2014, 2015 and 2016.

Keywords: Dance *Improvisation*. Somatic Approach. Disability. Dance and Inclusion. Diverse Dancing Bodies.

1. Diversos Corpos Dançantes (DCD)

O grupo Diversos Corpos Dançantes (DCD) iniciou suas atividades como projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS¹ em abril de 2014, com oficinas que aconteceram na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre/RS. Desde então, a cada ano, o DCD foi deixando memórias de danças compartilhadas, processos vivenciados e histórias de vida dos indivíduos envolvidos e da coletividade que eles constituíram como grupo. O projeto foi gerado de forma amplamente aberta à comunidade e direcionado ao envolvimento de pessoas com qualquer tipo de *deficiência*. O *flyer* de divulgação indicava que se tratava da prática de *improvisação* em dança e criação coreográfica das poéticas de integração, envolvendo pessoas com ou sem experiência prévia em dança, com ou sem *deficiência*. Do percurso do grupo central e das oficinas abertas participaram pessoas com *deficiências* físicas, intelectuais e cognitivas, com esquizofrenia, autismo, *deficiência* visual ou *deficiências* mistas. Participaram pessoas que nunca haviam feito uma aula de dança, dançarinos experientes e iniciantes, mães e filhas dançando juntas.

Até junho de 2016, e em 2018, as oficinas e ensaios aconteceram na Casa de Cultura Mario Quintana, com dois encontros semanais. A partir de agosto de 2016 iniciou-se um projeto de oficinas aos sábados, no Instituto Ling, com frequência de uma vez ao mês, estendendo-se pelos anos de 2017 e 2018. Em 2019, o projeto foi absorvido por alunos e colaboradores do DCD. A partir do segundo semestre de 2016 houve um crescimento de oficinas oferecidas em lugares variados e em eventos ocorridos em Porto Alegre. O grupo central foi se constituindo pelos participantes – denominados “veteranos” – que foram permanecendo no projeto, e pelos participantes temporários que passavam anualmente pelo grupo. Além disso, as atividades envolveram um grande número de pessoas que participaram das oficinas abertas no Instituto Ling e em outros lugares. A seguir, irei discorrer sobre alguns dos processos vivenciados pelo grupo central do DCD, que mobilizaram o que estou chamando de ‘somática das relações’, e sobre espetáculos apresentados em três momentos da sua trajetória, que se deu entre 2014 e 2018, enquanto estive na coordenação do projeto.

¹ Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Figura 1. Concentração antes da apresentação realizada em 2016.
Teatro Carlos Carvalho. Foto: Juliana Nobilos.

2. O Que Podemos Construir Juntos?

O DCD surgiu direcionado ao desenvolvimento da dança na comunidade, com o objetivo de dar acesso a pessoas com *deficiência*, assim como possibilitar processos de sinergia da dança entre pessoas com e sem *deficiência*. A sinergia se deu não apenas pelo fato de o grupo ser formado por pessoas com e sem *deficiência*, mas também pelo processo colaborativo que se construiu entre os participantes da comunidade, alunos da dança e de outros cursos da ESEFID e UFRGS, e profissionais de fora do meio acadêmico.

O primeiro ano do grupo – ‘o que podemos construir juntos’ – foi impulsionado pela elaboração do entendimento sobre qual era a proposição do trabalho e no que consistia a prática de dança que eu estava propondo. Isso envolvia familiarizar-se e incorporar noções sutis, tais como: a percepção do tempo-espço, as qualidades de movimento, a relação com a *improvisação* na dança, a noção de pessoa, a observação das relações entre os corpos e o modo como interagem. Os conteúdos gerados na *improvisação* em dança foram tratados com um nível considerável de exigência e comprometimento com o processo, de acordo com a variação de respostas e de como estas eram assimiladas, de forma a produzir o próprio conhecimento do grupo e o entendimento do modo como operam entre si. Nisso está embutido o entendimento

de que uma informação não é assimilada da mesma maneira por todos, e de que não é necessário que assim o seja, mas que a sinergia do grupo acomoda em si a criação de uma dinâmica própria. A *improvisação* era acionada com diferentes dispositivos, provenientes dos conteúdos da dança, mas sempre guiados no intuito de facilitar o processo de percepção *eu-outro-espaco*. Dessa maneira, propiciava-se o contato consigo mesmo e o conhecimento da dança pessoal de cada um, valendo-se do contato e da relação com o outro, ampliando a percepção para a incorporação do espaço e, por fim, reconhecendo e influenciando as relações encontradas para criar as dinâmicas do grupo. Estas foram sendo desdobradas não apenas na comunicação interpessoal da prática de dança, mas também através do agenciamento dos processos inter-relacionais e de auto-organização. No primeiro ano do grupo, a artista da dança Luciana Hoppe propôs a “piscina”, que se manteve também nos anos seguintes como um espaço utilizado no início e/ou no final dos encontros para tratar de conversas e assuntos relacionados ao entendimento do processo, assim como da organização das festinhas, dos aniversários, do cronograma de apresentações etc.

A “escuta” exercitada na dança – como atenção perceptiva do processo *eu-outro-espaco* – foi sendo desenvolvida, também, nas relações pré-existentes. Por exemplo, no processo de uma mãe, que não dançava no grupo, mas que ficava assistindo sua filha (com síndrome de down) na aula. Diferentemente da forma como eu havia gerenciado essas relações anteriormente, em outros processos e com outros grupos, os acordos parentais foram mais flexíveis e passaram por muitas conversas. No caso dessa mãe, em específico, ela percebeu por si mesma o quanto sua presença alterava o modo como a filha se comportava em aula, afetando, inclusive, sua autonomia. Isso se deu em um dos encontros em que tivemos que substituir a sala que usávamos por outro espaço que nos deram para aquele dia: uma sala de teatro com arquibancada. Durante a *improvisação* em dança, ficou evidente para essa mãe que a melhor maneira de acompanhar a filha seria deixando-a apropriar-se do espaço de modo independente, sem a presença dela. Além das mães e pais que acompanhavam o grupo, no primeiro ano, havia três mães que dançavam com suas filhas.

O que fica visível nas apresentações de dança é somente uma parte do processo, mas existem inúmeras relações interpessoais (invisíveis) envolvidas. Tanto é que a abordagem somática que guia a prática se expandiu da percepção de si para uma percepção de grupo, gerando um aprendizado que foi estabelecendo algumas formas de funcionamento. Tal

expansão levou os participantes do grupo central a também atuarem como assistentes de ensino nas oficinas abertas, tanto através do conhecimento corporalizado sobre o processo *eu-outro-espaço*, como através do apoio e gerenciamento de outras atividades envolvidas. As oficinas abertas, com três horas de duração, realizadas no Instituto Ling, são bons exemplos. Os integrantes do grupo central participavam dançando e acessando os saberes conquistados ao longo do processo, a exemplo da conexão do olhar (no espaço ou através da cinesfera); da composição de movimento (identificando tudo que envolve a materialidade do corpo); da composição com conhecimentos específicos (modos de se deslocar com uma cadeira de rodas e/ou apoios com cadeirantes); da informação através do toque; da incorporação de órteses no processo criativo; da relação entre movimento e som; da escuta e composição (levando-se em conta as diferenças de tempo de resposta), entre outros. Além de outras percepções mais sutis na busca por identificar os pressupostos sociais que carregamos para liberá-los através das relações presentes na dança e em nossas atitudes. As oficinas terminavam com uma pequena performance do processo vivenciado, momento em que chamávamos os acompanhantes dos participantes para compartilharem da nossa dança. As mães veteranas que não participavam da oficina apoiavam as mães e pais que estavam levando seus filhos pela primeira vez.

As ações participativas do grupo central se intensificaram mais a partir de 2016, quando foi iniciado um processo de construção de sonho comum através da metodologia *Dragon Dreaming* (CROFT, 2014), facilitada pelo psicólogo Pedro Lunarís que, naquele momento, era aluno de Teatro no departamento de Artes Cênicas da UFRGS. Criou-se um grupo de estudos em docência e um grupo sobre processos organizacionais, que resultou numa tomada de responsabilidade maior por parte dos alunos de graduação e professores envolvidos, que começaram a se apropriar mais do grupo, ministrando aulas regulares, oficinas, criando e ensaiando coreografias. Esse processo culminou numa coordenação compartilhada entre Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno, Daniel Eliseu Fagundes e Laura Bernardes, iniciando no segundo semestre de 2017 e continuando em 2018 com maior agenciamento de Daniel e Laura².

Em 2017 o grupo intensificou suas discussões sobre questões de *autonomia* e fez um seminário no qual o Núcleo de Inclusão e Acessibilidade da UFRGS foi convidado. A sequência

² Vídeo das oficinas no Instituto Ling. Registro de imagens e edição de Maurício da Silva Pflug, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zpBy5WONJ4o&t=97s>> [Acesso: 30/09/2019]

das conversas entre 2016 e 2017 definiram quatro princípios norteadores do grupo: 1) a *arte como suficiência*; 2) o *corpo como suficiência*; 3) o *desejo* de dançar como alicerce gerador de pulso e impulso; e 4) o exercício contínuo de refletir sobre e praticar a *autonomia*. A *arte como suficiência* foi pontuada no sentido de reclamar a dança como espaço livre de ir e vir, que, evidentemente tem efeitos terapêuticos, mas com um posicionamento que se contrapõe ao estigma de que pessoas com *deficiência* devam estar unicamente ou, muito frequentemente, em um enquadramento de reabilitação, ou de tratamento ou de correção de seu corpo (BENJAMIN, 2002: 62).

Qualquer corpo é *suficiente* para dançar, dentro das condições em que se encontre. A dança ou o corpo se tornam *insuficientes* apenas na medida em que são limitados por determinações estéticas e funcionais padronizadas. O amplo escopo do que significa dançar abrange ilimitadamente todos os corpos, porém é necessário haver disponibilidade e desejo de experimentar. O desejo pode operar de diferentes formas, relativas ao contexto em que se encontram os indivíduos. Às vezes o desejo pode ser do cuidador (pais ou acompanhantes) e não do participante; o desejo pode levar tempo para aparecer, pois precisa transpassar os conceitos que a pessoa tem de si mesma, transpor barreiras sociais, ou mesmo rever o que entende como “dança”; ou então o desejo pode ser imediato e descoberto enquanto se dança. Estas não são questões referentes, unicamente, a contextos de pessoas com *deficiência*, mas podem estar presentes em outros contextos, de pessoas que vivenciem uma tensão entre o que elas imaginam a respeito da *suficiência* de seu corpo para dançar e do que o ato de dançar significa para elas. Muitas vezes a ideia de dançar vem do senso comum e está relacionada a aspectos como virtuosismo, ou a um vocabulário fixo de passos de dança. É interessante observar também como opera o *não desejo* de dançarinos e alunos de dança, da graduação ou do meio artístico, para dançar com pessoas com *deficiência* e em contextos de pessoas com diferentes idades e experiências. O *não desejo* pode ser igualmente informado por padrões normatizantes e estigmatizantes das possibilidades do corpo e do que a dança deve atingir como padrão estético. O quarto princípio norteador, a prática de *autonomia*, é um exercício constante que abrange ampliar a sensibilidade sobre si mesmo e sobre o outro, nas mais simples atitudes e dentro das complexidades que envolvem as relações entre pessoas e os processos de dança. Vejo o encontro *eu-outro-espaco* nessa multiplicidade de fatores que fazem com que a

‘somática das relações’ amplie a percepção de si para a relação com o outro e para a identidade do grupo, abrangendo mais do que o âmbito da sala de ensaio ou do palco.

3. Corpos Cotidianos nos Processos de Criação em Dança

O coletivo Diversos Corpos Dançantes constitui-se de seus integrantes – dançarinos e rede de apoio (mães, pais e colaboradores) – e de muitos participantes flutuantes que se sentiam pertencentes à família DCD, independentemente de estarem atuantes no grupo. Em 2019, começou um novo ciclo de processos de criação em dança, coordenado pelo professor Márcio Pizarro Noronha, e com a participação de vários professores e coreógrafos convidados. A identidade do grupo seguiu se firmando com um número crescente de pessoas envolvidas. Entre 2014 e 2018 o DCD acolheu pessoas entre 18 e 64 anos que, em sua maioria, não possuía nenhuma experiência prévia de *improvisação* em dança: donas de casa, estudantes, aposentados, profissionais da dança e de diversos outros fazeres. Corpos cotidianos que absorveram princípios nucleares da dança de forma similar ao que Gil (2001: 57-79) identificou como *corpo paradoxal*. Diferentemente de outros grupos de dança que possuem uma pesada grade de ensaios para preparar uma apresentação, esses corpos cotidianos tiveram que trabalhar com a emergência do pouco tempo disponível para os ensaios, e dar conta da proposta com suas experiências e (in)experiências, corporalizando a imediaticidade da presença que a *improvisação* em dança exige.

Entre os processos de criação em dança e a somática das relações há muitas histórias oriundas da trajetória individual e compartilhada do grupo. Tantas histórias, que não caberia contar tudo aqui. Quanto à *improvisação*, lembro que no primeiro ano do grupo uma das participantes contou que no início achava aquela dança muito esquisita, mas que depois foi se acostumando. Outra integrante veterana do grupo central, que também não conhecia a *improvisação* em dança, teve que rever muitos de seus parâmetros prévios associados a uma estética fixada pelo balé. Hoje, quando relembra de sua visão anterior, diz que a dança é muito mais do que pensava antes. O que foi mostrado no palco durante a trajetória do projeto resulta de uma mistura entre processos individuais e de grupo, segundo a forma como organizei as criações, dentro das possibilidades vigentes e dos objetivos que as embasaram.

Irei discorrer a seguir sobre três espetáculos do grupo, com duração de 30 a 60 minutos, e que foram registrados em vídeo: 1) apresentação realizada no dia 2 de dezembro de 2014 no teatro Carlos Carvalho, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre/RS; 2); apresentação realizada no dia 08 de dezembro de 2015 no Theatro São Pedro, em Porto Alegre/RS; e 3) apresentação realizada no dia 27 de julho de 2017, no Teatro Carlos Carvalho da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS. Os trabalhos de 2014 e 2015 foram apresentações de final de ano, referentes aos processos vivenciados em cada ano. A apresentação de 2017 decorreu de um processo iniciado em 2016, que envolveu as relações vivenciadas nos grupos de estudos em docência e processos organizacionais, além dos processos relatados acima como ‘somática das relações’.

No primeiro ano, em 2014³, o grupo trabalhou com foco na composição espacial e no uso de objetos. O *contato-improvisação* também fez parte, acionado com a participação de praticantes mais experientes: André Olmos, Luciana Hoppe e Rogério P. França. Além deles, fizeram parte do grupo alunos de graduação da ESEFID/UFRGS: Andrea Gastal (da Fisioterapia), Daniel E. Fagundes (da Educação Física), Maria Alves de Paiva (da Dança) e, ainda, Guaraci Oliveira da Silva, que à época fazia graduação em Dança na ULBRA (Universidade Luterana do Brasil). Dos cinco anos de existência do grupo, foi no primeiro ano que houve um maior número de performances e aulas feitas na rua. O vídeo da apresentação do final de ano mostra extratos de um trabalho nutrido essencialmente da percepção *eu-outro-espaco*, da prática de observação das relações e do jogo da *improvisação* em dança. Não havia uma estrutura fixa de *improvisação*, a não ser pela definição de algumas saídas e entradas em duos, trios ou grupos. A música do vídeo não condiz com a música da apresentação, feita ao vivo por Hugo Varella. Existia uma afinação entre os dançarinos que construíam as cenas geradas ao vivo. A cena final tinha apenas uma determinação espacial (de que os dançarinos se dirigissem para o centro do palco), e havia uma tarefa comum (a de estarem atentos à “escuta” da construção coletiva da pausa, que indicaria o fim). O objetivo era levar aos dançarinos formando o conhecimento e a prática da *improvisação* em dança, dando mais visibilidade e popularidade ao trabalho com grupos mistos em espaços públicos.

³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ija3dcNgQiE>> [Acesso: 30/09/2019] Registro de Andrea Gastal e edição de Carla Vendramin (2014).

O espetáculo realizado em 22 de setembro de 2015⁴ surgiu de um convite feito pelo Programa Integre-se, do Hospital Santa Casa de Misericórdia, e foi apresentado no teatro do Centro Cultural Santa Casa numa versão reduzida e sem os artistas convidados. O vídeo mostra o trabalho apresentado na íntegra no Theatro São Pedro, no dia 08 de dezembro. Esse espetáculo trouxe uma *improvisação* de dança estruturada, (VENDRAMIN, VELHO e FERRAZ; 2016). Nele são vistos momentos de *improvisação* de movimentos com deslocamentos espaciais fixos e/ou dispositivos de jogo pré-determinados, coreografias com vocabulário fixo de movimentos, alternadas com dança livre guiada pela música. Alguns trechos foram coreografados a partir da materialidade dos corpos, como é o caso da sequência de cenas entre o meu duo com Gustavo Lopes Pinós – em que utilizamos sons provocados por ele – e a cena com três casais no chão, também inspirada em seus movimentos. A parceria com o Novo Circo Companhia de Dança possibilitou que o exercício de “escuta” transbordasse para a relação com os músicos e artistas circenses, que também interagiram em algumas cenas. As estruturas musicais criavam uma atmosfera pré-determinada para cada cena, porém a música era improvisada de acordo com o tempo e a “escuta” dos dançarinos. Não houve ensaio prévio com a banda antes do primeiro espetáculo, realizado no Teatro da Santa Casa. Ensaíamos a coreografia *Coelhinho* e a estrutura da *improvisação* de *Pão com Gergelim* com os áudios da banda, e fizemos um único ensaio juntos antes da apresentação no Theatro São Pedro. Todas as outras cenas foram ensaiadas com uma música diferente daquelas tocadas pela banda na apresentação.

Outro desafio à “escuta” do grupo foi contar com a participação de artistas convidados, em parte no que se refere à compreensão das razões pelas quais eles foram convidados, mas principalmente pelo fato de eles terem comparecido poucas vezes aos ensaios. Participaram como convidados: Ana Medeiros, Marco Fillipin, Thais Petzhold, Robson Oliveira e Roberta Spader. Além deles, Mickaella Dantas e Vera Carvalho fizeram participações especiais solo. Dançar num grupo misto foi uma situação nova para alguns dos artistas convidados. A tensão e a pressão para realizar um espetáculo daquele porte produziram demandas muito diferentes da primeira apresentação de final de ano do grupo. Fazer aquele espetáculo envolveu uma organização financeira e uma produção baseadas num modelo de funcionamento bastante

⁴ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zfv9FdTpQb8>> [Acesso: 30/09/2019] Registro de Maurício da Silva Pflug (2015).

comum na cena artística, cujos moldes eu já havia desenvolvido anteriormente em outros projetos como artista independente. Nesse sentido, gerou algumas tensões com o processo comunitário. É possível que minhas decisões não tenham sido entendidas plenamente por alguns integrantes do grupo. Estas foram tomadas a partir da perspectiva da coreógrafa e diretora em busca de fomento, preocupada com o produto artístico, em dar visibilidade ao trabalho com grupos mistos, e em exercer uma ética atrelada à valorização do trabalho dos profissionais das Artes. Além disso, havia uma preocupação com o profissionalismo, que eu tinha incorporado de minha experiência com grupos mistos de pessoas com *deficiência* na Inglaterra (COX, 2007).

A apresentação no Theatro São Pedro teve como objetivo político ocupar um espaço nobre de Porto Alegre, acostumado a receber produções artísticas relevantes, como se disséssemos: “nós também podemos e devemos estar aqui!”. O grupo todo abraçou e desejou o espetáculo, unindo-se colaborativamente em prol da venda de ingressos e camisetas, e comprometendo-se com o processo artístico.

Alguns resquícios dessa época, associados a questões de relacionamento entre integrantes do grupo, que surgiram no primeiro semestre de 2016, fizeram-me perceber que eu não possuía ferramentas para o agenciamento dos conflitos interpessoais que se apresentavam no grupo. Meu aprendizado foi se dando durante o percurso, na interface com a ‘somática das relações’, que também envolvia a compreensão do *eu* (Carla), em relação ao *outro* (grupo), e de como fui encontrando modos de gerenciar os processos conforme as necessidades.

No segundo semestre de 2016 o grupo saiu da Casa de Cultura Mario Quintana e foi para uma sala pequena no Centro Natatório da ESEFID. Foi um ano conturbado, devido ao contexto político nacional. Damos início ao processo *Dragon Dreaming* e organizamos os grupos de estudo em docência e processos organizacionais.

Esse espetáculo, realizado em 2017⁵, foi composto por uma célula coreográfica envolvendo cadeiras, desenvolvida em 2016 – apresentada na 1ª Mostra Gestos Contemporâneos, em Porto Alegre –, e por células coreográficas e de *improvisação* que emergiram do novo processo que o grupo estava vivenciando. A apresentação foi feita a convite

⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=R-NVD7tL33Q&t=636s>> [Acesso: 30/09/2019] Registro de Luhã Moreira Valença (2017).

do diretor da Casa de Cultura Mario Quintana, Jessé Oliveira, para integrar a programação da primeira edição da Mostra Cena Diversa: Cena Acessível.

O espetáculo começava com a coreografia com cadeiras e o trio de Ana Carolina Brondani, Bianca Bueno e Gustavo Lopes Pinós. Em seguida vinha uma cena com uma estrutura de *improvisação*, novamente inspirada nos sons produzidos por Gustavo, em um duo com Daniel E. Fagundes. A cena terminava com o que chamamos de “gatinhos”, guiada pela acomodação coletiva dos corpos dos dançarinos e do contágio de sua respiração. Em seguida, surgiam os duos das mães com as filhas – do lado esquerdo, Miriam e Kate Baldigen Niedermeier; do lado direito, Rosane e Julia Favero. Até então, eu sempre indicava que mães e filhas dançassem separadas, para que ambas tivessem uma experiência independente e que uma não limitasse a outra, ou gerasse algum tipo de dependência. Contrariamente, nesse espetáculo, elas apresentaram a graça e a beleza de dançarem, juntas, uma coreografia criada por elas – sendo que eu apenas facilitei a composição. No final da performance elas se juntavam ao quarteto composto por Rosaura Severo, Gessi Lopes da Rosa, Ana Carolina Brondani e Guaraci Oliveira da Silva (Brother). O quarteto se dividia depois em dois duos – Brother e Ana Carolina faziam um duo com uma sombrinha quebrada cheia de pedacinhos de tecido pendurados.

O duo performado na sequência foi inspirado em estudos da palhaçaria realizados por mim, enquanto integrante do Núcleo de Investigação Clownesca (NIC), e por Rosaura Severo, que participava de outro grupo. Além disso, em 2017, tivemos no DCD uma vivência de palhaçaria conduzida por Melissa Dornelles, além de uma oficina de uma semana com Ariadne Antico, Diogo Cábuli e Renato Junior. Julia Favero fazia sapateado em outro grupo, e trouxe a sua dança para o duo. Rosaura Severo (a palhaça sem o nariz vermelho), dançava com um papel higiênico disputando o espaço com Julia Favero (a bailarina perfeita que se concentrava muito para fazer os passos com precisão). Rosaura, a todo custo, queria aparecer mais do que Julia, até tirá-la de cena.

Marta P. Simões Schneider entrava, então, em cena, dançando livremente uma música escolhida por ela. O solo de Marta, inspirado por desejos e pensamentos de Martinha, foi dirigido por Rogério P. França. Ela usava uma faixa de *Miss*, sentava-se em uma cadeira e passava um batom vermelho mirando-se num espelho deitado em seu colo; enquanto isso se ouvia um áudio com sua voz recitando um poema e depois falando sobre o que é o amor. Em seguida passeava apressadamente pela plateia, segurando o espelho, e mostrando a imagem do

público a si mesmo, sem se ater a ninguém. Martinha começou a fazer oficinas de dança comigo muito antes do Diversos Corpos Dançantes, quando eu a conheci na AGAFAPE – Associação Gaúcha de Familiares de Pacientes Esquizofrênicos. Ela fez parte do DCD desde o início, e acabou saindo do grupo após essa apresentação devido a um problema crônico de dor no tornozelo. O solo já havia sido uma forma de propiciar sua participação sem que ela precisasse se movimentar intensamente nas coreografias. Bianca Bueno entrava em cena e se olhava no espelho de Martinha, pedia o batom emprestado e passava-o em sua boca. Depois começava a salsa, que foi coreografada pela própria Bianca, e que inaugurou um novo gênero de dança no grupo. Bianca é professora e dançarina de salsa e bachata e também ministrava aulas no Clube Social Pertence. A coreografia terminava com Daniel e Kate se aproximando do público; Miriam gritava “água” e espalhava água com um borrifador. O grupo começava a convidar o público para dançar e logo virava uma bagunça festiva de gente.

O DCD surgiu em uma época em que a presença de pessoas com *deficiência*, participantes de grupos mistos, era pouco frequente nos palcos de Porto Alegre. Começou, então, com a necessidade de ocupar espaço no meio artístico da cidade, construindo um lugar de formação em dança e acesso a pessoas com *deficiência*. A partir de 2016 os processos ampliaram-se envolvendo mais a prática docente de alunos e profissionais do grupo.

2014	2015	2016	2017	2018
Travessa Cataventos da Casa de Cultura Mario Quintana, Praça da Alfândega, Semana Municipal da Pessoa com <i>Deficiência</i> na Usina do Gasômetro, Semana de Aniversário da Casa de Cultura Mario Quintana, Seminário da Conferência sobre Direitos das Pessoas com <i>Deficiência</i> na ESEFID/UFRGS, Teatro Carlos Carvalho, Encontro Estadual de Dança do RS.	Mostra de Projetos de Extensão em Dança da ESEFID/UFRGS, Projeto Integre-se no Teatro do Centro Cultural da Santa Casa, Seminário Internacional de Lazer ESEFID/UFRGS, Theatro São Pedro.	V Encontro Estadual de Dança do RS, Abertura da Semana Estadual da Pessoa com <i>Deficiência</i> no Palácio do Judiciário, 1º Mostra Gestos Contemporâneos, Theatro São Pedro. Mostra de Projetos de Extensão em Dança da ESEFID/UFRGS	1º Mostra Cena Acessível CCMQ, APAE Vila Nova, Mostra Espaço N, Abertura da Pós Graduação da FAGED/UFRGS, Abertura da Pós Graduação da Fisioterapia da UFRGS, Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID/UFRGS. Foi indicado e recebeu o prêmio Açorianos de dança pela Secretaria Municipal de Cultura de POA.	1º FIDPOA (Theatro São Pedro), 2º Mostra Dança Acessível (Travessa Cataventos, CCMQ), Mostra de Processos Artísticos dos Projetos de Extensão do Curso de Dança ESEFID (Salão de Atos da UFRGS), Seminário de Extensão Universitária Região Sul (SEURS) (apresentação no saguão do Centro Cultural UFRGS) Abertura da Bienal do Jogo (Salão de Eventos da Reitoria UFRGS).

Figura 2. Tabela com as apresentações realizadas entre 2014 e 2018.

4. A suficiência dos corpos cotidianos

O Estatuto da Pessoa com *Deficiência*, Lei Brasileira de Inclusão nº 13.146, foi sancionada em 06 de julho de 2015⁶. A partir da Convenção sobre os Direitos Humanos⁷, o Brasil adota o Modelo Social da Deficiência com o decreto 186 de 2008, que reconhece a *deficiência* como “um conceito em evolução, que resulta da interação entre pessoas com deficiência e as barreiras devidas às atitudes e ao ambiente que impedem a plena e efetiva participação dessas pessoas na sociedade em igualdade de oportunidades”⁸ (DINIZ, 2009).

Swain (2005) aponta que vivemos em uma sociedade incapacitante, e que a relação do nível de *deficiência* de uma pessoa não está centrada pontualmente na condição corpórea dos indivíduos, mas é decorrente de uma estrutura social que não contempla a diversidade. O conceito de *deficiência* e seus desdobramentos são tensionados com o surgimento dos Estudos da Deficiência nos anos 80 no Reino Unido e EUA, e posteriormente no Brasil (DIAS, 2013; MELLO, 2013; BORGES 2018). Hoje, vem sendo analisados também por pesquisadores das Artes Cênicas (KUPPERS 2004, 2007; MILLET-GALLANT, 2010; TEIXEIRA 2010, 2011, 2016, 2019; WHATLEY, 2018; SOMERA, 2019). Oliveira (2019) apresenta o conceito de *bipedia compulsória*, compreendida como:

A estrutura sócio-política determinante nas relações e na organização social, a partir da perspectiva de quem não possui *deficiência* e reconhecendo o mundo exclusivamente pautado pelas suas demandas, considerando todos aqueles que não fazem parte do seu grupo como incapazes, inaptos e inferiores. Também no campo da Dança, ainda é possível perceber um pensamento segregador e hegemônico em relação aos corpos com ou sem *deficiência*, entendidos entre a distinção de corpos aptos ou desabilitados para dançar (OLIVEIRA, 2019: 02).

Somos condicionados à influência do padrão corporal normatizador, presente no ensino tradicional de dança, assim como a suposições e a relações capacitistas. O capacitismo

⁶ Ver: <<https://www.portalabel.org.br/images/pdfs/lei-brasileira.pdf>> [Acesso: 11/11/2019]

⁷ Ver: <<https://www.governodigital.gov.br/documentos-e-arquivos/A%20Convencao%20sobre%20os%20Direitos%20das%20Pessoas%20com%20Deficiencia%20Comentada.pdf>> [Acesso: 11/10/2019]

⁸ Ver: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/CONGRESSO/DLG/DLG-186-2008.htm> [Acesso: 11/10/2019]
Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2009/decreto/d6949.htm> [Acesso: 11/10/2019]

se caracteriza por atitudes discriminatórias, intencionais ou não, subliminares e internalizadas, embutidas na sociedade. Dance Unstuck disponibiliza um glossário⁹ de modos de pensar as diferenças e meios de praticar o ensino do balé clássico. O glossário possui o título “*ableist assumption*” (suposição capacitadora), e aponta para o fato de que a maioria dos materiais e formas de dança existentes toma por base corpos de dançarinos sem *deficiência*, explorando e aprimorando, portanto, o movimento dentro de um padrão normativo do corpo. Consequentemente, é comum professores e coreógrafos reafirmarem características capacitistas inerentes aos seus conceitos estéticos e às suas práticas. A metodologia foi desenvolvida pelo artista pesquisador Jurg Koch a partir do conceito de Desenho Universal de Instruções¹⁰. A pesquisa realizada no Reino Unido (2015- 2017) culminou com uma declaração da Royal Academy of Dance, absorvendo adaptações e material individualizado nos exercícios programáticos de exames de mudança de nível técnico.

Teixeira (2019) enuncia que dançarinos com *deficiência* deveriam se apropriar da estética do seu trabalho, considerando a experiência da *deficiência* dentro da sua subjetividade artística e criativa, que também se encontra imersa na experiência da *impossibilidade*. A *impossibilidade* como digressão de potência artística aparece como *possibilidade* de novas estéticas. É preciso reconhecer as doutrinas subservientes aos condicionamentos sociais do padrão normativo, e as relações sociais que as envolvem.

A experiência da *deficiência* cria duas realidades: primeiro, a dificuldade política de ser reconhecido como uma pessoa com direitos na sociedade; segundo, as dificuldades de ser uma artista, ao mesmo tempo em que nos vemos apenas como semi-artistas. Os artistas com *deficiência* negociam essas duas situações de *impossibilidade* no corpo e na realidade social para criar. Assim, precisam passar pelas situações mais precárias (financeira, social) para obterem o direito de ser artistas. Pobreza, inacessibilidade, violência, discriminação, protecionismo, falta de credibilidade e status profissional são rotinas no Brasil, e estão diretamente ligados a nossos corpos com *deficiência* que ainda são interpretados como socialmente anômalos. Por outro lado, o artista que está plenamente ciente de tudo isso pode resistir a essa situação (TEIXEIRA, 2019: 75).

⁹ Ver: <<https://danceunstuck.co.uk/gdance-glossary/>> [Acesso: 12/10/2019]

¹⁰ Ver: <<https://danceunstuck.co.uk/universal-design-for-instruction/>> [Acesso: 12/10/2019]

Enquanto o trabalho do Diversos Corpos Dançantes prezou pela *suficiência* dos corpos dos dançarinos com *deficiência*, tratando-os como corpos *suficientes*, dentro das variadas condições em que se encontravam, eu me pergunto: quanto mais ainda teremos que trabalhar para alcançarmos uma *suficiência* social? A *suficiência* dos corpos dos dançarinos se encontra entre a qualidade de elaboração do trabalho artístico e a relação de recepção do público. A percepção do público depende do quanto está apto a fazer uma leitura diferente de seu padrão capacitista, do quanto está consciente dos estigmas que o informam, do quanto está informado sobre as variantes do universo da *d/eficiência* e das diferentes características artísticas dos grupos, conforme o contexto, e se suas referências sobre obras performadas por dançarinos com *deficiência* são suficientes para que possa avaliá-las. O DCD foi um projeto de dança na comunidade e não de uma companhia profissional de dança. Além das apresentações artísticas, o projeto envolveu outras frentes, referentes à prática do ensino e formação em dança, e ao lugar político dos corpos cotidianos na cena da dança.

Ações de Acessibilidade	Ações Educacionais
Melhora da percepção social e da autoimagem de PcDs como dançarinos. Popularização da dança com grupos mistos e estímulo a dançarinos sem <i>deficiência</i> a experimentarem processos juntos. Desenvolvimento de processos participativos. Estímulo ao exercício de autonomia. Quebra de padrões de conceitos fechados sobre <i>deficiência</i> através de ações em apresentações artísticas, oficinas e seminários. Conscientização sobre as necessidades de melhoria de acessibilidade em teatros, estúdios de dança e centros culturais para receberem dançarinos com <i>deficiência</i> .	Ampla participação da comunidade em geral e da comunidade acadêmica. Informação e formação para a dança com grupos mistos de pessoas com e sem <i>deficiência</i> . Espaço para formação e experiência de estudantes de graduação e pós-graduação. Grupo de estudos envolvendo alunos da UFRGS e participantes do DCD. Interconexão entre pesquisa-docência-extensão através das ações do projeto. Processos criativos e colaborativos de dança. Envolvimento de artistas e colaboradores de fora da universidade.

Figura 2. Tabela com as ações de acessibilidade e educacionais realizadas entre 2014 e 2018.

5. Considerações Finais

O percurso do projeto Diversos Corpos Dançantes, vivenciado de 2014 a 2018, configurou-se através de uma prática *somática das relações*, envolvendo *improvisação* em dança através do processo *eu-outro-espaco*, e das relações interpessoais e organizacionais do grupo. Os três espetáculos apresentados em 2014, 2015 e 2017 mostram essa trajetória. Em



2014 o grupo passou por uma fase de intensas experimentações de *improvisação* em dança, expandindo a prática para o espaço público. O processo *eu-outro-espaco* continuou sendo a base de conhecimento do corpo dançante ao longo de todo o percurso e, a partir de 2015, começaram a surgir também coreografias e *improvisação* estruturada. O desenvolvimento da criação artística foi se estabelecendo de acordo com o desenvolvimento dos processos inter-relacionais, de auto-organização do grupo e do desenvolvimento dos processos de estudos em docência dos alunos. Isso fica visível no espetáculo de 2016, quando o mote de criação revelase pautado, com maior ênfase, nos participantes – justamente quando os alunos começaram a compartilhar mais a gerência das aulas e os processos artísticos. A escolha do aporte teórico, do *ethos* e do conteúdo desse trabalho condiz às pesquisas levantadas por artistas com *deficiência*, e ao desenvolvimento artístico na área da dança, trazendo apontamentos de autores dos Estudos da Deficiência e das políticas das pessoas com *deficiência*.

Referências

BENJAMIN, Adam. **Making an entrance**: theory and practice for disabled and non-disabled dancers. London and New York: Routledge, 2002.

BORGES, Jorge Amaro de Souza. **Políticas da pessoa com deficiência no Brasil**: percorrendo o labirinto. Porto Alegre. 2018. (Tese de doutorado). Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Steil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Porto Alegre/RS, 2018.

COX, Susie. **Dance not disability, professionalism not therapy**. Animated Magazine, Leicester, capítulo 24, autumn, 2007.

CROFT, John. **Guia prático dragon dreaming**: uma Introdução sobre como tornar seus sonhos em realidade através do amor em ação. Janeiro de 2014. [e-book]

DIAS, Adriana. **Por uma genealogia do capacitismo**: da eugenia estatal à narrativa capacitista social. In: Anais do I Simpósio Internacional de Estudos sobre a Deficiência – SEDPCD/ junho, São Paulo: Diversitas/USP Legal, 2013.

DINIZ, Débora; BARBOSA, Livia; SANTOS, Wederson Rufino. Deficiência, direitos humanos e justiça. SUR – **Revista Internacional de Direitos Humanos**, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 64-77, dez. 2009.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.



KUPPERS, Petra. **Disability and contemporary performance: bodies on edge**. Cornwall: TJ International, 2004.

KUPPERS, Petra. **Community performance: an introduction**. London/NY: Routledge, 2007.

KUPPERS, Petra. **The community performance reader**. London/NY: Routledge, 2007.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos**. Coleção Pesquisa em Artes. [2ª ed.] Salvador: EDUFBA, 2012.

MELLO, A. G.; NUERNBERG, A.H. & BLOCK, P. Estudos sobre Deficiência no Brasil: passado, presente e futuro. **Annual International Disability Studies Symposium**. São Paulo, Brasil: June 20, 2013.

MILLET-GALLANT, Ann. **The disabled body in contemporary art**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

OLIVEIRA, E.; RIBEIRO N.; SANTOS, C. Sobre uma prática da consideração: subvertendo as estruturas da bipedia compulsória na dança. **II Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo Bahiano**. Desafios Interdisciplinares: Trilhas da Resiliência. Santo Amaro, BA: de 24 a 29 de setembro, 2019.

SOMERA, Nicole. **O artista com deficiência no Brasil**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

SWAIN, John; FRENCH, Sally; CAMERON, Colin. **Controversial issues in a disabling society**. Berkshire: Open University Press, 2005.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **A estética da experiência: trajetórias do corpo deficiente na cena da dança contemporânea do Brasil e dos Estados Unidos**. 2016. (Tese de doutorado) Orientadora: Maria Albertina Silva Grebler. Escola de Dança/Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2016.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Danças impossíveis: encenando a deficiência no Brasil. In: Vendramin, C; Blades, H.; Whatley, S; Marsh, K. (Orgs.) **Trocando, movendo, traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência** | Exchanging, moving, translating: thoughts on dance and disability. – Porto Alegre: UFRGS, 2019. [e-book]

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. **Deficiência em cena**. [1ª ed.] João Pessoa: Ideia, 2011.

TEIXEIRA, Ana Carolina Bezerra. Deficiência em Cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **O Mosaico. Revista Pesquisa em Artes/FAP**, Curitiba, n. 3, jan/junho, 2010.

VENDRAMIN, Carla. Diversas danças – diversos corpos: discursos e prática da dança no singular e no plural. **Revista do Corpo: ciências e artes**, Caxias do Sul, v. 1. n. 3, 2013.



VENDRAMIN, Carla. FERRAZ, W.; REIS VELHO, L. Diversos Corpos Dançantes: Uma proposta de improvisação e dança na comunidade. **Revista Conceição**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 3-25, jul/dez, 2016.

VENDRAMIN, Carla. Dança e deficiência no Rio Grande do Sul: processos e registros sobre um campo de conhecimento e atuação em expansão. In: Vendramin, C. *et al.* (Orgs.) **Trocando, movendo, traduzindo**: pensamentos sobre dança e deficiência | Exchanging, moving, translating: thoughts on dance and disability. Porto Alegre: UFRGS, 2019. [e-book]

WHATLEY, Sarah. (Org.) **Dance, disability and law** – invisible difference. Chicago: Intellect Bristol, 2018.



***Performance, Comportamento e Habilidades:* as artes do corpo e a mostra de desempenho das habilidades sociais**

Marcio Pizarro Noronha
UFRGS – pizarronoronha@gmail.com

Resumo: Revisão conceitual visando formar um dicionário terminológico para os estudos das artes do corpo e da *performance*. Aqui trataremos da categoria *performance*, seus usos e significações, enfatizando as relações com a teoria comportamental e com as noções de desempenho, resultados e desenvolvimento de habilidades sociais. O objetivo é explorar o potencial dessa ferramenta conceitual para os estudos da e na dança. Trata-se de uma aproximação entre *Performance* e Antropologia da Dança, associada aos estudos das teorias comportamental, cognitivo-comportamental e Psicologia Evolucionista.

Palavras-chave: *Performance*. Teoria Comportamental. Habilidades sociais.

Performance, Behavior and Skills: the arts of the body and the performance of social skills

Abstract: Approach to a conceptual review aiming to form a terminological dictionary for the studies of body and *performance* arts. Here we will deal with the term *performance*, its uses, and meanings, emphasizing the relationship with behavioral theory and with the notions of *performance*, results, and development of social skills. The objective is to explore the potential of this conceptual tool for studies in and of dance. This is an approach between *Performance* and Anthropology of Dance with studies of behavioral theories, cognitive-behavioral theories, and Evolutionary Psychology.

Keywords: *Performance*. Behavioral Theory. Social Skills.

1. Performance, Desempenho, Comportamento e Habilidade: afinidades eletivas

Poucos estudos têm sido realizados no sentido de dar um tratamento diverso ao conceito de *performance*. Esta veio a se notabilizar entre os anos 1990 e 2000/2010 em diversos trabalhos produzidos em língua portuguesa e com a formação de Programas de Pós-Graduação, quer em Artes (e *performance*) quer em Ciências Humanas (*performances* sociais, *performances* culturais). Ou seja, a tradição que tem se afirmado e vigorado no país diz respeito a leituras advindas das Ciências Humanas e das Artes, e o conceito de *performance* como “comportamento” e “desempenho” com desenvolvimento de habilidades é praticamente um desconhecido da nossa produção acadêmica. Isto se deve ao fato da existência de um veto às abordagens comportamentais, cognitivo-comportamentais e evolutivas nos cursos de Artes e,

mais radicalmente, nas Ciências Humanas brasileiras, fortemente marcadas por correntes clássicas francesas e inglesas, formas culturalistas estadunidenses e, mais atualmente, numa ênfase em pesquisas que estão centradas em estudos identitários e interseccionais.

Para as linhas do pensamento científico interessadas em perspectivas epistemológicas monistas, com a inseparabilidade entre fenômenos naturais-culturais e entre corpo/cérebro-mente, a *performance*, vista como desempenho, com apresentação de resultados, está profundamente articulada ao desenvolvimento de habilidades sociais e à plasticidade comportamental social, designando uma capacidade de compreensão e de crítica em relação aos comportamentos sociais vigentes, permitindo reafirmar que artes performáticas são altamente sociais por serem definidas comportamentalmente.

Ao estudar as atividades da *performance* podemos observar como estamos realizando leituras e capacitações em face do desenvolvimento dessas habilidades socioculturais.

O artista de *performance* solicita um *background* de habilidades e somente o sucesso na compreensão dessas habilidades faz dessa arte um resultado performativo eficaz. Ou seja, um circuito comunicativo precisa estar instalado no campo do comportamento performativo-perfomático do artista, fazendo referência ao *background* social-individual e revelando o potencial dos atos da *performance* para explorar e expandir as habilidades dos indivíduos, tanto do ponto de vista das expressões individuais quanto dos resultados na *performance* social.

A *performance* é um tipo de comportamento, com resultados de desempenho específicos. Um comportamento exige a preexistência de um *background* de habilidades geradoras e suas implicações estratégicas para fazer um melhor uso das habilidades amplas e sua aplicação na produção de resultados específicos.

As habilidades exigem a combinação da análise conceitual e procedimental de cunho cognitivo e comportamental, envolvendo ainda aspectos da aprendizagem social e uma leitura sistêmica-ecológico-ecossistêmica. As habilidades permitem desenvolver e explorar comportamentos em suas formas adaptativas e transgressivas, gerando determinados desempenhos, ou seja, resultados em termos de *performance*. Assim, a *performance* é o momento que sintetiza as habilidades expressas nas formas comportamentais.

Quando olhamos a teoria da *performance art*, esta ressalta exclusivamente os desempenhos radicalmente singulares – a *performance* como evento único e irrepetível – e as ações que nela se instalam estão diretamente associadas a metacomentários da programação

comportamental e comunicativa, ou seja, seus estados e efeitos tratam de uma cadeia de comportamentos adquiridos, vinculados a conjuntos de habilidades, das quais se originaram, por espelhamento, inversão ou exploração crítica (arte como comentário).

Nada que, ao final, não seja profundamente dependente de comportamentos preexistentes, pois, caso contrário, não seria passível de promover um comentário crítico.

Para outros, mais contemporaneamente, que retiraram do núcleo do conceito de ato performático a dimensão de evento único e irrepetível, há uma maior dinâmica entre a celebração do acontecimento transgressor e seus efeitos encadeados na adaptação social, ou seja, o modo como todo ato transgressor permite ampliar o espectro crítico dos atos adaptativos, redefinindo o contexto ou ambiência onde nasce a *performance* e seu gesto. Desse modo, uma *performance* seria uma crítica ao comportamento social e, ao mesmo tempo, a incorporação de outra maneira de exercer esse comportamento, ampliando o espectro da adaptação.

Mais uma vez, esse tipo de produção-produto, sustenta uma referência num amplo contexto adaptativo social, operando comportamentos que incorporam novidades ao previamente codificado, sob a forma de uma crítica que, ao retornar ao ambiente permite ampliar o espectro adaptativo, ou seja, ampliar o próprio repertório comunicativo comportamental. A *performance* faria a função de uma nova janela para a produção de atos adaptativos.

2. Habilidades, desempenhos e competências sociais

O estudo comportamental permite observar e refletir acerca do fenômeno cultural (e também artístico) da *performance* como sendo a combinação dos elementos: desempenho, habilidade e competência.

O desempenho – a *performance* propriamente dita – é o momento no qual um comportamento ou conjunto de comportamentos (narrativa comportamental) é emitido, identificado numa ordem lógica e referida a uma situação social (contextual, análise ambiental). Assim, na origem, toda e qualquer *performance* é uma maneira de desempenhar um comportamento referido a uma lógica ambiental esperada.

A habilidade corresponde, justamente, à plasticidade comportamental, ou seja, diz respeito ao modo como cada um dos atores no seu desempenho faz eleições e promove um

comportamento referido a um *background* e a um repertório. Quanto maior o repertório, maiores as habilidades individuais para lidar com as demandas ambientais. Isso significa que o ato da *performance* é promotor de uma complexificação narrativa e pode promover novas cadeias comunicativo-comportamentais dos indivíduos em face dos desafios ambientais.

A competência diz respeito ao resultado e sua posterior avaliação. O juízo que não é apenas efeito de um conjunto de representações mentais, mas da combinação entre comunicação e efeitos comportamentais, pela via das respostas ambientais nesse *feedback* entre indivíduo e ambiente. Em suma, a competência social é a forma valorativa e avaliativa do comportamento desempenhado por esse indivíduo quando ele faz uso das habilidades e performa socialmente.

Então, estamos diante de um circuito acional: emite-se um comportamento que se encontra no *background* comportamental social, que sofre um constante processo de avaliação ou juízo de resultado que, em outras palavras, diz: o indivíduo desempenha ou performa gestual e ou narrativamente, fazendo uso de um repertório adquirido nas interações entre o organismo e o ambiente, que revelam a habilidade individual em responder às demandas e, cada um desses resultados é avaliado em cada um dos seus desempenhos.

A grande questão do desempenho do ato performativo-perfomático diz respeito, portanto, ao conjunto das habilidades adquiridas.

As habilidades solicitam: 1. **Aquisição** – habilidade desenvolvida ou déficit de habilidade; 2. **Desempenho** – presença ou déficit da presença, atualização da habilidade na ação, na *performance*; 3. **Fluência** – grau de emissão da habilidade requerida e seus efeitos / impactos e resultados; 4. **Grau de ansiedade** – maior ou menor grau de inibição, mediada pela ansiedade (esquiva e fuga de situações); 5. **Grau de cognição** – maior ou menor grau de cognição mediada pelas crenças, expectativas, padrões de pensamento, visão de mundo; 6. **Percepção social** – grau de decodificação dos sinais sociais por parte dos atores sociais; 7. **Velocidade do processamento e compreensão dos estímulos ambientais** – capacidade de discriminação de símbolos, atenção (e seu déficit), decodificação dos sinais sociais advindos de estereótipos, capacidade de identificação, análise, interpretação e criação de alternativas frente aos estímulos-padrão encontrados na ambiência (DEL PRETTE & DEL PRETTE, 2001, 2003, 2005, 2009).

Assim, habilidades são adquiridas e desenvolvidas por aprendizagem nas interações cotidianas, sendo emitidas e confirmadas ou não, pelas próprias interações ambientais. Por outro lado, esse conjunto de comportamentos adquiridos sofre de déficits, uma vez que eles muitas vezes estão restritos ao *background* ambiental do indivíduo (contexto cultural proximal de um indivíduo). Ampliar ambientes exige novas aprendizagens.

A aquisição vem acompanhada do desempenho, ou seja, da maneira como uma habilidade se apresenta no campo da *performance* social. A habilidade se traduz em gesto e ação, revelados com um grau menor ou maior de fluência, nos comportamentos emitidos e em seus impactos. Assim sendo, esse conjunto comportamental se associa a graus cognitivos envolvendo autorreflexividade, automonitoramento, capacidade de decodificação dos sinais sociais, velocidade em discriminar os ambientes e gerar respostas, amplitude e desconstrução de sistemas de crenças e padrões de pensamento e visões de mundo, visando sempre a mediação constante entre identificar e responder e/ou criar alternativas frente aos estímulos socialmente gerados.

As habilidades socioculturais se expressam nos comportamentos e nas interações ambientais-comportamentais e são indicadoras de transgressão/ampliação do espectro da ação e formas de adaptação (ação adaptativa). O déficit nas habilidades conduz a problemas na análise, na interpretação e na compreensão das ações, dos comportamentos humanos propriamente ditos, ou seja, reduz a capacidade individual de leitura social. O que assistimos nas *performances* sociais é uma exploração das significações, envolvendo as capacidades cognitivas e seus limites. Permitem a instrumentalização dos gestos e comportamentos humanos em condição de *performance* social, envolvendo aspectos cognitivos e a exploração de capacidades reflexivas e autorreflexivas que estão presentes nas *performances* cotidianas.

Assim, *performances* artísticas são atos sociais, não por serem configurações identitárias ou culturalmente situadas, mas, dada a sua amplitude, por estarem referidas a comportamentos em espaços sociais – ambiências, remetidas a uma diversidade maior de repertórios. Os repertórios costumeiramente sugeridos pelas *performances* artísticas são comportamentos de reforço restritos ao *background* personalístico e identitário, ou seja, somente afirmam modos de operar tautológicos, autor referenciados, auto narrativos e subjetivados. As estruturas conflitivas entre *eu* e o mundo são apenas uma parte dos repertórios. Tal como apontam Johnson e Johnson (2001), programas sistemáticos na formação de



repertórios e aprendizagens sociais devem envolver aspectos, tais como: estruturas conflitivas (conflitos narrativos identitários), mas também cooperação e promoção de valores comuns. Isto implica dizer que a *performance* deve exigir da sua esfera narrativa um maior potencial de universalização.

3. Análise comportamental aplicada ao estudo de *performance*

Até aqui, podemos afirmar que as *performances* artísticas são *performances* sociais de alta complexidade cognitiva e poderiam ser pensadas como objetos de pensamento e treinamento comportamental extremamente adequados para contextos que envolvem perspectivas e desafios de aprendizagem.

Assim, usar ferramentas de análise comportamental para descrever, situar (contextualizar), analisar e interpretar *performances* pode ser um instrumento de alto potencial. Uma vez que a *performance* é sempre um *comportamento*, qual seria (ou quais seriam) o motivo (ou motivos) de não fazermos uso de categorias de análise comportamental para abordar suas ações e seus resultados?

O comportamento implicado na arte da *performance* pode ser analisado sistemicamente nas unidades de comportamento e nas diferentes interações entre essas unidades. Nesse sentido, a *performance* seria um conjunto de comportamentos, incluindo os produtos gerados a partir deles (DANIELS, 1984). Todos os comportamentos se tornam efetivos e contínuos na medida em que são mensurados e reforçados, ou seja, são passíveis de observação e medição, e produzem de modo imediato e efetivo um retorno, ou reforço positivo, ou um tipo de reconhecimento. As variações do desempenho é que permitem produzir mudanças na dimensão sistêmica e global. Desse modo, cada ato performático implica em potencial reflexivo para o comportamento de origem que está sendo posto em questionamento pela arte performática. A *performance* é a própria consequência de um conjunto de comportamentos prévios ou antecedentes. A *performance* é uma mudança comportamental ou uma mudança de ordem paradigmática nos modos de proceder, orientar e conduzir atos e gestos sociais. Mas se a *performance* é uma consequente, ela o é na mesma medida em que funciona como contra reforço a comportamentos reconhecidos e legíveis, pois envolve um maior grau de

incerteza e de produção de um ato inverso ou inesperado, em relação ao contexto social de origem.

Seria a arte performática um caso de *pinpoints*, ou seja, pontos altamente problematizáveis da esfera dos comportamentos esperados e seus resultados? E isto, também do ponto de vista da análise comportamental, permitiria um entendimento do fator altamente descritivo e narrativo desse tipo de arte ou manifestação cultural? Os atos performáticos exigem um conjunto detalhado de descritores e apontam justamente para versões problemáticas dos comportamentos e seus resultados nos meios sociais. Referidas a grupos de comportamentos visíveis e socialmente relevantes, essas ações descreveriam o momento da intervenção crítica sobre a ação social e a maneira como comportamentos podem ser decodificados e desconstruídos.

Seguindo a proposição de DANIELS (1984), os *pinpoints* são acompanhados de um *goal setting* – do estabelecimento de um horizonte ou de uma visão de mundo ou conjunto de metas que formam e reforçam o contexto para a leitura da *performance*. São elementos globais e instrumentais à análise do comportamento que revelam não apenas os traços críticos (*pinpoints*), mas exigem produzir um referente mais geral – a própria contextualização do comportamento desvelado na ação da *performance*.

Essas ações submetidas a descrições, envolvendo *o que, como e por que*, estão sendo mobilizadas nesses gestos e atos, uma vez que permitem identificar os comportamentos de referência – o que está sendo apresentado como traço crítico e que torna repetível a ação. Quando tomamos essa ação em sua condição de *repetição*, podemos dizer que o repetível é passível de ser medido e controlado, produzindo as condições para o treinamento prévio e operativo dos gestos e dos movimentos. Aqui, voltamos aos elementos já apresentados: comportamentos descritos são medidos em função da sua relação com repertórios (comportamentos previamente instalados), habilidades, competências e resultados.

4. Conclusões

Assim, uma agenda de estudos remetidos ao campo epistemológico da investigação monista e as devidas relações com os modelos teóricos comportamentais, cognitivo-comportamentais e evolucionistas são desafios de extrema importância na atualidade. Eles

promovem e produzem respostas divergentes ao conceito de *performance* social, mesmo quando estão tratando de algo referido ao contexto ou ambiente expandido.

O social é apenas uma parte ou um traço presente num comportamento, pois este é remetido a um enclave natural-cultural e que permite olhar criticamente para a intencionalidade crítica desse gesto artístico. Em geral, permeada por um universo de tautologias, a *performance* pode ser olhada com um ferramental metodológico e técnico que critica a posição crítica ou que permite ampliar o escopo da análise e abordar a crítica social, ela própria como um padrão de comportamento esperado desse tipo de objeto social comportamental artístico.

Como vimos acima, a *performance* é um ato de mudança comportamental que, no caso da produção artística, está marcado por uma intencionalidade de transformação paradigmática em relação aos repertórios de comportamentos já constituídos. Isto, ao final, faz implicar o desempenho no resultado (uma condensação entre desempenho e resultado), fazendo desses atos um modo de reorientação de atos e gestos sociais.

Desse modo, promover uma análise comportamental sistemática de uma arte que explora o comportamento (entre o desempenho, a habilidade e o que disso resulta – resultado) é uma hipótese urgente para a produção acadêmica. Ao tomarmos repertórios comportamentais como alvos da reflexão artística – já que profundamente marcados pela contextura ambiental das habilidades socioculturais, combinadas à plasticidade comportamental – podemos obter análises ampliadas da força dos comportamentos.

Excessivamente marcada por análises conteudísticas advindas do referencial conceitual das Humanidades, as *performances* – assim como outras formas artísticas – têm sido tratadas como exemplaridades de conceitos, ou seja, os comportamentos complexos estão submetidos a estratégias mentalistas de análise e interpretação.

Este trabalho consiste num pequeno esforço de redirecionamento do ferramental de análise, visando a superação de um veto analítico aos estudos do comportamento e das linhas evolutivas aplicadas ao campo das Artes.

Referências

DANIELS, A. **Performance management**. Atlanta: Performance Management Publications, 1984.

DEL PRETTE, A; DEL PRETTE, Z. A. P. **Psicologia das relações interpessoais: vivências para o trabalho em grupo**. Petrópolis: Vozes, 2001.

DEL PRETTE, A; DEL PRETTE, Z. A. P. **Habilidades sociais, desenvolvimento e aprendizagem**: Questões conceituais, avaliação e intervenção. Campinas: Alínea, 2003.

DEL PRETTE, A; DEL PRETTE, Z. A. P. **Psicologia das habilidades sociais na infância: Teoria e Prática**. Petrópolis: Vozes, 2005.

DEL PRETTE, A; DEL PRETTE, Z. A. P. **Psicologia das habilidades sociais: Diversidade teórica e suas implicações**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FEITOSA, Fabio Biasotto; DEL PRETTE, Zilda A. P.; DEL PRETTE, Almir; LOUREIRO, Sonia Regina. Explorando relações entre o comportamento social e o desempenho acadêmico em crianças. **Estudos e pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 442-455, 2011.

GRESHAM, F. M.; ELLIOTT, S. N. **Social skills rating system**. Manual, USA: American Guidance Service, Inc., 1990.

JOHNSON, D. W.; JOHNSON, R. T. **The three Cs of promoting social and emotional learning**: cooperation, conflict resolution, and civic values. **THE CEIC REVIEW**, Philadelphia, v. 10, n. 6, 2001.

NERY, Sandirena Souza. Gerenciamento de performance. **OBM – Organization Behavior Management. Revista de Estudos Gerenciais**. Valinhos, SP, volume XIII, Número 17, Ano 2009, p 131-139.

SKINNER, B. F. **Ciência e comportamento humano**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

Seção 13
Graduações de Dança:
relatos sobre a dança na Academia

Os Que Fazem e os Que Pensam a Dança: estudo da tensão entre teoria e prática nas graduações em Dança no Brasil

Luciane Moreau Coccaro
UFRJ – lu.coccaro@eefd.ufrj.br

Resumo: Este texto propõe analisar como se consolida a profissionalização da dança via ensino superior, entendendo-a como um processo de academização que foi estruturado segundo dois princípios de classificação: a teoria e a prática. Busco analisar *por quem e de que é feita* a dança nas instituições de ensino superior, responsáveis por instaurar uma nova maneira de credenciar quem é *artista da dança*. A investigação foca no estudo de conteúdos teóricos e práticos expressos nos planos pedagógicos dos cursos, nos currículos e nas disciplinas, bem como na pesquisa das representações dos docentes e coordenadores de curso sobre os significados por eles atribuídos à teoria e à prática no ensino da dança em nível superior. O universo de pesquisa é composto por quatro instituições que oferecem graduações em Dança: UFBA, UFRJ, UNICAMP e Faculdade Angel Vianna. Por que estas e não outras? Por serem as IES com maior reconhecimento no campo acadêmico da Dança no país. Parto da premissa de que a profissionalização da dança nas IES instaurou uma nova visão de dança, que implicou em uma nova maneira de credenciar quem é *artista da dança*. Busco compreender a expansão das graduações em Dança no Brasil como um fenômeno de diversificação da profissionalização em dança via ensino superior, em relação a dois outros percursos profissionais existentes no país: os cursos técnicos e os cursos livres.

Palavras-chave: Dança e ensino superior. Dança na universidade. Dança e profissionalização. Dança: teoria e prática.

Those Who Make and Those Who Think Dance: a study of the tension between theory and practice in undergraduate dance programs in Brazil

Abstract: This text proposes to analyze how the dance professionalization is consolidated via higher education. I consider it is as a process of academization that has been structured according to these principles of classification: theory and practice. I intend to analyze who and what is dance made of in higher education institutions; the both are responsible for establishing a new way of legitimizing who is dance artists. The investigation focuses on the study of theoretical and practical content expressed in courses pedagogical plans, curricula and disciplines, as well as in teachers and course coordinators' researches about the meanings they attribute to dance teaching theory and practice in higher education level. The research universe involves four Universities that offer dance degrees: UFBA (Federal University of Bahia/Brazil), UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro/Brazil), UNICAMP (Campinas State University/Brazil), and Faculdade [College] Angel Vianna. Why these and not others? Because these are the Brazilian higher education institutions with the greatest recognition in dance academic field. I start from the premise that the professionalization of dance in higher education level has been establishing a new vision of dance: another way of legitimizing who are the dance artists. My intention is to understand the expansion of dance degrees in Brazil as a phenomenon related to the diversification of dance professionalization via higher

education connected to other professional paths in the country: technical courses and free courses.

Keywords: Dance and higher education. Dance at University. Dance and professionalization. Dance: theory and practice.

1. Por quem e de que é feita a dança nas IES brasileiras

Nesta comunicação me proponho a apresentar algumas reflexões desenvolvidas em minha tese de doutorado¹ acerca de como se consolida a profissionalização da dança via ensino superior, entendendo-a como um processo estruturado, segundo dois princípios de classificação: a teoria e a prática. Analisei *por quem e de que é feita* a dança nas instituições de ensino superior, responsáveis por instaurar uma nova maneira de credenciar quem é *artista da dança*. A investigação focou no estudo de conteúdos teóricos e práticos expressos nos planos pedagógicos dos cursos, nos currículos e nas disciplinas, bem como na pesquisa acerca das percepções dos docentes sobre os significados por eles atribuídos à teoria e à prática no ensino da dança em nível superior.

Em 2002, a Classificação Brasileira das Ocupações (CBO), através de debate junto a docentes do ensino superior em Dança, optou pelo uso do termo *artista da dança* para englobar as atividades: professor de dança, assistente de coreografia, bailarino, coreógrafo, dramaturgo de dança e ensaiador de dança. Essa classificação é uma conquista e um desdobramento das representações sociais que circulam no ensino superior em Dança, responsável por criar o vocábulo *artista da dança*, que expandiu a noção de bailarino. A expressão *artista da dança* aglutina uma série de atribuições que podem ou não ser cumulativas no cenário de dança profissional. Quem está inserido no mundo acadêmico da dança utiliza o termo *artista da dança*, uma categoria abrangente, ao passo que, no contexto extrauniversidade, as designações *bailarino* e *dançarino* ainda são recorrentes, sendo que *bailarino* se refere apenas àqueles que fizeram *ballet* clássico, em contraponto aos *dançarinos*. Todas essas designações representam disputas no campo artístico.

¹ Tese defendida em 01 jun. 2017 no PPGSA/IFCS/UFRJ.

Em 2017, quando realizei a tese, existiam 49 cursos superiores em Dança² no Brasil, sendo o curso mais antigo o da UFBA, que completou 60 anos em 2016. Em funcionamento, existem 32 licenciaturas, 14 bacharelados, 2 cursos tecnológicos em Dança e 1 curso superior de formação específica em Dança e Coreografia. Dos 14 bacharelados, 13 são graduações em Dança, e 1 é em Teoria da Dança. Esses cursos estão distribuídos em 36 instituições de ensino superior (IES): 18 federais, 12 particulares e 6 estaduais, como mostram os Quadros 1, 2 e 3 a seguir. O Quadro 4 mostra a distribuição das IES por regiões e nos estados brasileiros.

Quadro 1: 18 Instituições Federais³

Instituição de Ensino	Graduação em Dança/Ano			
1.Universidade Federal da Bahia – UFBA	Licenciatura	1956	Bacharelado	2010
2.Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ	Licenciatura	2010	Bacharelado	1994
			Bacharelado em Teoria	2010
3.Universidade Federal de Viçosa – UFV	Licenciatura	2000	Bacharelado	2002
4. Universidade Federal de Sergipe – UFS	Licenciatura	2007		
5.Universidade Federal de Alagoas – UFAL	Licenciatura	2007		
6. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG	Licenciatura	2007		
7. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE	Licenciatura	2008		
8. Universidade Federal do Pará – UFPA	Licenciatura	2008		
9. Universidade Federal de Pelotas – UFPEL	Licenciatura	2008		
10. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – IFB	Licenciatura	2009		
11. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS	Licenciatura	2009		
12. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN	Licenciatura	2009		

² O Centro Universitário da Cidade/UniverCidade - abriu em 1985 e foi fechado e descredenciado do MEC em 2013 -; Universidade de Cruz Alta/Unicruz – abriu em 1998 e fechou em 2010 – e Universidade Metropolitana de Santos/UNIMES – abriu em 1986 e fechou em 1996. Em 2018 fechou a Licenciatura em Dança da ULBRA/Canoas/RS aberta primeiro como curso Tecnológico em Dança em 2003 e em 2008 se tornou Licenciatura em Dança. E fechou também o curso da UERGS/RS.

³ Fonte: Elaboração própria a partir de consulta nos sites <www.educacaosuperior.inep.gov.br> e <<http://idanca.net/a-formacao-de-professores-de-danca-no-brasil/>> [Acesso em 12 de janeiro de 2017]

13. Universidade Federal de Uberlândia – UFU			Bacharelado	2010
14. Universidade Federal de Goiás – UFG	Licenciatura	2010		
15. Universidade Federal do Ceará – UFC	Licenciatura	2011	Bacharelado	2011
16. Universidade Federal de Santa Maria – UFSM	Licenciatura	2012	Bacharelado	2012
17. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – IFG	Licenciatura	2013		
18. Universidade Federal da Paraíba – UFPB	Licenciatura	2013		

Quadro 2: 6 Instituições Estaduais⁴

Instituição de Ensino	Graduação em Dança/Ano			
1. Faculdade de Artes do Paraná – FAP / Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR	Licenciatura	1984	Bacharelado	1993
2. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP	Licenciatura	1985	Bacharelado	1985
3. Universidade do Estado do Amazonas – UEA	Licenciatura	2001	Bacharelado	2001
4. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS	Licenciatura	2002		
5. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB	Licenciatura	2012		
6. Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS	Licenciatura	2015		

Quadro 3: 12 Instituições Privadas.⁵

Instituição de Ensino	Graduação em Dança/Ano			
1. Faculdade Paulista de Artes – FPA	Licenciatura	1991	Bacharelado	1991
2. Universidade Anhembi Morumbi – UAM	Licenciatura	1998	Bacharelado	1998
3. Escola e Faculdade Angel Vianna – FAV	Licenciatura	2000	Bacharelado	2000
4. Faculdade Tijucusso/Uniesp/São Caetano do Sul – SP	Licenciatura	2002		
5. Universidade Luterana do Brasil – ULBRA/RS	Licenciatura	2008	* O curso foi encerrado em 2019	

⁴ Fonte: Elaboração própria a partir de consulta nos sites <www.educacaosuperior.inep.gov.br> e <http://idanca.net/a-formacao-de-professores-de-danca-no-brasil/> [Acesso em 12 jan. 2017]

⁵ Fonte: Elaboração própria a partir de consulta nos sites <www.educacaosuperior.inep.gov.br> e <http://idanca.net/a-formacao-de-professores-de-danca-no-brasil/> [Acesso em 12 jan. 2017]

6. Universidade Estácio de Sá – UNESA/RJ			Tecnológico Coreografia de Dança de salão	2006
7. Centro Universitário Santanna – UNISANTANNA/SP	Licenciatura	2009	Bacharelado	2009
8. Universidade de Sorocaba – UNISO	Licenciatura	2010		
9. Faculdade Integrada da Grande Fortaleza – FGF	Licenciatura não plena		Curso superior de Dança e Coreografia	2011
10. Universidade Candido Mendes/UCAM/RJ	Licenciatura	2014		
11. Universidade de Caxias do Sul – UCS/RS			Curso Tecnológico de dança	2014
12. Universidade Regional de Blumenau – FURB ⁶	Licenciatura	2017		

Quadro 4: 36 IES nas cinco regiões brasileiras.⁷

REGIÃO	ESTADOS	Nº IES
Nordeste	Alagoas	1
	Bahia	2
	Ceará	2
	Paraíba	1
	Pernambuco	1
	Rio Grande do Norte	1
	Sergipe	1
Norte	Amazonas	1
	Pará	1
Sudeste	Minas Gerais	3
	Rio de Janeiro	4
	São Paulo	6
Sul	Paraná	1
	Rio Grande do Sul	6
	Santa Catarina	1
	Distrito Federal	1

⁶A FURB – Universidade de Blumenau é uma IES pública e privada.

⁷ Fonte: elaboração própria.

Centro	Goiás	2
Oeste	Mato Grosso do Sul	1

Dos 26 estados brasileiros, 18 possuem cursos de Dança no ensino superior, e apenas em 8 não há IES com graduação em Dança. Apesar de não ser um fenômeno recente, no senso comum ainda persiste a ideia que restringe a dança a uma atividade física, entretenimento ou *hobby*, em vez de ser considerada uma profissão. Do ponto de vista da distinção entre a formação em dança no ensino superior e no campo artístico, o diploma é a certificação educacional formal e é obtido via curso superior em Dança. As credenciais educacionais, os diplomas, são os critérios sociais legítimos da formação em Dança nas IES.

Os questionamentos iniciais da pesquisa: há interligação entre teoria e prática nas graduações em Dança? O que tem sido mais valorizado no ensino da dança, no âmbito do terceiro grau: a prática artística, a produção teórica, ou ambas? O ensino da dança em nível superior instaurou e reforça a distinção entre *os que pensam* e *os que fazem* a dança?

Ao longo da tese, abordei questões de caráter mais geral, como alguns aspectos sobre a institucionalização da dança no contexto acadêmico, que contribuem para descobrir o que aconteceu com a profissão de *bailarino(a)* e de *professor(a) de dança* quando a formação passa a ser obtida via ensino superior. E investiguei questões mais específicas, relacionadas ao interesse de pesquisa, que buscam perceber qual o impacto da tensão entre as categorias nativas *teoria* e *prática* nas representações sociais de docentes e/ou coordenadores de curso sobre a formação em Dança no ensino superior.

Abordei a relação entre *ensino superior* e *profissão* em dança, considerando a Dança uma área da Arte introduzida na universidade, *locus* da ciência e de saberes abstratos. Discurso sobre a inserção das graduações em Dança no debate sociológico, na interface com referenciais teóricos procedentes do campo da sociologia das profissões. O processo de academização da dança foi analisado, por um lado, sob o ponto de vista do debate atual da sociologia do ensino superior acerca de dois fenômenos: expansão e diversificação. Pesquisei a expansão das IES que oferecem cursos de Dança como evento de diversificação da formação em Dança em relação a dois percursos de profissionalização existentes fora das IES: cursos técnicos e ensino

não formal⁸. Por outro lado, segundo referenciais da sociologia das profissões, desenvolvi a questão da autonomia da Dança como área de conhecimento do ensino superior à luz dos conceitos de “projeto profissional” de Larson (1977) e “autoridade cultural” de Starr (1982). A partir desses conceitos, identifiquei o esforço empreendido pelas graduações em Dança pesquisadas, no sentido de delimitar quais conhecimentos devem compor a formação acadêmica em Dança. Segundo dados da pesquisa, as graduações em Dança são interdisciplinares porque são compostas por disciplinas de áreas diversas, sendo essa interdisciplinaridade verificada nas trajetórias de formação acadêmica dos docentes.

Analisei as representações sociais de docentes e/ou coordenadores de curso a partir do conceito de Moscovici (1989). A análise realizada no nível das representações sociais busca se aproximar das crenças e valores presentes na tensão entre as categorias nativas *teoria* e *prática*. As representações sociais relativas ao ensino da dança na academia se constituem nesse jogo entre saberes práticos e saberes teóricos. A negociação entre teoria e prática constrói e é constitutiva das visões sobre a formação em Dança no ensino superior. Assim sendo, as noções de *teoria* e *prática* são consideradas princípios classificatórios estruturantes das graduações em Dança.

Quatro objetivos específicos orientaram a tese. Os dois primeiros buscam investigar questões em torno de *de que é feita* a Dança nas IES. Primeiramente, trata-se de explicar de que maneira o campo de ensino superior em Dança está se consolidando como área de conhecimento a partir, de um lado, da importação de conteúdos de três áreas distintas – Ciências Humanas, Ciências Biológicas e Artes Cênicas – e, de outro, de disputas com a Educação Física e, de forma mais branda, com as Artes Cênicas. A intenção foi analisar nessas apropriações ou rupturas com outras áreas, as representações sociais relativas à tensão entre as categorias *teoria* e *prática*. O segundo objetivo se deteve em analisar de que maneira os conteúdos das três áreas de conhecimento que balizam a formação acadêmica em Dança – Ciências Humanas, Ciências Biológicas e as Artes Cênicas – são transformados em disciplinas que compõem os currículos das graduações em Dança investigadas. A intenção foi verificar se essas áreas, quando

⁸ Segundo Strazzacappa (2006), ensino não formal é sinônimo de curso livre, conservatórios, academias e estúdios de dança, também ONGs, associações de bairro e Igrejas.

expressas em matérias, reforçam (ou não) a divisão/tensão entre teoria e prática nas representações sociais dos docentes e/ou coordenadores de curso.

Os próximos dois objetivos se destinam a averiguar *por quem é feita* a Dança nas IES. Assim, na tese, busquei comparar o que os docentes escolheram ressaltar (na seção ‘Texto Informado pelo Autor’ do Currículo Lattes) sobre suas atuações profissionais nas áreas em que realizaram as suas formações acadêmicas – graduação, mestrado e doutorado – no intuito de verificar se em suas representações sociais aparece a divisão entre *os que pensam* e *os que fazem* a dança, e se os docentes valorizam mais as atividades ligadas a aspectos teóricos, fruto de suas formações acadêmicas, ou se ressaltam a dimensão artística e prática. Por último, procurei identificar, junto ao campo do ensino da Dança em nível superior, de que maneira as representações relativas à teoria e à prática jogam hierarquicamente com os discursos dos docentes, produzindo distintas representações sobre as definições de *formação em dança*, *pesquisa*, *arte*, *técnica*, *dança* e *artista da dança*.

Para dar conta desses objetivos escolhi o método qualitativo. Foi realizada análise documental da legislação que propiciou resoluções favoráveis à abertura dos cursos de Dança em nível superior; foram analisadas as disputas que a Dança travou com outras áreas para se consolidar no campo acadêmico; e foi estabelecido como foco a apreciação de diretrizes curriculares, projetos pedagógicos dos cursos, dos currículos e dos programas de disciplinas das graduações em Dança. O levantamento de dados sobre os planos pedagógicos, os currículos e as disciplinas priorizaram quatro instituições de ensino superior que oferecem graduações em Dança: UFBA, UFRJ, UNICAMP e Faculdade Angel Vianna. Esse recorte tem como critérios: a diversidade dos cursos, a tradição dessas instituições no país e o reconhecimento no campo acadêmico da Dança. Foram examinados os currículos *Lattes* e as produções textuais dos docentes, sujeitos da pesquisa. Associada à pesquisa documental, foi utilizada a técnica de pesquisa de entrevista semiestruturada com docentes e/ou coordenadores de curso, responsáveis pela seleção de conteúdos e regência das disciplinas nas universidades pesquisadas. Foram selecionados para entrevista os docentes que são (ou foram) *artistas da dança* e atualmente são pesquisadores no campo acadêmico da Dança.

Considerações sobre as quatro IES escolhidas. A UFBA oferece bacharelado e licenciatura em Dança e foi a primeira instituição a abrir graduação em Dança no país. Fundada em 1956, a Escola de Dança da UFBA foi criada junto com a Escola de Teatro. O projeto de

iniciar cursos de Artes na universidade da Bahia teve início em 1877, com a Escola de Belas Artes. Em 1954 foi criado o curso de Música (MOLINA, 2007 *apud* RIZ, 2009: 17). Embora tenha sido criada junto ao curso de Artes Cênicas, na UFBA há um histórico de luta pela autonomia da Dança como área de conhecimento independente do Teatro. A graduação em Dança da UFBA foi a única graduação de Dança recomendada na avaliação da CAPES e já passou por uma reforma curricular. E oferece curso de mestrado e de doutorado em Dança. Nas representações sociais de docentes de outros cursos de Dança, o curso da UFBA teria servido de modelo e referência para outras instituições. Contudo, os dados mostram que o curso da UFBA não serviu realmente de modelo, uma vez que ele oferece um padrão único e distinto dos demais, distribuído não em disciplinas, mas em módulos.

A UFRJ oferece bacharelado em Dança desde 1994. Em 2010 foram abertos dois novos cursos impulsionados pelo REUNI, o de Licenciatura e o de Teoria da Dança, único na América Latina. Os três cursos de Dança da UFRJ são noturnos e estão locados no Departamento de Arte Corporal (DAC), dentro da Escola de Educação Física (EEFD), área das Ciências da Saúde (CCS). Isso traz implicações ao ensino da Dança, por se encontrar apartado dos demais cursos em Artes da UFRJ. Em 2018 foi inaugurado o mestrado em Dança na UFRJ. Na UFRJ há um método de ensino da dança considerado como *exclusivo*, pois foi criado em 1939 pela primeira professora de dança da UFRJ, quando ela ainda dava aula de dança para a Educação Física. Posteriormente, em 1994, a mesma professora, Helenita Sá Earp⁹, fundou o curso de bacharelado em Dança na UFRJ. Somente na UFRJ há o método de ensino de dança chamado Fundamentos da Dança (FUD), que anteriormente era chamado Sistema Único de Dança (SUD). O referido método *exclusivo* tem sido reproduzido e defendido por dez professores do curso, que se formaram em Dança, seguindo esta orientação. Outros professores da mesma instituição possuem formações diversas, o que tem gerado disputas acerca do método de ensino de dança empregado na UFRJ.

A Faculdade Angel Vianna é uma instituição particular que possui duas graduações em Dança: bacharelado e licenciatura. Trata-se de uma estrutura física pequena em relação às outras, mas com visibilidade no mercado de dança brasileiro. Segundo muitos *artistas da dança*, ela teria reconhecimento nacional como uma das mais importantes instituições formadoras de

⁹ A professora Helenita Sá Earp faleceu em 2015.

artistas e terapeutas corporais no país. Angel Vianna é uma reconhecida artista e professora de dança no Brasil. Angel criou a Metodologia Angel Vianna (MAV) de Conscientização do Movimento e jogos corporais, método exclusivo dessa IES. Assim como Helenita Sá Earp, que concebeu o Fundamentos da dança na UFRJ, mas com a diferença de que, na Faculdade Angel Vianna, apenas o seu método (MAV) é utilizado. Vianna e Sá Earp são contemporâneas e, no início de suas vidas profissionais estudaram Dança na UFBA, logo após a sua fundação, em 1956, quando cursaram com Rolf Gelewski, professor da técnica de dança da linhagem alemã de Mary Wigman. Depois disso, cada uma escolheu continuar na dança seguindo diferentes concepções. Os diferentes métodos exclusivos, (FUD) e (MAV), instauram distintas correntes de formação em Dança no Rio de Janeiro. Tenho como premissa que os dois métodos de ensino da dança constroem representações particulares em torno das categorias *teoria* e *prática*. Representações sociais que informam e são informadas nessas IES, ou por quem é egresso desses cursos.

Os cursos de Dança, bacharelado e licenciatura, da UNICAMP foram fundados em 1985 no Instituto de Artes – IA, onde funcionam as graduações de Música, Artes Cênicas, Dança, Educação Artística e Midialogia. As graduações completaram 34 anos em 2019 e passaram por reforma curricular – assim como os cursos da UFBA. A Unicamp é uma instituição estadual, ao contrário da UFBA e da UFRJ, que são federais, e da Faculdade Angel Vianna, que é privada. A dança na UNICAMP tem uma relação estreita com as Artes Cênicas e tem uma tradição de formação prática e artística. No site do departamento de Dança (DACO) há uma entrevista gravada em vídeo com uma das professoras mais antigas do curso,¹⁰ Graziela Rodrigues, que diz: “no início do curso de Dança da UNICAMP tinham os artistas e os teóricos”. Graziela destacou na entrevista os vários atos que os docentes fizeram para obter o respeito dentro da universidade, sendo um curso de Dança, e salientou orgulhosa, num determinado ponto, que o plano pedagógico do curso foi elogiado como exemplar pelos docentes do curso de Física da UNICAMP. Analiso que a oposição entre *os que pensam* e *os que fazem* a dança aparecia no início do curso da UNICAMP, mas foi sendo paulatinamente desmontada.

¹⁰ Graziela Rodrigues, formada pela UFBA e docente no curso de Dança da UNICAMP desde sua fundação. <www.iar.unicamp.br/daco/historico/> [Acesso em 03 ago. 2016.]

No sentido de partilhar algumas considerações finais, verifiquei existir uma relação direta entre a interdisciplinaridade dos cursos superiores de Dança e a trajetória de formação dos docentes, que é atravessada por mais de uma área de saber. Considero que novos modos de produção de conhecimento inaugurados pela Dança nas IES demandaram docentes que escolheram se pós-graduar em áreas que contemplassem a pesquisa científica aplicada à dança. Decorrente disso, os cursos de Dança são diferentes uns dos outros, embora partam das mesmas áreas de conhecimento, não identifiquei em minha pesquisa um eixo comum. Há variação e diversidade nos modos de ensinar e pensar a dança na academia, resultado de processos de produção e reprodução de conhecimentos procedentes das trajetórias e da agência dos docentes.

Antes de encerrar esse texto ressalto que o Pannel das Graduações em Dança no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança foi uma oportunidade de fazer circular aspectos pesquisados em minha tese com colegas da área. E uma chance de conhecer outras pesquisas e outras práticas de pensar e fazer dança. Foi um encontro que propiciou trocas entre docentes das graduações em Dança em distintas IES brasileiras.

Referências

COCCARO, Luciane Moreau. **Os que fazem e os que pensam a dança**: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em dança no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Sociologia) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017 [224 f.]

LARSON, Magali S. **The rise of professionalism**. Berkeley: University of California Press, 1977.

MOSCOVICI, Serge. Des représentations collectives aux représentations Sociales. In: JODELET, D. (Ed.). **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989.

RIZ, Katiuska Scuciato de. **Ensino Superior em Dança**: Trajetória de formação e mercado de trabalho na perspectiva dos artistas formados pela Universidade Estadual de Campinas. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2009 [101 f.]

STARR, Paul. **La transformación social de la medicina en los Estados Unidos de América**. México: Biblioteca de la Salud, 1982.

STRAZZACAPPA, Marcia. A dança e a formação do artista. In: STRAZZACAPPA, Marcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas, SP: Papirus, 2006.



CBO Link. Disponível em: <<http://www.ocupacoes.com.br/cbo-mte/262830-professor-de-danca>> [Acesso em 23 jan. 2016.]

FACULDADE ANGEL VIANNA – Disponível em: <<http://www.escolaangelvianna.com.br/blog/>> [Acesso em 22 jul. 2014.]

INEP – Instituto Nacional de Pesquisas Educacionais. Disponível em: <www.inep.gov.br> [Acesso em 23 jan. 2015.]

UFBA – Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.danca.ufba.br>> [Acesso em 22 jul. 2014.]

UNICAMP – Universidade Federal de Campinas. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/graduacao-em-danca>> [Acesso em 22 jul. 2014.]

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.eefd.ufrj.br/bacharelado-em-danca>> [Acesso em 22 jul. 2014.]



Graduação em Dança da ULBRA (2003-2019)

Flavia Pilla do Valle
UFRGS – flavia.valle@ufrgs.br

Maria Lucia Brunelli
UFRGS – luciabrunelli@terra.com.br

Resumo: O curso de Dança da ULBRA iniciou em 2003 e teve seu último ingresso de alunos em 2015. Em agosto de 2019 formou sua última turma. O objetivo desse artigo é registrar informações sobre o curso de graduação em Dança da ULBRA. A extinção desse curso faz emergir a necessidade da produção dessas informações para que a memória da formação em Dança no RS não se perca. A metodologia envolveu a coleta de depoimentos dos professores que atuaram diretamente nessa graduação. A ideia é iniciar, num primeiro momento, um processo de registro dos docentes, para depois expandir para olhares de outros envolvidos nessa graduação. Os dados apresentam registros sobre a criação dos cursos de tecnólogo e licenciado em Dança, seus alunos, estrutura física, produções científicas e projetos lá desenvolvidos.

Palavras-chave: Dança. Graduação. ULBRA. História.

Undergraduate Dance Degree at ULBRA (2003-2019)

Abstract: The Dance undergraduate course at ULBRA has begun in 2003, and its last students admission occurred in 2015. The last group of students finished the course in 2019. The aim of this article is to provide information about ULBRA's Undergraduate Dance Program. Its extinction highlights the need of the dance training memory in Rio Grande do Sul, thereby preventing it from fading way. The methodology involved collecting testimonies from teachers who worked directly on this degree. At first, the idea is to record the teachers, and then expand to look at others involved. The data covers the creation of the technologist and Dance undergraduate courses, their students, physical structure, scientific productions and developed projects.

Keywords: Dance. Undergraduation. ULBRA. History.

1. Apresentação

O curso de Dança da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), sediada no município de Canoas (RS), iniciou em 2003 e teve seu último ingresso de alunos em 2015. Em agosto de 2019 formou sua última turma. O objetivo deste artigo é registrar informações sobre o curso de

graduação em Dança da ULBRA. Sua extinção faz emergir a necessidade da produção dessas informações para que a memória da formação em Dança no Rio Grande do Sul não se perca.

O curso existiu em dois formatos: inicialmente, era um Curso Superior de Tecnologia e, posteriormente, fez uma transição para Licenciatura.

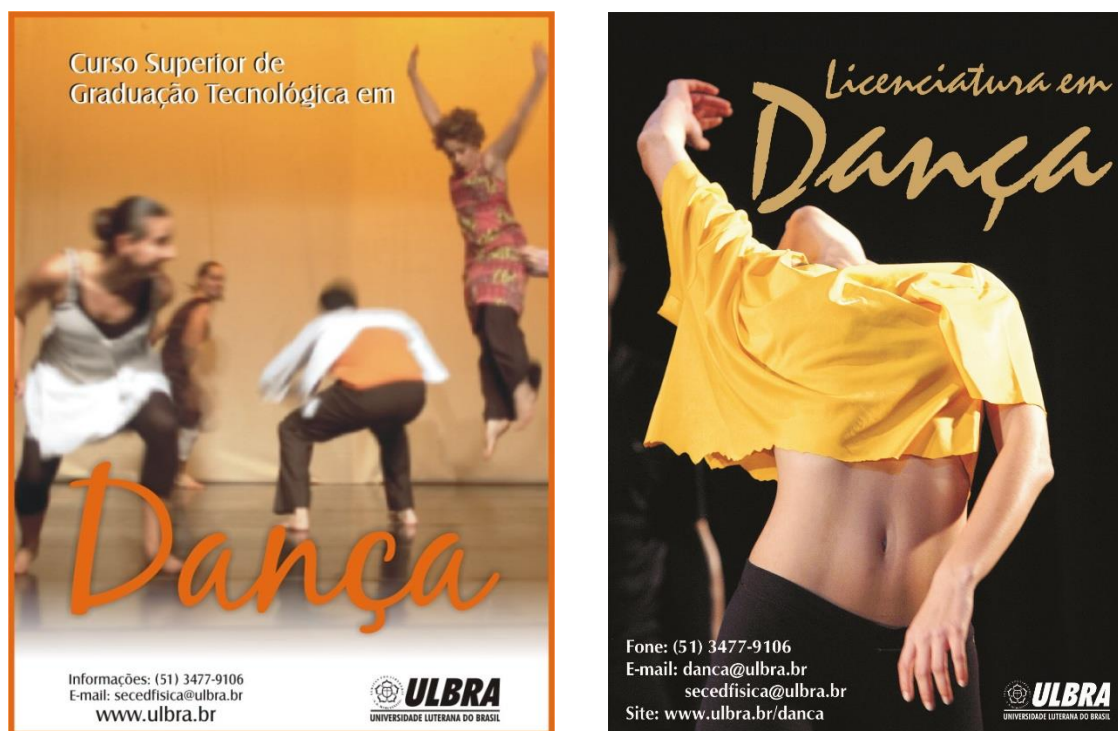


Figura 1. Banners dos dois cursos de graduação em Dança da ULBRA – Tecnológico e Licenciatura.

Segundo dados dos Planos Pedagógicos, o Curso Superior de Tecnologia em Dança foi autorizado através da Resolução nº T de 23 de março de 2003. Foi um curso de 1632 horas, a ser cumprido num período mínimo de quatro, e máximo de oito semestres. A missão do curso era a “formação de profissionais empreendedores aptos a desenvolverem-se em meio aos avanços tecnológicos e desafios do mundo moderno na área de dança” (ULBRA, 2006: 13). Já a visão do curso previa:

A Dança como linguagem produtora, organizadora e legitimadora da evolução do processo de desenvolvimento pessoal e social, contribuindo como suporte cultural e como articulação, voltados às inovações da produção estética e ética dos espaços e cenários de arte (ULBRA, 2006: 13).

O curso recebeu Reconhecimento, para fins de expedição de diploma, em 2005; e visita *in loco* do MEC, em 2007, obtendo conceito 4, numa escala em que a nota máxima é 5.

A Licenciatura em Dança inicia suas atividades em março de 2008. A autorização para o funcionamento deu-se pela Resolução nº 58, de 28 de junho de 2006, chancelada pelo Presidente do Conselho Universitário da Instituição. Como *missão* do curso almejamos “Formar artistas docentes que aliam o FAZER a um PENSAR a dança, que criam, produzem e ensinam a partir de uma visão crítica, aptos a conectar os conhecimentos, trabalhar com as diferenças e adaptar-se à versatilidade do mundo contemporâneo” (ULBRA, 2008: 12). Como objetivo geral do curso destaca-se “formar o profissional em dança capaz de transitar entre os saberes artístico, pedagógico e científico, apto a atuar de forma qualificada, ética e crítica nas ocupações da área” (ULBRA, 2008: 14). O curso tinha 2852h/a, divididas em oito semestres. A visita *in loco* do MEC para avaliação se deu em 2016, obtendo-se conceito 4. Vale lembrar que numa universidade privada, na qual o corpo docente é bastante reduzido, receber nota 4 revela a qualidade, tanto da proposta pedagógica, como da estrutura física do curso.



Figura 2. Logo do curso de Dança da ULBRA, criado por Anderson Souza.

2. Metodologia

A metodologia envolveu a coleta de depoimentos dos professores que atuaram diretamente nessa graduação. A ideia foi iniciar, num primeiro momento, um processo de registro dos docentes, para depois expandir para olhares de outros envolvidos nessa graduação. Segundo Rigotto (1998):

A técnica de depoimentos pessoais [...] concentra o relato na história do entrevistado, focalizada sob um prisma de interesse definido pelo pesquisador. Nela, diferentemente da História de Vida, este tem um papel ativo na direção da narração, procurando aprofundar o conhecimento sobre o recorte que elegeu, mantendo, entretanto, a preocupação de superar a dimensão individual do relato e encontrar nele o coletivo (120).

A partir do conhecimento das autoras, ambas ex-coordenadoras dessas graduações, foram listados 15 professores¹ que atuaram diretamente nos dois cursos superiores em Dança. Aqueles que estavam lotados em outros cursos, e que ministravam disciplinas esporádicas, ou com maior dedicação em outras áreas, não foram incluídos. Dos 15 professores, 14 foram contatados por e-mail. Solicitou-se o depoimento a partir do seguinte enunciado:

O curso de Dança da ULBRA iniciou em 2003 e teve seu último ingresso de alunos em 2015. Neste ano, em agosto de 2019, formou sua última turma. A fim de registrar essa memória, solicitamos de você, e dos demais professores, um depoimento de algo que seja relevante, do seu ponto de vista. Pode ser a primeira lembrança que lhe venha à cabeça ou algo que você acredite que seja importante registrar. O preenchimento pode ser bem informal e o tamanho pode variar de um parágrafo, apenas, até duas páginas.

Por favor, dê as seguintes informações:

Nome completo:

Anos de atuação no curso:

Dos 14 professores contatados, 10 responderam ao e-mail, enviando o depoimento no prazo solicitado. Optou-se por publicar recortes dos depoimentos, muitas vezes no seu formato original, pela riqueza de informações que eles traziam.

¹ A lista incluía os seguintes professores: Andrea Bittencourt Souza, Anette Lubisco, Ângela Garcia, Atos Flores, Carla Vendramin, Cibele Sastre, Edison Garcia, Flavia Pilla do Valle, Heloisa Gravina, Helena Pedroso, Juliana Vicari, Luciane Cocco, Luciana Paludo, Maria Lucia Brunelli e Robert Levonian.

Foi possível também, de certa forma, o enclausuramento acadêmico que transformava a entrevista em simples suporte documental – e duvidoso – da pesquisa social e histórica, para mostrar a riqueza inesgotável do depoimento oral em si mesmo, como fonte não apenas informativa, mas, sobretudo, como instrumento de compreensão mais ampla e globalizante do significado da ação humana; de suas relações com a sociedade organizada, com as redes sociabilizadas, com o poder e contrapoder existentes, e com os processos macroculturais que constituem o ambiente dentro do qual se movem os atores e os personagens deste grande drama ininterrupto – sempre mal decifrado – que é a História Humana (CAMARGO, 1989: VIII).

Nesse sentido, espera-se que os depoimentos coletados sejam o *pontapé* inicial para a compreensão do significativo papel social que o curso de Dança da ULBRA exerceu na formação em Dança no Rio Grande do Sul e no Brasil. Importante dizer que esse movimento de resgate de memória foi acompanhado pela doação dos documentos do curso da ULBRA para o CEME – Centro de Memória da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), antes que sua extinção acabasse por motivar o descarte da documentação por parte da universidade sede do curso.

3. Apresentação dos dados

A partir da leitura dos depoimentos levantaram-se temáticas para a organização dos dados. Essas temáticas foram selecionadas por serem recorrentes. Outros temas foram escolhidos por serem relevantes, do ponto de vista das autoras que acompanharam o curso como coordenadoras e/ou professoras, na maior parte de sua existência. Importante salientar que houve também depoimentos curtos (de apenas algumas frases) e longos (de diversas páginas), o que refletiu na quantidade de citações dos professores, trazidas para este texto.

3.1. Criação do curso, polêmico reconhecimento e transição para a Licenciatura

A dança, na ULBRA, tinha certa expressão, mesmo antes da graduação em Dança. Essa expressividade se dava através do curso de Educação Física, que reunia diversas professoras da área para ministrar as suas disciplinas. Vale lembrar que a Educação Física da ULBRA chegou a ter mais de três mil alunos. Além das disciplinas, havia projetos, como bem coloca a professora Ângela Garcia (2019a):

Fui contratada para lecionar no curso de Educação Física [...] eu e a colega Aline Haas, em 2000, fundamos o Centro de Estudos e Apoios à Dança (CEAD). Investimos em atividades variadas [...] O *ULBRA em Dança*, de 2002 a 2009, buscou agregar, no espaço universitário, espetáculos para apresentar o potencial da dança produzida em Porto Alegre, na região metropolitana e no estado.

O *ULBRA em Dança* acontecia anualmente. Nas primeiras edições era realizado todas as noites, durante uma semana. Eram muitas pessoas e uma grande estrutura envolvida. Nas últimas edições foi reduzido para três dias. A dança na Educação Física abre espaço para a criação do curso em 2003, pois já havia projetos de dança acontecendo na universidade, e “as mobilizações sócio-culturais-educativas semeadas no CEAD e suas repercussões [...] despertaram a atenção da Pró-Reitoria de Graduação, desdobrando rumos para a sonhada graduação” (GARCIA, 2009a). Sobre a abertura do curso e a configuração base da matriz curricular temos o seguinte depoimento:

Os cursos de tecnologia eram novidade, pois eram uma nova modalidade de graduação de nível superior de curta duração e eram confundidos com cursos técnicos. A ULBRA investiu em diversos cursos desse nível, e Dança foi uma das propostas idealizadas inicialmente pela reitoria. Eu [Flavia Valle] e professora Ângela [Garcia] elaboramos uma proposta inicial e contamos também com a colaboração do professor Clézio Gonçalves que, na época, sugeriu a disciplina Corporeidade e Cultura (VALLE, 2019).

Se a matriz foi configurada por um pequeno grupo, os professores foram dando personalidade no desenrolar das disciplinas, semestre a semestre. Luciane Coccaro (2019), além da questão mencionada, traz também certa polêmica sobre o curso quando coloca que “até 2008 o curso era Tecnológico e muito criticado, até se tornar uma licenciatura. Mas os professores o defendiam e batalhavam por um ensino de qualidade. Fiz parte da criação de disciplinas, da construção e da impressão da *cara* do curso”.

A polêmica sobre o curso de Tecnólogo em Dança, que foi sendo semeada com o passar do tempo, é que ele acabava se configurando num mini bacharelado. Foram também dadas certificações semestrais de qualificação profissional para os primeiros ingressantes que formavam o aluno em bailarino, coreógrafo e produtor, em apenas um ou dois semestres. Isso porque esse tipo de graduação tinha, entre seus propósitos, o de qualificar para o mercado de

trabalho. A ULBRA foi pioneira nos cursos de graduação tecnológica, e, com o tempo, foi se ajustando às demandas da sociedade. Sobre a polêmica, a professora Flavia Valle (2019) diz:

O curso de Tecnologia, entretanto, foi visto com certo estranhamento pela comunidade São Paulo-Rio de Janeiro, que argumentava que era um mini bacharelado. Isso ficou evidente na época do CONDANÇA – Congresso de Dança, realizado por volta de 2004 por uma de nossas alunas: Maria Waleska Van Helden. Se por um lado, os questionamentos se faziam pertinentes, pois os tecnólogos eram novos e ainda sem uma normativa mais clara (posteriormente seria lançado um Catálogo de Cursos que norteariam que cursos seriam mais adequados para esse formato, e Dança veio com sugestão de Produção em Artes Cênicas ou algo do tipo), os cursos tinham sido autorizados e estavam totalmente dentro das normas. Deste evento, se discutiu muito, posteriormente, a questão da solicitação do reconhecimento do curso, que só poderia ser feita no período final de implementação.

Foi para obter o reconhecimento do curso que a professora Flavia Valle assumiu, em janeiro de 2005. Ela diz: “logo recebemos o reconhecimento para fins de expedição de diploma, pois a visita *in loco* só veio em 2007”. A professora complementa, dizendo que “em 2008, iniciamos o ingresso apenas para a Licenciatura em Dança, pois acreditamos que a licenciatura abre um mercado de trabalho que só essa formação permite” (VALLE, 2019).

Heloisa Gravina (2019), que teve diferentes fases de docência nesta universidade, ressalta sobre a Licenciatura:

Atuar na formação de artistas-docentes capazes de promover os saberes em dança como parte da formação escolar. Um desafio acadêmico e político de extrema importância para o contexto da Educação Básica, tanto quanto para a produção em Arte. Nesse período, observei uma forte conexão entre a universidade e a cidade de Canoas, através da atuação supervisionada e qualificada desses aprendizes nas escolas. Vários egressos se tornaram professores regulares em escolas de diferentes municípios, enquanto outros seguiram contribuindo como artistas e/ou produtores com a cena de dança regional e nacional.

Assim, o Curso Superior de Tecnologia passa a ser um Curso de Licenciatura em Dança. A matriz curricular do tecnólogo se mantém com pequenos ajustes, mas o currículo expande para abarcar disciplinas de caráter pedagógico, além dos estágios.

3.2. Alunos

Um curso não é composto apenas por professores, estrutura física e uma proposta pedagógica. Os alunos também fazem o curso! E sobre os alunos, houve vários depoimentos.

O curso iniciou com uma especificidade em suas primeiras turmas, que foram compostas por diversos bailarinos e professores experientes que vieram buscar uma formação com sua carreira já de certa forma consolidada. Essa característica foi bem marcante e promoveu um clima muito produtivo no curso. Velhas rixas entre escolas de dança eram desfeitas e grandes amizades e parcerias eram realizadas (VALLE, 2019).

A professora Luciane Coccaro (2019) também menciona os alunos das primeiras turmas quando diz: “não posso deixar de mencionar que a ULBRA dos primeiros anos formou e acolheu, enquanto alunos(as), artistas porto-alegrenses famosos(as), que encontraram na ULBRA a chance de ter uma formação superior em Dança”. Essa professora menciona que foram diversos, mas dá destaque especial a duas pessoas: “[...] Carlota Albuquerque e Eneida Dreher. Elas me dirigiram na Terpsí Teatro de Dança. Aprendi tanto/tudo com elas e, nesse momento, por pertencerem ao curso de Dança, vi os papéis se inverterem e elas se tornarem minhas alunas” (COCCARO, 2019). Outros alunos são mencionados:

Wagner Ferraz foi meu monitor voluntário três vezes na disciplina ‘Corporeidade e Cultura’ com abordagem antropológica; hoje ele é doutorando e dialogamos no mesmo nível. Orientei muitos estudantes, aprendi demais com eles. Angela Spiazzi, brilhante bailarina, foi minha orientanda de TCC e ajudei nesse processo dela de sistematizar sua metodologia de aula de dança e alongamento, algo que ela era fera na prática, mas faltava deixar registros disso, pistas. Diego Mac, virtuoso criador de dança foi meu aluno, seu talento vi emergir no curso da ULBRA. Penso que um curso não é apenas a instituição, nem seus docentes, mas também os estudantes que dela fazem parte e deixam suas marcas (COCCARO, 2019).

Heloisa Gravina (2019) coloca que “o curso respondia a uma demanda represada de formação universitária por parte dos artistas da dança, de modo que pude contar com turmas muito diversificadas e ricas”. A mesma professora refere-se tanto a estudantes egressos do ensino médio quanto renomados profissionais da dança de Porto Alegre e do estado:

Impossível aqui não falar da emoção e do aprendizado que foi ter em aula a presença de Dani Boff, quem, além de parceira de dança e de vida, é uma reconhecida bailarina de Porto Alegre, hoje também professora de artes na educação básica. Também contava com a deliciosamente criativa provocação constante de Diego Mac, hoje diretor da impactante Macarenando Dance Concept, que reúne Diego, Dani e Juliana Rutkowski, também graduada pelo mesmo curso, além de vários importantes artistas da dança. Ainda tive a potência e o desafio de estar como professora em sala com estudantes que haviam sido minhas mestras ou colegas de trabalho, como Carlota Albuquerque e Ângela Spiazzi, da Terpsí Cia. de Dança, uma de minhas referências para passar da dança clássica à contemporânea, e Eneida Dreher, professora fundamental na conformação do campo da dança local (GRAVINA, 2019).

As primeiras turmas deixaram suas marcas, mas houve muitos alunos especiais no decorrer do curso, alunos que atuam na área e tem destaque na cena de dança do Rio Grande do Sul e além. Lubisco (2019) menciona “quantos alunos de inúmeras cidades da região em torno de Canoas (e até mais longínquo) que percorreram o curso de dança e atualmente têm desenvolvido trabalhos empreendedores” (LUBISCO, 2019).

3.3. Grupo Experimental

O Grupo Experimental foi idealizado pela primeira coordenadora, Ângela Garcia, em 2004, e assumido pela professora Flavia Valle. Sob a direção da segunda, foram compostos *Vazio* e *Toma Lá Dá Cá*. Neste último, inicia-se um trabalho conjunto com a professora Luciane Coccaro, que assume o grupo em 2005, época em que Flavia assume a coordenação.

Reconheço com muita gratidão que me tornei coreógrafa ao coordenar o Grupo Experimental de Dança da Ulbra, em parceria com Atos Flores, querido colega da Música. Criamos juntos o espetáculo *Sons da Ditadura*, com músicas censuradas. Nessa parceria, o privilégio de coreografar *Caracóis* para as bailarinas incríveis e amadas Juliana Rutkowski e Júlia Lüdke (COCCARO, 2019).

O Grupo Experimental passou por diversas direções e tornou-se um projeto do curso. Ele se tornou representativo do curso em eventos e mostras. A professora Cibele Sastre também menciona o grupo em seu depoimento:

Neste período [2012-2013], coordenei o Grupo Experimental de Dança da ULBRA com produções de dança contemporânea, integrando também



elementos de uma pesquisa de movimento. O grupo operava dando visibilidade ao curso com atividades artístico-culturais junto a diversos eventos realizados dentro e fora da Universidade (SASTRE, 2019).

3.4. Estrutura

A ULBRA se situa em Canoas, num campus de grande área e com muito verde. Vale lembrar que o curso de Veterinária mantinha animais no próprio espaço do campus. Nesse sentido, havia muitas salas a serem utilizadas, mas, inicialmente, sem grande adequação à prática da dança. Nos depoimentos das professoras que atuaram posteriormente no curso, ressalta-se, a respeito da estrutura física, como “as salas de aula da dança eram confortáveis e possuíam a estrutura necessária (chão, luz, som)” (VENDRAMIN, 2019). E, ainda, “com instalações excelentes, fruto de conquistas graduais e incessantes, o curso oportunizava, a todos nós, um ambiente de ensino-aprendizado plural e criativo, com estudantes desejosos por colocar em prática seus conhecimentos” (SASTRE, 2019).

Vale lembrar, entretanto, que a primeira turma dançou em piso “duro” e que a primeira sala com piso adequado veio apenas em 2015. Era difícil fazer a direção do Centro Tecnológico compreender a necessidade do piso adequado. O convencimento veio a partir de um artigo publicado no Jornal Palco e Plateia, da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, escrito pela aluna Eneida Dreher, que fazia duras críticas ao espaço não adequado à prática de dança nas escolas. Na reportagem, ela gentilmente poupou o curso de ser citado. Para a coordenadora Flavia Valle, entretanto, o artigo, publicado com a chancela da Secretaria de Cultura, acabou por convencer a direção a criar a primeira sala adequada à dança do curso.

3.5. Mostra Semestral

A Mostra do curso acontecia semestralmente em diversos ambientes. Contou durante muitos semestres com o apoio da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, que cedia o Teatro Túlio Piva, mas foi realizada em ambientes diversos. Praticamente todos os depoimentos dos professores se referiram à Mostra Semestral. Coccoaro (2019) cita que em “[...] todo final de semestre acontecia uma Mostra de Dança dos(as) alunos(as), com toda a infra, em teatros da capital gaúcha”. Os depoimentos falam por si só:

Outra questão a ser destacada foi a criação em 2005/1 da Mostra Semestral de disciplinas, que num primeiro momento se chamou *Mostra Tecnodança*, e posteriormente, com o tecnólogo tendo sua transição para a licenciatura, *Mostra Criação Dança*. A primeira foi realizada no Mezanino Oeste da Usina do Gasômetro, com o apoio do Grupo Terpsí-Teatro de Dança, que nos cedeu o espaço. Na época, Carlota Albuquerque, Angela Spiazzi e Eneida Dreher eram alunas do curso. As mostras eram um momento bem importante, no meu ponto de vista, pois mostravam processos de sala de aula, o que se caracterizava como um processo também interdisciplinar e de muita troca. Além disso, nossos alunos saíam com uma intensa experiência de cena e de produção (VALLE, 2019).

As ações foram muitas, desde adaptações curriculares, projetos de práticas de dança para ampliar as experiências dos alunos, trocas de experiências, o Criação – espetáculo semestral envolvendo todas as disciplinas, encontro das graduações, especialização em Dança, Pesquisa, Extensão, participação em inúmeros eventos (SOUZA, 2019).

A Mostra Semestral de Dança foi uma experiência também muito potente! Os alunos e professores se envolviam inteiramente e havia um ambiente de criatividade e cooperação em produzir, além das danças, também o evento. Com isso, os alunos aprendiam vários aspectos da produção da dança, desde a criação até a divulgação e recebimento do público. No semestre [em] que estive como docente, a mostra foi realizada na Sala 209 do Centro Cultural Usina do Gasômetro (extinto em 2016-2017) (VENDRAMIN, 2019).

Realizar um desses eventos no Museu Joaquim Felizardo foi uma produção inesquecível pela riqueza de ambientes que o museu ofereceu para a elaboração artística de cada disciplina (SASTRE, 2019).

3.6. Encontro das Graduações

Com o crescimento das diversas graduações no Estado, foi gestado um projeto para agregar esforços em prol da dança no Rio Grande do Sul. Era preciso que os cursos se apoiassem e que um clima de união reinasse, acima de qualquer competitividade. Desse desejo nasce o Encontro das Graduações². O Encontro das Graduações foi uma parceria dos cursos de Dança da ULBRA, UERGS, UFPEL, UFRGS, UFSM e UCS. O primeiro Encontro ocorreu em 2009, e o segundo em 2011 – ambos sediados na ULBRA, apesar do segundo ser uma parceria entre ULBRA e UFRGS. O terceiro Encontro aconteceu em dezembro de 2012, na UFPEL; e o quarto, em 2014, na UERGS. O quinto Encontro aconteceu na UFRGS, em 2016. Carla

² Informações e **Anais** disponíveis em <http://encontrograduacoes.blogspot.com/>.



Vendramin (2019) menciona que “a vontade de fazer a dança crescer foi pulsante e impulsionou pessoas e projetos, o Encontro de Graduações em Dança é um exemplo disso”. Já Luciana Paludo (2019) relembra:

Dos aspectos históricos, em termos de protagonismo do Curso de Dança da ULBRA, resalto que foi nesse lugar que, juntamente às minhas colegas de trabalho, Flavia Valle e Lucia Brunelli, demos início aos *Encontros de Graduações em Dança do RS*. Na ULBRA aconteceram a primeira e a segunda edição, em 2009 e 2011, respectivamente. Acredito que o Curso de Dança da ULBRA teve um papel muito importante na constituição de um campo de trabalho para a dança em nosso Estado. Considero uma lástima ter encerrado suas atividades.

Houve participação ativa dos professores das distintas universidades, bem como dos Centros e Diretórios Acadêmicos que mobilizaram professores, alunos, palestrantes, avaliadores da mostra científica e curadores para mostra artística, entre outras funções.

Nascedouro de um evento importante para a Dança no RS, tive a oportunidade de colaborar na elaboração e produção do II Encontro das Graduações em Dança da ULBRA, movimento este que levou alunos da ULBRA a juntarem-se aos da UERGS, em manifesto, durante um momento de profunda crise naquele curso. O senso de colaboração entre instituições foi amplamente nutrido pelos interlocutores professores-artistas daquele período (SASTRE, 2019).

Fica claro que a colaboração entre os cursos se fortaleceu a partir dos Encontros e urge uma nova edição para avaliarmos possibilidades para fortalecer a dança, foco que sempre emergiu nos encontros com ações concretas, tais como cartas e ofícios encaminhados para demandas diversas em setores específicos, todas disponíveis *online* no blog do evento que registra a história desse percurso.

3.7. Projetos

Os projetos de Extensão foram bastante mencionados nos depoimentos dos professores, entre eles a já citada Mostra Semestral, o Encontro das Graduações e o Grupo Experimental, que ganharam visibilidade no Rio Grande do Sul. Aqui se traz outros projetos importantes, como os que envolveram um diálogo com as deficiências. Dentre eles, a parceria

da Dança com o CEAMA – Centro de Atividades Motoras Adaptadas, o Grupo de Dança *Down-Up* e o projeto Acessibilidade para Deficientes Auditivos e Surdos, coordenados pela professora da Educação Física Rosilene Diehl.

Nesse primeiro semestre de 2019 publiquei o e-book *Trocando, Movendo, Traduzindo: pensamentos sobre dança e deficiência*. Para escrever meu artigo para o e-book, eu fiz uma pesquisa sobre projetos de extensão direcionados a pessoas com deficiência nos cursos de graduação em Dança do RS. Somente então descobri que a ULBRA foi a única universidade particular do RS com projetos de extensão direcionados a esse público. Com esses projetos a ULBRA propiciou um ambiente de aprendizado para os alunos e para a comunidade externa, fundamental para o desenvolvimento da dança, e esteve emparelhada à produção de extensão presente em universidades federais (VENDRAMIN, 2019).

Houve diversas parcerias com diferentes instituições e setores que variaram de época para época. Alguns foram interrompidos, alguns retomados, outros foram ações pontuais. Houve a parceria com a ONG Canta Brasil, com o grupo da Terceira Idade do setor de cultura da universidade, entre outros.

Colocamos em execução o projeto *Dança e Acessibilidade – expressão e sentidos*, realizado na Unidade Concórdia, por meio de uma ação de dança para surdos ou deficientes auditivos (DAs), proporcionando bolsas de extensão para alunos do curso [...]. Também junto ao curso de Educação Física atuamos com a prática de dança no projeto ULBRATI – para a Terceira Idade. Gradualmente, as aulas de dança passaram a ser oferecidas por graduandos de Dança a um grupo de aproximadamente 40 senhoras e um senhor, e o Grupo de Danças da ULBRATI, com aproximadamente 15 integrantes, comemorou seus 20 anos junto a coreógrafos/bolsistas e professora do Curso de Dança. *Dança em Movimento – mobilidade social e dança-educação* foi um desdobramento do projeto já coordenado pela professora Anete Lubisco, ocorrido em 2013. Ao expandir o projeto, foram oferecidas aulas de dança contemporânea na sede da ONG do grupo Canta Brasil, com abordagens colaborativas de criação e apropriação de movimentos, com colaborações artísticas em propostas já existentes e proposição de novas atividades. No segundo semestre o projeto passou a atuar na comunidade do Bairro Getúlio Vargas, através de sua associação de moradores, local de realização das aulas (SASTRE, 2019).

Uma ação pontual, mas que teve grande impacto foi o ULBRA 24h, organizado pela professora Ângela Garcia, em conjunto com as primeiras turmas do Tecnólogo. A professora Ângela Garcia (2019a) menciona:

O 24h em Dança – Todas as Danças, em abril de 2004, foi um evento arquitetado por grupo de discentes inquietos, inspirados e receptivos. Desde às 10h da manhã de um dia até às 10h do dia seguinte, alunos, alunas e comunidade da dança, participaram de aulas e *performances*, soprando oxigênios estéticos e ecléticos no espírito deste “grande evento”. Nas mídias, renderam: uma capa no segundo caderno da Zero Hora e a participação em alguns programas televisivos (fato importante para a divulgação do Curso). A minha palavra-chave para traduzir o movimento é: indizível [...].



Figura 3: Capa do ‘Segundo Caderno’ do Jornal Zero Hora/RS.

3.8. Produções científicas e doutorados

Em um campo que ainda estava em construção e que era carente de bibliografias e de pesquisadores na área, nota-se um imenso crescimento nessas duas frentes. A ULBRA, através de sua editora, estimulava a produção de material técnico para dar suporte às disciplinas. Dessa iniciativa surgiram pelo menos 10 cadernos tecnológicos ou cadernos universitários para as disciplinas. Garcia (2019a) menciona-os, além das edições da Revista LOGOS da universidade.

1º) [...] Os cadernos universitários produzidos no decorrer da Graduação Tecnológica foram diferenciais na formação. A produção técnica possibilitou outro tipo de publicação bibliográfica no currículo dos docentes. Para discentes, representou mais um recurso, expandindo o contato com os temas abordados pelas disciplinas; 2º) artigos publicados por professores e convidados na LOGOS, revista científica da ULBRA, com duas edições (2005 e 2009), que organizei, foram colaborações para a área [...].

Outros artigos foram publicados, a exemplo do que saiu na Revista de Iniciação Científica da ULBRA 2009/2010, escrito pela bolsista de iniciação científica, Miriam Medeiros Strack, em parceria com sua orientadora, Flavia Pilla do Valle, acerca da trajetória do Grupo Terra. Esse artigo foi fruto do investimento da professora-orientadora, que escutou diversas histórias de alunos mais velhos do curso e se impressionou com a importância dos fatos narrados, que representavam a história viva da dança no Rio Grande do Sul. Da urgência em registrar essas histórias, presentes na oralidade, surgiram diversos artigos e textos.

Além das produções científicas, vários professores fizeram seu doutorado e tiveram na sala de aula do curso de Dança da ULBRA sua inspiração e mote de pesquisa. Flavia Valle escreve sobre a contraconduta da criação a partir da análise de registros colhidos na disciplina de Ateliê Coreográfico. Cibele Sastre também se relaciona com a Dança da ULBRA em seu processo de doutoramento:

Pertencer a este curso foi um imenso aprendizado para mim como docente, que ainda tive a oportunidade de cursar o doutorado em Educação na UFRGS, durante este período, e produzir um campo para minha pesquisa neste contexto, em uma disciplina e com uma proposição de apresentação do curso aos ingressantes por meio de uma dinâmica de improvisação das cinco professoras de aulas práticas para as aulas inaugurais do curso de 2012 e 2013 (SASTRE, 2019).

Luciana Paludo destaca o crescimento pessoal como professora, a importância da mostra semestral e o que isso reverberou na sua tese:

Trabalhar na Ulbra me propiciou um amadurecimento como professora de graduação em Dança. Isso se deve [a] um evento que era realizado, como parte da avaliação, a cada final de semestre, o “CRI-AÇÃO Dança”. Posso dizer que, a partir dessa obrigatoriedade, pude delinear todos os problemas que me instigaram a continuar meus estudos. Todos os pensamentos e inquietações resultantes do CRI-AÇÃO confluíram em uma pesquisa e resultaram em minha tese de doutorado, sobre o lugar da coreografia nos cursos de Graduação em Dança do RS (PALUDO, 2019).

Ao visualizar um percurso de mais de uma década do curso de Dança da ULBRA, o trânsito dos professores que lecionaram nesse curso, e hoje se encontram, alguns, em outras instituições de ensino superior, percebe-se o grande avanço da pesquisa em/sobre dança. Muitos

alunos formados fizeram sua pós-graduação e alguns seguem a carreira acadêmica. Ex-professores atuam *lato sensu/stricto sensu* em Dança, em suas relações com Arte e Saúde. Um avanço no conhecimento que cursos da área de Dança nas universidades promovem.

4. Para finalizar

Na análise dos depoimentos há diversas riquezas a serem apontadas. Gravina (2019) destaca que “além dessas referências, que me conectavam com minha própria trajetória, havia o estímulo de uma grande diversidade de repertórios de dança”. Dentre esses repertórios, a professora destaca “[...] dança do ventre, danças urbanas, danças tradicionalistas gaúchas, samba, dança de salão etc., constituindo uma riqueza de pensamento e expressão muito potente”. Ela ainda pontua que “essa inspiração [das coordenadoras Flavia e Lucia] parecia propagar-se por toda a equipe, colegas [nas/nos] quais reconhecia igual apaixonamento e dedicação [ao] trabalho” (GRAVINA, 2019).

A professora Ângela Garcia destaca questões já mencionadas, mas enfatiza a riqueza da sala de aula, dos Trabalhos de Conclusão de Curso e dos estágios, que merecem ser citados: “o empenho em sala de aula; as posturas dedicadas nas orientações de estágios e TCCs; o trabalho impecável do Grupo Experimental de Dança; as edições do CRI-AÇÃO em Dança e os Encontros de Graduações em Dança do RS refletiram excelências multiplicadas”.

Carla Vendramin (2019) coloca que “a equipe de professores era pequena, mas sinto que os professores ‘vestiam a camiseta’ e muitas vezes se desdobravam para dar conta de toda a demanda do curso”. Cibeles Sastre (2019) já traz o desafio, mas também a importância da graduação em Dança quando diz que “sabemos dos desafios de um curso de Arte em uma universidade privada neste país, ao mesmo tempo, da potência que um curso como o de Dança tem para impulsionar todo um campo em fase de expansão profissional junto ao setor privado”. Andréa Souza (2019) reforça o envolvimento dos professores com o curso e diz que “narrar essa experiência no Curso de Dança da ULBRA tem um significado especial para a minha vida profissional e pessoal”. Ela relata que “foram mais de treze anos envolvida e comprometida com esse projeto em comum, com outras mulheres/ guerreiras/ dançarinas/ sonhadoras/ pesquisadoras/ professoras e antes de tudo, amantes da dança”. E acrescenta:



A emoção da formatura dos últimos alunos graduados em Dança pela ULBRA, no dia 10 de agosto desse ano (2019) ainda reverbera, um misto de dor e alegria. Subir naquele palco e receber as homenagens do pequeno grupo, mesmo não sendo mais docente da ULBRA, justifica esse misto de sensações. Foram muitas lágrimas naquele dia, pois muitas histórias vêm à tona, uma espécie de rito de passagem e desapego se concretizava naquela cerimônia. E eu estava ali, sentada na plateia, assistindo e lembrando das histórias de vida daqueles alunos que lutaram tanto para chegar à formatura (SOUZA, 2019).

Referências

- CAMARGO, A. Apresentação. In: ALBERTI, Verena. **História Oral**: a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação História Contemporânea do Brasil, 1989.
- COCCARO, Luciane. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.
- GARCIA, Ângela. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019 a.
- GARCIA, Edson. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019b.
- GRAVINA, Heloisa. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.
- LUBISCO, Anette. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.
- PALUDO, Luciana. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.
- PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos superiores de dança no Rio Grande do Sul/Brasil**. (Tese de Doutorado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011 [241 f.]
- RIGOTTO, Raquel Maria. As técnicas de relatos orais e o estudo das representações sociais em Saúde. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.116-130, 1998.
- SASTRE, Cibele. **Depoimento**. Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.
- SASTRE, Cibele. **Entre o performar e o aprender**: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento. (Tese de Doutorado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011 [262 f.]
- STRACK, Miriam M.; VALLE, Flavia P. **Registros de dança**: a trajetória do grupo Terra. In: ULBRA. Revista de Iniciação Científica 2009/2010. Canoas: Editora da ULBRA, 2010.
- ULBRA. **Projeto Pedagógico da Licenciatura em Dança**. Arquivo digital. Acervo da ex-coordenadora Flavia Pilla do Valle, 2008.



ULBRA. **Projeto Pedagógico do Curso de Tecnologia em Dança.** Arquivo digital. Acervo da ex-coordenadora Flavia Pilla do Valle, 2006.

VALLE, Flavia Pilla do. **Contraconduta da criação:** um estudo com alunos de graduação em Dança. (Tese de Doutorado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011 [157 f.]

VALLE, Flavia Pilla do. **Depoimento.** Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.

VENDRAMIN, Carla. **Depoimento.** Porto Alegre. Arquivo digital. Porto Alegre. 2019.

Dança e Corpo: formação na Escola e Faculdade Angel Vianna

Márcia Feijó de Araujo

EFAV – marciafeijo@angelvianna.com.br

Resumo: Este texto apresenta um breve histórico dos cursos oferecidos e das metodologias específicas desenvolvidas na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna (EFAV). A instituição é reconhecida por trazer o nome de sua mentora, Angel Vianna, notório saber no campo da Dança e das Artes da Cena no Brasil. Constantemente homenageada pela importância de seu trabalho, com prêmios nacionais e internacionais, Angel abriu novos campos de diálogo com a dança. Por ser ela mesma a mantenedora exclusiva da instituição, a Escola e Faculdade Angel Vianna se diferencia de outras faculdades e universidades de Dança do país, justamente por ter na figura de sua idealizadora a construção pedagógica, artística e filosófica, atuante até hoje, realizando um trabalho amplamente reconhecido. As expressões, os movimentos e as infinitas possibilidades do corpo humano, são os motivos pelos quais, ao longo de seus 90 anos [em 2019] de vida plena e ativa, ainda dance, coreografe, escreva, ministre aulas, faça cinema, teatro, rádio, televisão, conferências, palestras e ainda siga à frente de sua Escola e Faculdade de Dança no Rio de Janeiro, como mentora, diretora e mantenedora. A instituição desenvolveu-se ao longo de mais de 30 anos, ampliando a abrangência de seus cursos e possui, atualmente, Cursos Técnicos, Graduações, Especializações e um Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança na Contemporaneidade. Todas as formações possuem seus currículos e conteúdos baseados na Metodologia Angel Vianna de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais.

Palavras-chave: Dança. Formação em Dança. Angel Vianna. Escola e Faculdade de dança.

Dance and the Body: training at the School and College Angel Vianna

Abstract: This text presents a brief history of courses and the specific methodologies developed at the Angel Vianna School and College of Dance (EFAV). This institution is renowned for carrying on the name of its mentor, Angel Vianna, a notable figure in the field of dance and the performing arts in Brazil. Always honored with national and international awards, Angel opened up paths of new dialogue ways with the dance. Considering she herself is the College exclusive mantenedor, it differs from other dance colleges and universities in the country, precisely because her image is a pedagogical, artistic and philosophical reference, and which work is widely recognized. Expressions, movements and the infinite human body possibilities are the reasons why, throughout her 90 years [in 2019] of full and active life, she still dances, choreographs, writes, teaches, makes films, acts on theater, radio and television, presents conferences, lectures, and she continues to lead her School and Faculty of Dance in Rio de Janeiro, as leader, director and maintainer. The institution has developed over more than 30 years, expanding its courses scopes. Currently, this College offers Technical and Undergraduate Courses, as well as Specialization and a Professional Postgraduate Program in Contemporary Dance. All the courses have curricula and content based on the Angel Vianna's Methodology of Movement Awareness and Body Games.

Keywords: Dance. Dance training. Angel Vianna. Dance school and college.

1. Pesquisar dançando

*Criar todo ser humano cria.
Só não cria quem não acredita.*
(Angel Vianna, 2009)

Para comentarmos a formação em Dança oferecida na Instituição Angel Vianna, precisamos verificar a que dança estamos nos referindo e a trajetória dessa reconhecida mestra que pesquisou em si mesma o motivo de dançar. Para que dança? Por que dança? Como se dança? Angel Vianna, *A Pedagoga do Corpo* (RAMOS, 2007) – brasileira, educadora, artista, bailarina e coreógrafa –, tem formado, ao longo de sua vida, muitas gerações de artistas/educadores, não somente da dança, mas de maneira transdisciplinar, do campo das linguagens artísticas, da Educação Somática e da Saúde. Dedicou-se a construir um percurso inovador, numa proposta didático-metodológica de educação corporal por meio da dança. Constantemente homenageada pela importância de sua obra, Angel recebe prêmios nacionais e internacionais por ser pioneira em sua arte e metodologia, e responsável por abrir novos diálogos entre Dança e outros campos do Conhecimento.

Mineira nascida em Belo Horizonte, em 1928, e residente no Rio de Janeiro desde 1964, Maria Ângela Abras Vianna se dedica, até hoje, aos estudos e pesquisas para reeducar e conscientizar corpos por via dos sentidos e da sensibilidade. O movimento, a dança, a expressão, a comunicação, a linguagem corporal e as possibilidades de subjetivação do corpo humano são os motivos pelos quais, ao longo de mais de 70 anos de atividade profissional, desenvolveu e lapidou um reconhecido trabalho de formação, onde (trans)forma, não apenas artistas profissionais, mas também cidadãos comuns, em artistas/professores por meio da conscientização do corpo, potencializando e sensibilizando quem com ela se envolve.

Suas pesquisas na dança se iniciaram ainda em Belo Horizonte, ao lado de seu amigo e também marido, Klauss Vianna (1928-1992). Juntos abrem uma escola de dança chamada Balé Klauss Vianna (1959-1962), e nela iniciam suas pesquisas pedagógicas buscando apuro técnico e novas abordagens didáticas para alcançar potência corporal e expressiva em seus alunos. Inicialmente imersos nos códigos do balé clássico, *técnica* que estudaram e na qual se profissionalizaram juntos, começam a introduzir estudos em anatomia e yoga, e a pesquisar e

criar coreografias com identidade nacional mais atualizada e engajada nos movimentos artísticos que emergiam naquele momento, no país.

O primeiro registro das ideias dos Vianna sobre a brasilidade na dança foi o ensaio publicado na Revista Horizonte, em 1952: ‘Pela criação de um ballet brasileiro’, de autoria de Klauss Vianna. Em grande parte, os propósitos e conceitos publicados nesse ensaio mantiveram-se válidos ao longo dos anos, com algumas adaptações e elaborações. Em seu discurso, Klauss Vianna defendia a ideia de que havia um movimento renovador na arte nacional que não era acompanhado pela dança. Ao contrário: nesse setor, segundo ele, imperaria uma desorganização quase completa e uma desagregação do trabalho que já havia sido conquistado. A origem dessa situação, de acordo com o autor, estaria na falta de originalidade dos coreógrafos e professores de dança, uma vez que estes procuravam seguir, passo a passo, os modelos estrangeiros, especialmente o russo ou o francês (MAGALHÃES, 2019: 80).

Essa busca leva em consideração uma temática alicerçada na literatura brasileira, nos ritmos populares e, sobretudo, nos gestos cotidianos, nos movimentos mais simples de uma gestualidade nacional. Essa opção estética e investigativa deflagra a importância da expressão corporal para os caminhos profissionais de Angel e Klauss Vianna, considerados reformadores somáticos (STRAZZACAPPA, 2012), não somente do ensino de dança, como das Artes Cênicas no Brasil.

Ao longo dos anos, os procedimentos adotados pelos Vianna na construção de uma dança com identidade nacional foram se transformando. Até a década de 1960, a ressignificação do balé clássico era defendida como essencial para o desenvolvimento da dança brasileira. No início da década de 1970, o casal começa a articular outras ideias sobre a questão dos procedimentos técnicos na dança. Nessa época, sem rejeitar as técnicas de dança preexistentes, o casal afirma que a dança brasileira só viria a existir quando fosse realizado um profundo trabalho de pesquisa, em equipe, sobre a realidade do homem brasileiro, que resultasse numa filosofia e numa técnica brasileira (MAGALHÃES, 2019: 81).

As pesquisas dos Vianna, voltadas para a construção de uma dança com identidade nacional, consolidam-se paulatinamente em seus trabalhos e realizações artísticas, passando por Salvador, como professores convidados da Universidade Federal da Bahia – UFBA (1962-1964), lecionando no primeiro curso superior de Dança do Brasil, e se expandindo ao residirem no Rio de Janeiro, a partir de 1964.

A investigação e a busca por uma dança nacional não rejeitou as *técnicas* existentes e já consolidadas, como o balé clássico e a dança moderna, mas levou o casal a desenvolver uma abordagem técnica com concepção e originalidade brasileiras, que preparasse o corpo e o movimento expressivo de forma eficiente e necessária para suas escolhas estéticas. Ao fundarem o Grupo Teatro do Movimento em 1976, Angel e Klauss desenvolveram obras coreográficas baseadas em suas pesquisas de movimento, em busca de uma nova linguagem artística genuinamente brasileira. Seus trabalhos despontariam logo em seguida na cidade, “gerando a hipótese de o Grupo Teatro do Movimento ser considerado como um dos precursores da dança contemporânea carioca” (MAGALHÃES e TAVARES, 2019: 17).

Para Angel, o desenvolvimento de sua proposta pedagógica visa aproximar a dança da vida cotidiana das pessoas – uma forma de desmistificar a própria dança, trazendo mais proximidade às pessoas, interessados e artistas, de modo a se beneficiarem de um corpo livre para dançar e realizar suas expressões pessoais. Como pedagoga imbuída da conscientização do corpo, como ponto fundamental para uma cidadania mais plena, seguiu investindo em ter uma escola, um lugar especial para desenvolver institucionalmente seu trabalho corporal.

2. Uma casa/escola chamada Angel

Educar pela arte é fortalecer a investigação, a experimentação e a transformação do indivíduo.
(Angel Vianna, 2009)

O histórico dessa particular instituição inicia-se em 1983, quando Angel Vianna, seu filho Rainer Vianna (1957-1995) e sua nora Neide Neves inauguram, no Rio de Janeiro, o Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes. Angel compra, no bairro carioca de Botafogo, no Rio de Janeiro, um sobrado com arquitetura do início do século XX e nele cria uma escola que se torna, quase imediatamente, um centro de referência em estudos e pesquisas de movimento corporal e dança no Brasil. Essa casa foi cuidadosamente transformada por Angel em um ambiente especial para acolher corpos, sentimentos, intensidades e muitas pesquisas de movimento. Sua intensa e permanente presença se fundiu com aquela estrutura arquitetônica e “estar na Angel” tornou-se figura de linguagem: “vou pra Angel”, “me formei na Angel”, “estudo na Angel”.

Para institucionalizar suas pesquisas, Angel elabora uma matriz curricular para Formação Profissionalizante de Nível Técnico em Bailarino Contemporâneo, contendo as principais diretrizes de seu trabalho corporal, fundamentadas em: conhecimento anatômico, consciência e expressão corporal, pesquisa de movimento, consideração para/com a cultura na qual o aluno está inserido, criatividade e respeito ao outro. Ao final da década de 1980, o Curso Técnico de Bailarino lança seus primeiros formandos com atuação no campo das Artes e da Educação. Dentre eles, eu mesma me encontrava, no início de uma carreira que viria a ter muitos diálogos com as possibilidades e diferenças humanas. Legado importante da própria Angel Vianna para com seus alunos, relativo a um despertar sobre as possibilidades de movimento, arte, estética e educação corporal para todos, inclusive pessoas com deficiência. Concomitantemente, houve cada vez mais interessados em aprofundar-se nessa linha de pesquisa e trabalho corporal, o que levou Angel à criação de mais um curso técnico: Recuperação Motora Através da Dança, que teve sua primeira turma em 1991.

Dez anos depois, em 2001, a Escola Angel Vianna passa a ser também Faculdade, abrindo dois cursos de nível superior: Bacharelado e Licenciatura em Dança. As devidas modificações para a criação desses cursos de nível superior foram feitas, mantendo as suas características específicas dentro do panorama artístico e político, já reconhecidos ao longo de sua existência, desde o início da escola técnica. Naquele momento, no Rio de Janeiro, contávamos apenas com mais um curso de licenciatura em Dança, numa outra universidade privada. A primeira licenciatura em Dança da cidade do Rio de Janeiro, em universidade pública, ocorreu somente em 2010, através do Departamento de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Por ser uma instituição de educação pela Arte, a EFAV incentiva as pesquisas nas áreas de Dança, Educação Somática, Artes Cênicas e Saúde através de seus vários cursos, laboratórios e núcleos de pesquisa. Seguindo seu ritmo vanguardista de abrir novos caminhos, em 2005 cria o Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu*, numa parceria com o Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), oferecendo o Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos da Dança. Em 2007, já com autonomia, amplia suas atividades com a criação de mais dois cursos: Pós-Graduação *Lato Sensu* em Terapia Através do Movimento, Corpo e Subjetivação; e Pós-Graduação *Lato Sensu* em Estética do Movimento: dança, videodança e multimídia. Em 2009, inicia o Curso de Pós-Graduação *Lato*

Sensu em Preparador Corporal nas Artes Cênicas. Em 2010, mais três cursos *Lato Sensu* são abertos na instituição: Pós-Graduação em Metodologia Angel Vianna; Pós-Graduação em Sistema Laban/Bartenieff, com certificado internacional de equivalência do Laban Institute of Movement Studies – LIMS/NYC, através do Centro Laban Rio; e Pós-Graduação em Corpo, Educação e Diferenças. Ainda em 2010, a Faculdade Angel Vianna abre três cursos fora do Rio de Janeiro, ampliando seus intercâmbios com outros estados: Pós-Graduação *Lato Sensu* em Teatro e Dança na Educação (Juiz de Fora, MG); Pós-Graduação *Lato Sensu* em Práticas e Pensamentos do Corpo (Recife, PE) e Pós-Graduação *Lato Sensu* em Movimento e Ação: a arte da performance (Belo Horizonte, MG).

A força acadêmica das pesquisas em Dança, Educação Somática e Artes da Cena crescem e se expandem por muitas áreas do Conhecimento, impulsionando Angel a investir na abertura de um Mestrado Profissionalizante. Deste modo, no início de 2020, Angel recebe autorização da CAPES para abertura do primeiro Mestrado Profissional em Dança do Rio de Janeiro. Por ser ela mesma a mantenedora exclusiva da instituição, a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna se diferencia de outras faculdades e universidades de Dança do país – justamente por ter sua idealizadora e mentora pedagógica, artística e filosófica realizando um trabalho amplamente reconhecido.

3. Uma Pedagogia não-excludente

É preciso revelar a dança de cada um.

(Angel Vianna, 2009)

A pedagogia corporal criada e desenvolvida por Angel Vianna ao longo de sua vida é considerada matriz das propostas de formação em Dança por meio da Educação Somática, com foco na sensibilização estética, na emancipação e na autonomia dos sujeitos participantes desse processo. Essa concepção pedagógica corporal e artística não excludente, proposta por Angel Vianna, trabalha o corpo humano como o elemento central e evidente de presença singular no mundo, sendo, portanto, possuidor de expressão e linguagem individualizadas e carregadas de subjetividades relacionadas ao meio cultural do qual faz parte. Esse corpo e sua motricidade particular são produtores de linguagem e estética próprias, uma vez que esse sujeito sensibilizado em estruturas fundamentais da percepção humana se conscientiza não somente de

seu corpo, mas também de seu espaço e do papel social que desempenha. Potencializadas por essa prática, pessoas formadas por Angel criam novas formas de expressão, desafiando o senso comum e se destacando enquanto profissionais capacitados para os desafios contemporâneos, em várias áreas do Conhecimento.

Angel Vianna, em sua proposta pedagógica, revela e estabelece naturalmente, em sua metodologia de trabalho, uma conduta de aceitação de todos, valorizando a diversidade humana, as diferenças e as limitações individuais. Tal concepção garante o real exercício dos princípios básicos de ética e respeito mútuos, sem espaço para julgamentos ou padronizações dentro dessa pedagogia. Um objetivo emancipador não somente para a formação artística, mas para a construção de uma sociedade mais justa. Esse foco em Angel Vianna é descrito por ela mesma como sendo uma atitude inerente ao seu trabalho, desde a década de 50, início de seu percurso profissional, quando já era procurada por pessoas com deficiência que desejavam dançar. Seu acolhimento e dedicação em lecionar para todos, sem discriminação, aprimorou e expandiu seu alcance didático-metodológico, abrangendo todas as pessoas. Sua proposta artístico-pedagógica se tornou um divisor de águas na educação de pessoas com deficiência.

Os currículos criados para cada curso na instituição Angel Vianna, além de possuírem a disciplina básica de Introdução à Metodologia Angel Vianna, adequada a cada projeto pedagógico, incluem a problematização da formação de profissionais capacitados para difundirem, em suas áreas de atuação, a pedagogia desenvolvida por ela, resguardando o respeito às diferenças.

Angel renomeou, em 1990, sua metodologia de trabalho – antes denominada ‘Expressão Corporal’ –, passando a chamá-la de ‘Conscientização do Movimento e Jogos Corporais’, após perceber que apesar de considerar a *expressão corporal* dos sujeitos um foco relevante, havia uma banalização desse termo e uma confusão conceitual.

Angel Vianna passou a usar outro nome para designar seu trabalho, uma vez que o termo “expressão corporal” não daria a dimensão exata da sua extensão. Expressar, diz ela, é um ato inerente a qualquer ser humano, do nascimento à morte. Em se tratando de atores e bailarinos, pessoas que usam a expressão como veículo da arte, era necessário definir esse trabalho de modo mais claro e objetivo. [...] Por isso, a prática foi chamada de Conscientização do Movimento, por ser o modo pelo qual ela trabalha a expressividade (RAMOS, 2007: 24).

A categoria ‘Jogos Corporais’ foi incluída em seguida no título de seu trabalho, justamente para marcar pontos muito importantes em sua proposta, a exemplo da atenção com o *jogo* e a *improvisação*. Ao final de suas aulas Angel propõe variados *jogos corporais* que colocam em ação a criatividade de cada corpo para a realização dos comandos, e em seguida invoca uma dança, uma improvisação, colocando em movimento os segmentos corporais pesquisados e a atenção exercitada nos jogos, trabalhados harmonicamente na relação com o espaço, com o outro e com a música (momento da aula em que ela costuma colocar música).

Sua originalidade consiste [...] em vincular a pesquisa do conhecimento corporal, assim como o desenvolvimento da capacidade de conscientizar e aprimorar a presença corporal, com a pesquisa do movimento, expressão e jogos corporais. [...] A infinidade de ideias e jogos propostos por ela permite que o corpo desfrute a sensação de estar livre, vivo e dance espontaneamente, sem preocupações estéticas (TEIXEIRA, 1998: 54-55).

Sua proposta pedagógica torna-se cada vez mais conhecida e utilizada como uma importante matriz entre as metodologias de abordagens corporais do Brasil. Sua escola segue sendo um polo criativo e responsável por lançar no mercado, a cada semestre, diversos licenciados, artistas e profissionais. Angel Vianna se faz atual e presente com sua filosofia e proposta pedagógica em instituições variadas, por todo o país e também no exterior, onde atuam os egressos formados pelos cursos da EFAV.

4. Considerações Finais

Este texto se propôs a apresentar a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, do Rio de Janeiro, trazendo o debate sobre *técnica* de dança genuinamente brasileira e o pioneirismo dessa instituição. Para tanto, acompanha a figura central deste texto, Angel Vianna – em suas pesquisas sobre corpo e dança –, e o desenvolvimento de seu trabalho, desde a parceria com o marido, Klauss Vianna, na década de 1950, até a presente data, com a expansão dos cursos de formação na sua instituição, somando-se à recente aprovação do Mestrado Profissional em Dança, o primeiro do Rio de Janeiro. Aos 90 anos [em 2019], continua sendo uma artista completa, diretora e mantenedora de sua instituição, tendo uma vida inteira dedicada à dança e à melhoria dos corpos que se permitem mergulhar em sua casa/escola. Angel desenvolveu, ao



lado de Klauss Vianna, um novo caminho para a Dança e as Artes Cênicas no Brasil, propondo uma pesquisa corporal baseada e construída para uma realidade brasileira. Sua obra, frequentemente celebrada e motivo de muitas homenagens, ocupa um lugar de vanguarda na história das Artes da Cena no Brasil. É através de sua Escola e Faculdade que nesses últimos 40 anos [até 2023] vêm se formando, semestralmente, inúmeros profissionais e ampliando seu legado por intermédio de seus incontáveis egressos. Dentre suas mais notáveis contribuições, destaco a importância da difusão de uma pedagogia corporal não excludente em todas as instâncias sociais, abrindo caminhos e legitimando a categoria de profissionais com deficiência na dança. Seu objetivo declarado de não se deixar perder a sensibilidade, a poética do gesto dançado e a criatividade, fazem de Angel Vianna uma das figuras mais notáveis da Dança no Brasil. Viva Angel!

Referências

MAGALHÃES, Marina Campos. A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 8, n. 16: nov. 2018.

MAGALHÃES, Marina Campos e TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira.** Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

RAMOS, Enamar. Angel Vianna: **A pedagoga do corpo.** São Paulo: Summus, 2007.

RIBEIRO, Juliana Costa: **Angel Vianna através da História: a trajetória da dança da vida.** Curitiba: Appris, 2018.

SALDANHA, Suzana. (Org.) **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TEIXEIRA, Letícia: **Conscientização do Movimento: uma prática corporal.** São Paulo: Caioá, 1998.



Entre Tantos Corpos: transformações da dança no curso de licenciatura em Teatro da UDESC¹

Sandra Meyer²

UDESC – meyersandra0@gmail.com

Resumo: O texto relata as transformações relacionadas às práticas e aos estudos do corpo, do movimento e da dança presentes nas disciplinas e projetos de pesquisa e extensão do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, nas três últimas décadas – envolvendo o período em que a autora atuou como docente e pesquisadora da dança em Santa Catarina. Essas ações voltadas à dança criaram um ambiente propício para a elaboração de um curso superior, em vias de ser implantado. Merece destaque a implantação, em 1999, do curso de Especialização em Dança Cênica e, em 2002, do Programa de Pós-Graduação em Teatro, permitindo a presença de artistas interessados em investigar dança, repercutindo nos modos como a experiência de dançar é integrada à pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: Dança em Santa Catarina. Pesquisa em dança. Ensino da dança. Licenciatura em Teatro da UDESC. Licenciatura em Dança da UDESC.

Among so Many Bodies: transformations in dance on Theater at UDESC

Abstract: The text describes the changes in the practices and studies of the body, movement and dance that have taken place in the disciplines, and research and extension projects of the Theater Studies course at the Santa Catarina State University over the past three decades, involving the period in which the author worked as a professor and researcher in the context of dance in Santa Catarina. These actions in the field of dance have created an environment that which was favorable for the elaboration of a degree program that is about to be implemented. It is worth mentioning the implementation in 1999 of the Specialization course in Scenic Dance and, in 2002, of the Post-Graduation Program in Theater, allowing the presence of artists interested in investigating dance, with repercussions in the ways in which the experience of dancing is integrated into academic research.

Keywords: Dance in Santa Catarina. Dance research. Dance teaching. Theater degree at UDESC. Dance degree at UDESC.

¹ Este texto foi originalmente publicado no livro *Imagens e Falas – 30 anos de teatro na UDESC*, organizado por Daiane Dordete, Sandra Meyer e Vera Collaço. Florianópolis: Editora UDESC, 2016.

² Doutora (2006) e Mestre (1998) em Artes, Comunicação e Semiótica pela Universidade Católica de São Paulo, com estágio na Universidade Paris 8, França. Especialista em Arte-Educação (1996) e Graduada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas (1981) pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Lecionou no Departamento de Artes Cênicas de 1989 a 2016 no Curso de Licenciatura em Teatro. Lecionou as disciplinas Expressão Corporal, Técnicas de Teatro e Dança, Técnicas Corporais, Técnicas de Dança e Metodologia do Ensino da Dança. Coordenou o curso de Especialização em Dança Cênica (1999 a 2002). Coordenou os projetos de extensão *Tubo de Ensaio: Corpo, cena e debate* (2001 a 2016) e *Interfaces entre o olhar e o movimento* (2012 e 2013). Coordenou os projetos de pesquisa *O Corpo-mente em cena* (2008 a 2014) e *Escritas Compositivas* (2014 a 2016). Atuou, de 2009 a 2019 no Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT, orientando trabalhos acadêmicos e lecionando disciplinas.

1. Quando tudo começou

Este ensaio relata certas transformações acerca do entendimento de corpo, de movimento e de dança no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina nas três últimas décadas, envolvendo o contexto da dança em Santa Catarina no período de minha atuação como docente e pesquisadora na instituição. Ingressei no curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas – hoje, Licenciatura em Teatro – por meio de concurso público, em 1989. À época lecionava em escolas de dança em Florianópolis, mais conhecidas como academias, e integrava o Ballet Desterro, grupo referencial de dança contemporânea na década de oitenta, onde atuava como bailarina, coreógrafa e diretora artística. Era o momento em que a dança catarinense almejava sua profissionalização e a produção de espetáculos se descolava, cada vez mais, da lógica vigente de espetáculos demonstrativos de final de ano das escolas.

Reverberações da dança moderna e do jazz reorganizam a cena local, até então sujeita à hegemonia do ensino e da estética do balé³, visto que as primeiras aulas destas técnicas chegaram à Ilha de Santa Catarina somente no final da década de 1970⁴ (NUNES, 1994). Os anos 1980 delinearam os “modos próprios” com que a dança local se revisa, esteticamente, abrindo-se à contemporaneidade. Vale ressaltar que intelectuais e artistas da década de 1940 produziram, em Florianópolis, uma modernização da cultura catarinense. Mas os “modernos” daquele tempo “não têm nada a ver com os da Semana de 22”, já advertia o escritor Salim Miguel [1924–2016] – em artigo de 1949 – pois se tratava de encontrar os meios próprios à revisão estética local⁵ (SALIM MIGUEL *apud* FLORES, 2006: 71).

Especificamente no contexto catarinense, o desejo de jovens artistas de experienciar novos procedimentos de dança culminou na formação dos primeiros grupos de dança moderna, e de jazz, nos anos 1980. Ainda imperava, contudo, um entendimento de que a técnica de balé

³ A primeira escola de dança clássica de Florianópolis, denominada Albertina Saikowska de Ganzo [1919-1999], abriu suas portas em 1950, sob direção da professora russa recém chegada à cidade; após estudar com Maria Olenewa na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁴ Em 1976 a paulista Jussara Terraz inaugura o Studio de Danças e a baiana Marta Mansinho o Centro de Danças, locais onde novos procedimentos técnicos são ensinados.

⁵ Artigo escrito por Salim Miguel para o Jornal o ESTADO: “A propósito de Mario de Andrade – III”. Florianópolis, 20 de novembro de 1949 (SALIM MIGUEL *apud* FLORES, 2006).

era a base para o desenvolvimento de uma dança, qualquer que fosse sua abordagem, ideia que seria questionada mais frontalmente na década de noventa. Por outro lado, os anos 1980, no Brasil, foram marcados por processos de criação notadamente contaminados pela Dança-Teatro de matriz alemã. A relação entre teatro e dança propiciou a investigação poética dos interstícios entre as duas áreas e a problematização dos meios de produção de cada uma⁶.

2. A dança no Teatro e o teatro na Dança

A presença da dança nos processos de formação do ator se intensificou nos cursos universitários em todo o país. Os planos de ensino das disciplinas Técnicas de Teatro e Dança II, ministradas por mim no curso de Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas, em 1992, explicitam essa perspectiva. Além da "compreensão de estilos e técnicas de dança", as ementas das disciplinas abordavam "relações entre o teatro e a dança", sendo que uma das primeiras inquietações de que me recordo das/os alunas/os durante as aulas, era sobre como construir "pontes cênicas" entre dança e teatro.

As transformações propostas pela dança-teatro de Pina Bausch [1940–2009] contaminaram o modo como era pensada a dança nos cursos universitários de Teatro; e o da UDESC não ficou à margem. Bausch afirmava não possuir um método de criação coreográfica que pudesse ser conceituado claramente, mas uma filosofia de trabalho. A cada nova proposta cênica percorria caminhos inesperados. Bausch costumava propor às/aos bailarinas/os perguntas que podiam ser respondidas por meio da palavra, do movimento ou de sonoridades. Não era uma relação linear pergunta-resposta; importava, sobretudo, o que emergia do encontro entre ela e os intérpretes criadores: “Eu começo do nada, temos um grupo de pessoas e a vida. Não há uma mensagem prévia a ser veiculada, mas um encontro de ideias e desejos” (BAUSCH, 2006)⁷.

A junção dos termos *dança* e *teatro*, no título e na ementa das disciplinas Técnicas de Teatro e Dança I e II esteve presente até o ano 2008, quando uma reforma curricular alterou o

⁶ No texto de apresentação do espetáculo *Em busca de um espaço perdido* (1990), encenado pelo Ballet Desterro, em Florianópolis, o crítico de Artes Visuais João Otávio Neves Filho ressalta "[...] a mistura de elementos de expressão corporal, que cria uma situação de teatro-dança" na coreografia *Em Tempos*; por mim coreografada.

⁷ Notas por mim elaboradas durante a entrevista coletiva concedida por Pina Bausch à imprensa na manhã do dia 6 de setembro de 2006, durante o 13º Porto Alegre em Cena, na cidade de Porto Alegre, ocasião em que eu escrevia críticas para o Caderno Cultural Anexo, do Jornal A Notícia, de Joinville.

nome para Técnicas de Dança, o que demonstrava o intuito inicial de relacionar as duas áreas, mais pelos aspectos técnicos do que pelos estéticos. Importava ao projeto pedagógico do curso, à época, os benefícios que o ator teria em dinamizar um corpo dançante e expressivo, por meio das disciplinas Expressão Corporal I, II e III, bem como ter uma voz bem trabalhada nas aulas de Expressão Corporal I, II e III. O ator deveria ter um corpo expressivo, treinado e disponível para responder aos desafios da cena teatral; o corpo como um "instrumento"⁸ do ator, promovido pelas práticas de expressão corporal, vocal e de dança.

O teatro, dos anos 1990 até início dos anos 2000, foi marcado, sobretudo, pela noção de treinamento, com fortes ressonâncias das proposições do diretor polonês Jerzy Grotowski [1933-1999] e do italiano Eugenio Barba [1936-]. As práticas do curso da UDESC incorporaram conceitos da Antropologia Teatral, proposta por Barba. Estavam presentes, nos conteúdos da disciplina Expressão Corporal II, em 1999: a elaboração de partitura corporal a partir de elementos como alteração de equilíbrio, forças opostas, energia e impulso. A prática de exaustão – com ênfase em treinamentos vigorosos nas aulas de expressão corporal – importava, na medida em que poderiam emergir estados corporais diversos do cotidiano.

Ao rever a bibliografia sugerida nos programas das disciplinas Expressão Corporal e Técnicas de Dança e Teatro do curso, verifiquei as poucas referências publicadas nos anos 1990, posto que os livros existentes no Brasil se referiam, majoritariamente, à história da dança e do teatro e à biografia de artistas; havia pouca leitura impressa que contivesse aspectos ligados ao ensino da dança, aos processos de criação em dança e aos métodos de conscientização do corpo; temas bastante discutidos naquele tempo⁹.

A disciplina Expressão Corporal ganhou inserção nas salas de aula dos cursos universitários de Teatro e de Dança a partir dos anos 1970. A noção de *expressão corporal* enunciava a primazia da comunicação não-verbal ou linguagem corporal, como se o gesto revelasse o não dito. Se traçarmos um pequeno histórico no Brasil, chegaremos a duas figuras centrais, já na década de 1960: Klauss Vianna [1928-1992] e Angel Viana [1928-]. Considerado o introdutor da Expressão Corporal no Brasil, Klauss Vianna desenvolveu um importante e

⁸ A noção de corpo como instrumento foi problematizada na tese de doutorado *As metáforas do corpo em cena* (PUC/SP), defendida em 2006.

⁹ Com exceção de livros tais como: *A expressão corporal, método e prática*, de Henri Bossu e Charles Chalanguier; *A expressão corporal: uma disciplina da comunicação*, de Jacques Salzer; *Domínio do movimento*, de Rudolf Laban e *A dança*, de Klauss Vianna, presentes nas ementas.

diferenciado trabalho corporal com atores brasileiros. Ele assina um documento datilografado, não datado, com o título ‘Expressão Corporal’, no qual define sua técnica como sensibilização com vistas à manifestação do indizível, abrindo a perspectiva de um teatro menos verborrágico e mais sinestésico e cinestésico.

O processo de expressão corporal, na mesma medida em que vai desverbalizando – tornando as palavras cada vez mais sem sentido – vai ampliando a percepção visual, tátil e motora. O indivíduo vai aprender a existir em um mundo cada vez mais amplo, mais rico e mais complexo. Basta isto para alterar consideravelmente o sentido das palavras. Antes, as pessoas viviam na convicção de que o dizível é o mais importante ou é quase tudo. Depois, ele percebe que o indizível é maior (s/d: 03).¹⁰

A disciplina Expressão Corporal, no curso da UDESC, foi modificada na reforma curricular de 2006/2007¹¹, recebendo o título de Técnicas Corporais, sintoma de que a ideia de *expressão* como revelação de uma interioridade do sujeito, anterior à experiência, estava sendo revista, abrindo espaço para a exploração de meios técnicos/poéticos/éticos mais relacionais. Modos de improvisar e de compor em processos colaborativos eram abordados nas aulas e no projeto de pesquisa por mim coordenado, a exemplo do *Viewpoints*¹², Composição em Tempo Real e Modo Operativo AND¹³. Outra referência importante para o curso da UDESC diz respeito às contribuições teórico-práticas do cientista do movimento Rudolf Laban [1879-1958]. Estudos práticos por meio de princípios relacionados ao *tempo, espaço, peso e fluência*, primordiais ao pensamento de Laban, trouxeram contribuições inestimáveis ao curso. Cada vez mais o ensino foi se afastando da ideia de repetição de passos de dança, previamente codificados, para propiciar espaços de autonomia à/ao aluna/o, a fim de investigar um gesto e uma dança próprios por meio da improvisação e da composição, atenta ao mundo e a seus

¹⁰ Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Expressão_corporal> [Acesso em 05 de agosto de 2016.]

¹¹ Na reforma curricular de 2006/2007, o curso foi denominado Licenciatura em Teatro, ao invés de Curso de Educação Artística: Licenciatura em Artes Cênicas. As disciplinas de corpo foram nomeadas: Técnicas Corporais I (1 fase), II (2 fase), III (3 Fase) e Técnicas de Dança I (5 fase), II (6 fase). Em 2008 o curso passou a ser denominado de Licenciatura e Bacharelado em Teatro.

¹² O estudo teórico-prático dos *Viewpoints*, realizado no grupo de pesquisa O corpo-mente em cena, por mim coordenado, resultou na tradução e publicação do livro *The Viewpoints Book*, de Anne Bogart e Tina Landau, pela Editora Perspectiva (2017).

¹³ As oficinas organizadas no Projeto de Extensão Tubo de Ensaio propiciaram a vinda do coreógrafo português João Fiadeiro e da antropóloga brasileira Fernanda Eugênio para a investigação de procedimentos de Composição em Tempo Real e Modo Operativo AND.



movimentos nas implicações entre o estético e o político. Outras/os professoras/es colaboradoras/es contribuíram de forma inestimável para abordagens do corpo improvisador e compositor, em diferentes épocas: Marisa Napolini, Zilá Muniz, Jussara Xavier e Elke Siedler, além dos professores efetivos Milton de Andrade Leal e Bianca Scliar.

3. Processos de investigação em dança

No decorrer do curso, a visão de um corpo instrumentalizado e treinado vai se modificando e a dança vai ganhando um espaço maior em experiências ligadas ao ensino, pesquisa e extensão, em consonância às mudanças curriculares sintonizadas com abordagens contemporâneas. Modos de ativar consciência corporal e processos de criação, tais como o de *pergunta-resposta* estipulado por Bausch; a ideia de *tarefa*, instituída por Anna Halprin [1920–2021]; a *improvisação de contato* proposta por Steve Paxton [1939 –]; a *contaminação* de procedimentos da *performance art* e as perspectivas perceptivas da Educação Somática, dentre outros, fez emergir uma geração de artistas, nos anos 2000, interessada em investigar uma corporeidade própria, desviando-se de caminhos previamente instituídos por técnicas de dança ou teatro codificadas e seus repertórios consolidados.

A perspectiva cênica do corpo, determinada pela expressão de uma interioridade essencialista e universal, vai cedendo espaço a modos de investigação de movimento concernentes a cada corpo. Isso alterou o entendimento do ensino da dança, e os planos de ensino dos anos 2000 do curso de Teatro da UDESC foram modificados para ressoar essa abordagem. Se são diversos os corpos que dançam, muitas danças irão emergir desde aí. A dança contemporânea passa, então, a ser entendida não somente como uma *técnica* de dança – sem dela prescindir – mas como visão de mundo, como projeto em arte que envolve aspectos poéticos, estéticos, éticos e políticos.

Em 2009, uma reforma curricular do então Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro implantou a nova disciplina, Metodologia do Ensino da Dança, para propiciar ao aluno a experimentação de diferentes abordagens de movimento e suas implicações na educação. O enfoque significativo sobre as questões do corpo – um dos diferenciais do curso de Teatro da UDESC – ganhou, a partir de então, um novo impulso, voltado às necessidades artísticas e

pedagógicas dos alunos, no que se refere ao trabalho corporal na escola e em projetos na comunidade.



Figura1: Aula de improvisação em Técnicas de Dança II. 2015.

 Acervo: Sandra Meyer

Os “fundamentos da dança contemporânea” propostos por Françoise Dupuy (*apud* LOUPPE, 2004: 36), tais como a noção de um *corpo individualizado* e a produção (e não a reprodução) de um gesto sem modelo e gestado a partir da própria esfera sensível de cada criador (configurando-se como um projeto identitário insubstituível), estão cada vez mais presentes na produção de dança contemporânea no Estado, mas devido à diversidade de Santa Catarina, e suas discontinuidades em relação aos sistemas e metodologias de ensino em dança nas escolas, há muito que caminhar. Nesse sentido, o curso de Teatro da UDESC vem contribuindo para preencher lacunas na formação e na produção de dança em Santa Catarina.

Os termos *pesquisa* e *investigação*, tão recorrentes hoje, para tratar da dança contemporânea no Brasil, não eram evocados em meados dos anos 1980, quando teve início o curso de Teatro da UDESC. O ato de criar uma coreografia, nos anos 1980 e 1990, em Santa Catarina, era realizado com os próprios meios da dança, tendo as *técnicas* de balé, dança moderna e jazz, especialmente, como suporte criativo e crítico. O sentido de *pesquisa* ou *investigação* do movimento por meio de procedimentos conceituais, em estreita ligação com o

contexto universitário adquirido nos tempos atuais, ganhou ênfase na segunda metade dos anos 1990, momento marcado por uma intensificação da presença de artistas e pesquisadores da dança no ambiente acadêmico em todo o país. Eles encontraram no ensino superior um espaço propício às suas criações e reflexões críticas, e grande parte das pesquisas vem se dando em contextos interdisciplinares. Diante deste quadro, algo teria se modificado nos procedimentos de *criação* e *pesquisa* dos anos 1980 aos anos 2000, em Santa Catarina? Como o curso de Licenciatura em Teatro corroborou os estudos e práticas de dança locais?

4. Rumo à implantação de um curso superior de Dança

O Departamento de Artes Cênicas iniciou um movimento para a abertura de um curso de graduação em Dança já em 1991, conforme Portaria CEART n. 021/1991. Tendo como um de seus objetivos a capacitação de docentes, com vistas à implantação de um curso de graduação no CEART, foi iniciado, em 1999, o Curso de Pós-Graduação Especialização em Dança Cênica (*Lato Sensu*). Com a realização de três edições, no período de 1999 a 2002, o curso proporcionou a capacitação de dezenas de profissionais do Estado, e fora dele. Essa experiência pioneira de realização de um curso universitário de Dança, em solo catarinense, possibilitou um ambiente de encontro de profissionais e estudantes, abriu espaço à formação e à reflexão sobre questões artísticas, bem como impulsionou a produção mais intensa de textos acadêmicos relacionados à dança¹⁴. Em 2005, o Departamento de Artes Cênicas iniciou um processo de elaboração de projeto para a implantação do curso de Licenciatura em Dança no Centro de Artes¹⁵. O projeto tramitou nos colegiados superiores da UDESC em 2009, sendo aprovado em seu mérito pedagógico no mesmo ano, no Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão e, posteriormente, no Conselho Universitário. Vários esforços foram empreendidos desde então, a fim de sensibilizar o Governo do Estado para um aumento de repasse financeiro à UDESC, de forma a permitir a implantação do curso, uma vez que o Conselho de Administração alertava

¹⁴ O livro *Coleção Dança Cênica - Pesquisas em Dança*, vo. 1 (2008), organizado por Sandra Meyer, Jussara Xavier e Vera Torres reúne artigos de alunos que frequentaram o curso.

¹⁵ A Portaria nº103/2005 de 03/11/2005 designou comissão formada pelos professores Sandra Meyer (presidente), Milton de Andrade, Marisa Napolini, Vera Collaço e Andréa Bergallo Snizek para compor a comissão de criação de projeto e implantação do Curso de Licenciatura em Dança do Departamento de Artes Cênicas.

que os valores dos cursos a serem implantados ultrapassariam os 75% permitidos em pagamento de pessoal pela Lei de Responsabilidade Fiscal¹⁶.

Se, por um lado, houve a presença constante de bailarinas/os durante os mais de trinta anos do curso de Licenciatura em Teatro, por conta da ausência de um curso superior de Dança em Santa Catarina, até 2017, ano de implantação do Curso de Licenciatura em Dança da FURB, em Blumenau; por outro lado, muitos dos estudantes, cujo interesse inicial era o Teatro, voltaram-se à dança e hoje fazem parte de coletivos catarinenses¹⁷, ou realizam projetos e/ou carreira solo¹⁸, tais como: o Grupo Cena 11 Cia de dança¹⁹; Ronda Grupo de Dança e Teatro²⁰ e Grupo Laut²¹. O curso, em 2016, abrigava seis disciplinas ligadas às práticas corporais, técnicas e metodologia da dança, além de disciplinas como Montagem e Prática de Direção Teatral, que contêm propostas de dança²².

Outras iniciativas voltadas à dança se consolidaram, tais como o Projeto de Extensão Tubo de Ensaio, criado no ano de 2001 por mim e por Jussara Xavier, professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas/DAC entre os anos 2010 e 2016, e por Vera Torres, professora da Universidade Federal de Santa Catarina²³. Tendo como foco a formação de artistas, de teóricos, e do público em geral, no estado de Santa Catarina, organizou-se, até 2016, uma série de ações, instituindo um espaço permanente de mostra artística e debate, o que favoreceu a aproximação de artistas e interessados em dança e arte contemporânea²⁴.

¹⁶ Para mais informações consultar o artigo "O que não pode mais deixar de ser: relatos indignados sobre a ex(in)clusão da dança no ensino superior em Santa Catarina", citado nas referências deste texto.

¹⁷ Cito alguns profissionais: Ana Carolina Leimann, Charlene Simão, Daniela Gatti, Maria Carolina Vieira e Vanclea Segowitch.

¹⁸ Cito a atuação de Anderson do Carmo, Lucas Viapiana, Monica Siedler, Thaina Gasparotto e Volmir Cordeiro.

¹⁹ Foram integrantes do Grupo Cena 11: Gregório Sartori, Maria Carolina Vieira, Anderson do Carmo, Edú Reis, Marcos Klann e, atualmente, Luana Leite.

²⁰ Alunos que já integraram ou integram o Ronda: Vicente Mafuz, Egon Seidler, Elisa Schmidt, Karina Degregório, Letícia Martins, Nastaja Brehsan, Paula Bittencourt e Vicente Mahfuz.

²¹ Hanna Feltrin.

²² *Assemblage* (2013), *Ignorância* (2015) e *Mais sobre aquilo que prefiro acreditar que seja agora* (2016), com direção de Jussara Xavier e, *Desapropriar de mim* (2014), sob orientação de Elke Siedler.

²³ Ver o livro *Tubo de Ensaio - Composição [Interseções + Intervenções]*, publicado em 2016 pela Editora Instituto Meyer Filho, por meio do prêmio Rumos Itaú Cultural 2014.

²⁴ Para saber mais sobre o início do projeto, consulte o livro *Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*, organizado e publicado por Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres, Florianópolis, 2006.



Figura 2: Residência *Composição em Tempo Real*, com João Fiadeiro (Portugal).
Programação do Projeto Tubo de Ensaio: Composição [Interseções + Intervenções].
Prêmio Rumos Cultural 2013/2014. Acervo: Sandra Meyer.

Ao implantar o Programa de Pós-graduação em Teatro (mestrado em 2002 e doutorado em 2009), o Departamento de Artes Cênicas deu condições à ampliação da presença da dança iniciada na Especialização em Dança Cênica, inserida agora na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade. O PPGT, assim como o Curso de Licenciatura em Teatro, recebe inúmeros artistas interessados em investigar dança, repercutindo nos modos como a experiência da dança é integrada à pesquisa acadêmica.

5. Eterno retorno

A primeira pesquisa que realizei ao ingressar na UDESC culminou na publicação, em 1994, do livro *A Dança Cênica em Florianópolis*, num esforço inicial de registrar e problematizar a dança local. Muitos anos se passaram e o interesse pela dança se misturou ao desejo e à necessidade de me aproximar do universo teatral, considerando a inserção da dança em um curso de Teatro. Isto foi intensificado no projeto de pesquisa *O Corpo-Mente em Cena* (iniciado em 2006), na dissertação *O Corpo que Pensa* (1996) e na tese *As Metáforas do Corpo em Cena* (2006)²⁵, iniciativas direcionadas à compreensão do corpo em seus processos

²⁵ A tese foi publicada no livro *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume, 2009; [1ª ed.] 2011; [2ª ed.]

cognitivos – no sentido de investigar como ele conhece e se manifesta em arte –, e à revisão do problema corpo-mente, através de algumas epistemologias do campo das artes do corpo e da *performance*, em suas interfaces com a filosofia contemporânea e as ciências cognitivas.

Próximo ao encerramento de minha atuação como docente do curso de Licenciatura em Teatro retornei, a partir de outro lugar, ao interesse pela pesquisa em dança que aqui se faz, na Ilha de Santa Catarina, e o que ela pode dizer ao mundo. Com o projeto de pesquisa *Escritas Compositivas: repercussões sensoriais e cinéticas da dança em Florianópolis*, retomei, até minha aposentadoria, em dezembro de 2016, o estudo de diferentes procedimentos e métodos de pesquisa e invenção em arte, e seus processos de cognição e subjetivação nas dimensões poéticas, éticas e políticas. A pesquisa se voltava ao ato de compor dança, suas formas de captura e organização do movimento, envolvendo um banco de dados de imagens fotográficas e fílmicas de dança, dos anos 1950 até 2016, por mim arquivadas durante os últimos quarenta anos. Esse banco de dados imagético, incluindo produções textuais, está publicado no site MEDIATECA de Dança, projeto criado em 2019 por mim, Jussara Xavier e Vera Torres²⁶. O acervo digital contém informações relacionadas à produção de dança no/do Brasil, principalmente na/da cidade de Florianópolis, idealizado por três profissionais residentes e ativas neste contexto. Como ação voltada à documentação, ao incentivo à pesquisa e à difusão de projetos e estudos dedicados ao pensar e fazer dança, todo o conteúdo é disponibilizado de modo gratuito.

Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber* (2009), descreve o arquivo como o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados, e não algo estático e pronto a ser desvelado. Acionar a ideia de corpo-arquivo é permitir que o corpo *atue* o arquivo por meio das temporalidades e ritmos da presença, embaralhando passado, presente e futuro. Pois, conforme acentua André Lepecki (2013), um corpo que dança é corpo-arquivo que não armazena, ele *atua*, sendo o lugar em que as memórias não se estratificam. Enquanto o curso de Licenciatura em Dança não é implantado, são os modos de pensar e fazer de docentes e discentes do curso de Licenciatura em Teatro que seguem *atuando* enquanto atam discursos e práticas de dança. Trata-se de *performar* arquivos, deixá-los falar em seus movimentos que provocam poéticas, afetos e memórias.

²⁶ Disponível em: <https://midiatecadedanca.com> [Acesso em 29 de agosto de 2020.]



Referências

BAUSCH, Pina. **Pina Bausch**: entrevista [6 set. 2006]. Entrevistadora: Sandra Meyer. Porto Alegre: 13º Porto Alegre em Cena, 2006.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOSSU, Henri; CHALANGUIER, Claude. **A expressão corporal, método e prática**. São Paulo: Difel, 1975.

FLORES, Maria Bernadete; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera. (Orgs.). **A casa do baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LEPECKI, André. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. In: NAVERÁN, Isabel; ÉLIJA, Amparo. (Org.) **Lecturas sobre danza y coreografía**. Madrid: Artea Editorial, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Paris: Contre danse, 2004.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

MEYER, Sandra, TORRES, Vera, XAVIER, Jussara. (Org.). **Tubo de ensaio – experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Edição dos Autores, 2006.

MEYER, Sandra, TORRES, Vera, XAVIER, Jussara. (Org.) **Tubo de Ensaio – composição [Interseções + Intervenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

MEYER, Sandra, TORRES, Vera, XAVIER, Jussara. (Org.). **Coleção Dança Cênica – Pesquisas em Dança**. Vol. 1. Joinville: Letradágua, 2008.

MEYER, Sandra. O que não pode mais deixar de ser: relatos indignados sobre a ex(in)clusão da dança no ensino superior em Santa Catarina. In: ROCHA, Thereza Rocha; Instituto Festival de Dança de Joinville. (Org.) **Graduações em Dança no Brasil**: o que será que será? Joinville: Nova Letra, 2016.

NEVES FILHO, João Otávio. **Em busca de um espaço perdido**. Ballet Desterro. Programa de espetáculo. Florianópolis: agosto de 1990.

NUNES, Sandra Meyer. **A dança cênica em Florianópolis**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.



NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009.

SALZER, Jacques. **A expressão corporal**: uma disciplina da comunicação. São Paulo: Difel, 1982.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIANNA, Klauss. **Expressão Corporal**. São Paulo: Manuscrito, s/d.

Universidade como Campo de Batalha: pessoas-corpos-estados-pensamentos para além da elitização

Carolina Dias Laranjeira
UFPB – ca.laran@gmail.com

Resumo: A consolidação de políticas afirmativas nas universidades brasileiras tem gerado reações de figuras públicas que reivindicam que a universidade volte a ser ocupada apenas pela elite. Isso me leva a pensar como a minha sala de aula e, certamente, a de tantos outros professores de Dança, se tornou um lugar onde emergem novas maneiras de pensar e de fazer dança. Neste artigo, apresento minha revisão conceitual, estabelecida em pesquisa anterior, a partir de uma experiência em sala de aula na Graduação em Dança da UFPB. A proposta pedagógica tem como base as criações em dança ancoradas em histórias de vida dos discentes em relação a investigações corporais impulsionadas por estados de corpo. Revisitei os percursos investigativos dos discentes ao passar pela intersecção entre suas experiências e práticas culturais tradicionais com Toré (ritual indígena potiguara), Benzimento (benção popular) e Cavalo Marinho (*performance* tradicional afro-indígena de trabalhadores da cana de açúcar) destacando os próprios pensamentos dos estudantes sobre a dança a partir de estados corporais. O ingresso na universidade, por meio de políticas afirmativas, de estudantes que não fazem parte do universo cultural da elite branca, tem permitido o compartilhamento de diferentes maneiras de ver e viver no mundo. O que torna esse espaço um campo de atuação de forças-pensamentos diversas e conflitantes. Nesse jogo, as corporalidades em movimento reelaboram o Toré como ritual, e também como arma, na luta pelo direito à terra. O Benzimento/Reza é jogo de forças com seres invisíveis e o *breaking* no namoro com o Cavalo Marinho é atualização de enfrentamentos jocosos – quando as mulheres são confrontadas com suas condições de existência.

Palavras-chave: Dança e Ensino. Processo de Criação. Universidade. Estados de corpo.

University as a Battlefield: People-Bodies-States-Thoughts beyond Elitization

Abstract: The consolidation of affirmative policies in Brazilian universities has generated reactions from public figures who claim that only the elite once again occupy the university. It makes me wonder about how my classroom, and the classrooms of many other dance professors, has become a place for new ways of thinking and doing dance to emerge. I present in this article how I revised my own concepts established in previous research from a classroom experience in undergraduate dance education. The methodological approach have based on students' life histories related to dance investigations through the work with bodily states. I revisited the students' research itineraries that make intersection between their own experience and traditional practices with Toré (Potiguara indigenous ritual), Benzimento (folk blessing) and Cavalo Marinho (traditional performance from african-indigenous sugar cane labourers) by highlighting the students' own thoughts about dancing from bodily states. The entrance into the university, through affirmative policies, of students who are not part of the cultural universe of the white elite, has allowed the sharing of different ways of seeing and living in the world. This makes this space a playing field for diverse and conflicting thought-forces. In this game, bodies in movement recreate Toré as ritual and weapon in the struggle for land rights; they express Benzimento as playing with invisible beings; and Cavalo Marinho,

coupled with Breaking dance, is the of joking confrontations where women tackle their existence conditions.

Keywords: Dance and Education. Creation Process. University. Bodily States.

1. Prática pedagógica e estados corporais

Compartilho, neste artigo, algumas questões de pesquisa desenvolvidas por orientandos de Iniciação Científica¹ e de TCC entre 2017 e 2019, em diálogo com recentes investigações em dança guiadas pela prática (HASEMAN, 2006). O interesse da pesquisa surge da necessidade de rever o conceito de “estados corporais” na dança, a partir de processos criativos e reflexões próprias dos estudantes,² com base em estímulos e sobre estados do corpo oriundos de minha pesquisa de doutoramento. Realizo, aqui, uma primeira sistematização da pesquisa como uma janela para apresentar alguns dados, mas sobretudo pontuar acontecimentos que levam ao limite o entendimento sobre estados corporais na dança, apontando possibilidades. Percepções que surgiram ao questionar como jovens recém-formados no curso de Licenciatura em Dança da UFPB pensam e produzem suas danças por meio de estados corporais. Entretanto, ao produzir reflexões a partir das práticas com os estudantes, me deparo com a urgência de relacionar a pesquisa com o contexto político atual. Essa relação indica um confronto anunciado que vem sendo efetivado entre a experiência pedagógica e de pesquisa, de um lado, e as políticas educacionais impostas por dirigentes políticos, de outro. Além disso, ao me debruçar sobre tais experiências, por meio desta pesquisa, noto outros conflitos percebidos desde um ponto de vista mais interno. Conflitos entre epistemologias, ontologias e políticas parecem permear o terreno deste trabalho, configurando os campos de batalha nos quais estamos atuando.

A investigação apresentada neste texto é um desdobramento de minha pesquisa de doutorado na qual conceituei estados corporais a partir de um processo criativo em dança sobre

¹ As pesquisas foram desenvolvidas por meio do Projeto de Pesquisa ‘Saberes de Mestres no Corpo: Experimentações Criativas em Dança a partir de Culturas Tradicionais’, ainda em andamento.

² Agradeço imensamente aos estudantes colaboradores e participantes da pesquisa de que trato neste artigo – Ewellyn Lima Oliveira, Jéssika Quitéria de Andrade Valença, Rafael Sabino da Silva e Lucas Pereira Gomes –, com os quais venho estabelecendo parcerias afetuosas, artísticas e acadêmicas.

a brincadeira tradicional do Cavalo Marinho³ (LARANJEIRA, 2013). Estabeleci um diálogo entre estudos de neurociência (DAMÁSIO, 1996) e ciências cognitivas – na linha do *embodied mind* (VARELA *et al.*, 2001) e de abordagens somáticas (GODARD, 1994, 2003, 2006) – e a prática da dança de brincadeira, vivenciada em pesquisas de campo e por meio da troca artística mais intensa com dois brincadores, Aguinaldo Roberto e Mestre Inácio Lucindo. Procurei entender processos fisiológicos reafirmados na materialidade do corpo na relação entre a visibilidade – o que se dá a ver em cena – e a invisibilidade,⁴ por meio de uma dramaturgia corporal constituída por imagens que atuam sobre os estados tônicos. Esses estados articulam sentidos em relação ao imaginário ou memórias vindas de pesquisas de campo e das experimentações no laboratório de criação, e se materializam na musculatura gravitacional. Segui pistas sobre a Função Tônica, o pré-movimento em Hubert Godard (1996, 2003, 2006) e a abordagem sobre danças populares de Eloisa Domenici (2009, 2015), sob o viés de seus aspectos metafóricos. Minhas explicações se concentram sobre o que se modifica aparentemente, considerando os estados enquanto acionamentos da musculatura gravitacional. Estados respondem a imagens geradas pela imaginação e pelas redes simbólicas pertencentes à cultura tradicional. Aspectos simbólicos e metafóricos que modificavam corporalidades, e que produzem simbologias ou metáforas.

Como professora de danças populares dos cursos de Teatro e de Dança⁵, venho orientando, desde 2015, trabalhos que visam o diálogo entre práticas de culturas tradicionais – rituais e brincadeiras, mais especificamente – e práticas em dança. São práticas estimuladas pela abordagem somática (HANNA, 1995), a partir da percepção e de acionamentos de estados corporais impulsionados por novas maneiras de criar em dança. Para se contrapor às noções de reprodução e imitação de passos e sequências de movimentos, as danças estudadas estão

³ O Cavalo Marinho, de acordo com seus participantes, é uma *brincadeira* formada por música, dança, figuras mascaradas e poesia. Esse misto de encenação, jogo e ritual é brincado na microrregião da Mata Setentrional de Pernambuco e Sul da Paraíba (classificação do IBGE). São consideradas Regiões Imediatas de Pernambuco: Carpina, Goiana-Timbaúba e Vitória do Santo Antão; e da Paraíba: João Pessoa. A brincadeira era e é um misto de diversão e trabalho, encontrada desde o século XIX nos engenhos de cana de açúcar, e hoje presente nas periferias de pequenas cidades que se desenvolveram em torno da monocultura da cana e das usinas da região.

⁴ Em diálogo com a ‘teoria da cumplicidade’ de Ana Pais (2004), que elabora um pensamento em torno da dramaturgia, ao compreendê-la como aspecto invisível – o reverso da composição –, em contraposição ao verso, que seria o aspecto visível da obra artística.

⁵ Meu trabalho pedagógico se insere no Projeto Pedagógico do Curso mencionado. Para mais detalhes sobre o eixo de danças populares da Licenciatura em Dança da UFPB ver Vicente *et al.* (2013).

conectadas a um todo – é preciso tentar compreender esse todo a partir das metáforas que circulam nas músicas, nas corporalidades e na visão de mundo da cultura estudada.

As pesquisas em parceria com os estudantes estabelecem relações com um campo específico, por considerar os dados etnográficos como disparadores das investigações em dança. Ao mesmo tempo, o objetivo é produzir descrições de percepções sobre o vivido no campo, a fim de construir entendimentos corporais em movimento, levando-se em consideração aspectos materiais e simbólicos recolhidos nessa experiência. A partir de tais pesquisas, surgiu a necessidade de rever a noção de “estados corporais”. As novas experimentações com os orientandos em seus processos criativos dialogam com as referências mencionadas sobre estados corporais na dança. Apesar de termos essas referências em comum, não se almejava um trabalho específico com o foco em “estados”. Os procedimentos adotados poderiam variar de acordo com a prática nos laboratórios de investigação corporal.

2. Os estudantes na batalha pelo conhecimento acadêmico: apresentando os participantes da pesquisa

Antes de apresentar brevemente os três estudantes participantes da pesquisa, apresento o perfil socioeconômico geral dos graduandos dos cursos de Licenciatura em Dança e de Licenciatura em Teatro da UFPB, onde também leciono. Trata-se de dados estatísticos apresentados recentemente pela Pró-Reitoria de Graduação.⁶ Na licenciatura em Dança temos 46% dos alunos com renda familiar de até dois salários-mínimos; 2% se identificam como indígenas, 38% como pretos/pardos, 14% como brancos; 48% vêm de escola pública e 5% vêm de pública e privada. Na licenciatura em Teatro 60% dos estudantes têm renda familiar de até dois salários-mínimos; 1,7% são indígenas, 46% pardos/pretos, 22% brancos; e 58% são oriundos de escola pública.

Jéssika Andrade é a *Bgirl* Pekena e vem da periferia de Campina Grande, segunda maior cidade da Paraíba. É branca e lésbica: assim ela se apresenta no TCC ao situar seu lugar de fala. Há mais ou menos 10 anos dança *break* e é uma das dançarinas mais reconhecidas desta modalidade no Nordeste. Seus experimentos orientados nas pesquisas de Iniciação Científica e no TCC enfocam o diálogo entre o *breaking* e a corporalidade da brincadeira do Cavalo

⁶ Dados divulgados pela Pró-Reitoria de Graduação da UFPB em maio de 2019.

Marinho. Na proposta de investigar diferenças e semelhanças entre as danças, foram apontadas semelhanças notáveis entre as movimentações das duas danças, principalmente entre os *footworks* do *break* e os trupés do Cavalo Marinho.

Rafael Sabino é indígena da etnia Potiguar, e habita a costa norte da Paraíba, distribuída entre 32 aldeias. Rafael se considera sem formação em dança cênica (a dança considerada arte). Recentemente, ao debatermos sobre os trabalhos apresentados por eles em uma Mostra de Dança⁷ na cidade de João Pessoa, Rafael reconheceu, depois de ter sido questionado, ao dizer que não tinha formação técnica em dança, que o Toré era a sua técnica. Sua pesquisa partiu de experiências com e no ritual do Toré realizado entre os Potiguaras em cerimônias, atos políticos e festas, e se fundamenta nas memórias relacionadas ao ritual, contadas por sua avó, importante anciã na manutenção e perpetuação do Toré, além de compositora de algumas toadas. O tema da pesquisa de Rafael, assim como o de Ewellyn, surge do trabalho sobre o livro *Bisa Bia Bisa Bel* de Ana Marina Machado⁸. A leitura do livro estimulou os discentes a buscarem aspectos de sua história pessoal, no intuito de gerar material para impulsionar processos criativos autobiográficos.

Ewellyn Lima vem de Cabedelo, cidade portuária da grande João Pessoa. Sua avó era benzedeira e marisqueira. O benzimento ou reza é prática de cura que envolve lambedores, banhos, sonhos, adivinhações, rezas e uso de plantas para fazer chás. A cura se destina às mazelas causadas por doenças físicas ou por forças de agentes não humanos. Ewellyn tem formação de vários anos em balé clássico, mas por estímulo das disciplinas que trabalham formas expressivas das culturas tradicionais, foi treinar Capoeira Angola, considerando-se hoje capoeirista. Sua investigação se baseou nas memórias da prática do benzimento, observadas na convivência com a avó que tem Alzheimer. Sempre se considerou negra, mas no momento questiona se sua identidade não seria afro-indígena. O questionamento surgiu como consequência do mergulho em sua história familiar, após ser estimulada pela disciplina ministrada por mim. A elaboração dessa proposta pedagógica nasceu da disciplina.

⁷ Debate mediado pelo coreógrafo Marcelo Senna na 18ª Mostra Estadual de Teatro, Dança e Circo da FUNESC, ocorrida em 24 de março de 2019.

⁸ Esse procedimento pedagógico é inspirado nas aulas de Graduação em Dança com Inaicyra Falcão. Ver mais detalhes da proposta em seu livro *Corpo e Ancestralidade* (2002).

3. Reflexões resultantes de cada pesquisa

Os três estudantes, ao refletirem sobre seus processos criativos, trouxeram algumas ideias sobre como trabalharam com estados de corpo⁹, e que resultaram em solos de dança curtos. Jéssika entende os estados de corpo como um trabalho de escuta sobre si mesma, sobre o espaço e o público. Diz que é um trabalho sobre a percepção que dá mais desenvoltura e presença na cena e na relação com o público. Ao se deparar com as restrições das mulheres na brincadeira do Cavalo Marinho¹⁰, foi motivada a escrever sobre as relações desiguais de gênero vividas no *Break*. Compreendo que a batalha vivida cotidianamente numa sociedade estruturada pela desigualdade de gênero se apresenta muito particularmente a partir de sua corporalidade. Ao dançar, utiliza-se da agilidade e da força – atributos considerados masculinos –, sendo movida por alavancas de pernas e braços. Realiza trocas rápidas de pernas, faz inversões com a cabeça, a base do corpo, e as pernas como se fossem membros superiores. Sua corporalidade é manipulada em tom debochado e jocoso, numa brincadeira estudada. Provoca deslocamentos, pois sua presença é marcada por gestos e posturas que são normalmente apresentados por homens. Percebo que os estados do corpo trabalhados por ela passam por uma constante mobilidade que ultrapassa a exaustão. Também são experimentados por meio da confusão e da instabilidade criadas a partir da mistura entre os diferentes modos de dançar *Break* e Cavalo Marinho.

Rafael diz existir uma percepção sobre os estados de presença¹¹ e as imagens que emergem ao se movimentar. A imagem da terra sempre vem como resistência, como se houvesse dificuldade para descer e, ao mesmo tempo, gera uma tensão no corpo que o conecta ao solo e ao céu. Além disso, diz que tem consciência de que não está no ritual do Toré – a sensação de que a cena é um ritual surge de modo não intencional ao dançar seu solo. Tanto para Rafael quanto para Ewellyn, a cena é seu próprio ritual, de Toré e de benzimento, respectivamente. Mesmo não sendo tal e qual ele se apresenta em campo, ou no seu contexto de origem. Suas observações demonstram uma ambiguidade que revela a sobreposição de

⁹ As reflexões dos estudantes sobre seus processos de criação e sobre os estados de corpo foram expressas em seus TCCs e em entrevista coletiva realizada por mim em 09 de dezembro de 2018.

¹⁰ A brincadeira do Cavalo Marinho é considerada como uma brincadeira masculina, apesar de haver um aumento do número de mulheres brincadoras desde os anos 2000.

¹¹ Esse conceito foi pensado a partir de Laurence Louppe (2007), que ressalta a forma plural de compreendermos a noção de presença cênica, no sentido de corporalidades na cena que capturam nossa atenção.

sentidos resguardados por diferenças. Na cena em que cria seu próprio ritual, sua relação com o solo é trabalhada a partir de sua verticalidade, mas ao finalizar cede ao peso de seu corpo e se deita no chão. Ao refletir e descrever seu processo criativo menciona muitas vezes a relação de seus pés com a terra que pisa a cena. As memórias evocadas durante os ensaios e apresentações trazem as imagens de seus ancestrais reunidos, por vezes de sua avó caminhando, e seu contato particular com a terra. Também relata um momento específico em que desenha uma cruz com sua coluna, que entra em contato com forças e energias de proteção. Com o símbolo cristão e com a imagem motivadora de Rei Canindé – ser encantado cultuado na Jurema –, que dá título ao seu trabalho, o dançarino apresenta sua movimentação em uma verticalidade que se transforma em desequilíbrio, abertura de espaço e depois num contato íntimo com a terra. Sua argumentação sobre o trabalho faz referência à luta de seu povo pelo reconhecimento de sua terra e de sua cultura. Os estados e qualidades tônicas experimentados pelo dançarino em cena são produzidos pela contenção de energia, um trabalho com a pulsação da música e do movimento.

Para Ewellyn, que desenvolveu três experimentos coreográficos com o tema ‘benzimento’, ao longo da graduação, dançar a partir de estados do corpo significa um modo de mover requisitado pelo imaginário. Quando se requisita o imaginário, a dança “chama as imagens”, e isso passa por uma não consciência. Em um momento específico de sua cena, quando ela se aproxima do público, os estados se modificam pela imaginação ligada a entidades – outros seres participam da cena. Imagens dela se projetam no público e, algumas vezes, outras imagens vêm do público sem que ela intencione. Passo agora ao relato sintético do acontecimento vivenciado em sala de aula na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, ao apresentar a pesquisa escrita, juntamente com a coreografia de seu processo criativo, resultante da investigação.

Ewellyn apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso entrelaçando pistas do processo de criação com a descrição da estrutura da monografia, e de forma bastante afetiva trouxe sua relação com a avó. Depois disso, ela passa a dançar a coreografia *Reza*, principal objeto de sua pesquisa de TCC. Inicia com o som de sinos, alusão aos sinos que ficavam pendurados na porta da casa de sua avó. Manipula uma saia, passando por diversas imagens e posturas, nessa relação com o objeto, até vestir a saia e relatar de forma fragmentada, não linear, quase caótica, fatos retirados de suas memórias e *desmemórias*, vivenciadas em relação à

doença da avó. Após o relato, começa a fazer uma espécie de diálogo, por meio de movimentos da Capoeira e com as grimas do maculelê que se encontram no chão. Ao dançar, pega as grimas amarradas com ramos de liamba¹² e bate uma contra a outra, como um maculelê que despedaça e espalha as folhas exalando seu cheiro pela sala. Ao finalizar essa luta, aparentemente solitária, ela se aproxima do público, passa as grimas com o resto de liamba em partes do corpo das pessoas e entoia sua reza, sobreposta por vozes (em áudio) de benzedeiras encontradas em registros na *internet*. Nesse momento, percebo que eu e quase todas as pessoas do público estão chorando. Uma aluna sentada ao meu lado está entrando em transe, um transe que fez seu corpo todo se tensionar, seus pés e mãos se contorceram. Eu já tinha sentido arrepios ao longo da apresentação, sensações de encantamento pela sutileza e uma forte emoção que não posso identificar com precisão – talvez dor e beleza. Continuando a apresentação de sua defesa, Ewellyn lê um texto projetado no *slide*, com suas considerações finais, dizendo que a pesquisa proporcionou a descoberta de si mesma, e que o benzimento está vivo em cada espectador que participou das apresentações, das *performances* e das coreografias feitas ao longo do curso de Dança. Disse também que poder falar de uma prática da cultura popular e da vida de uma mulher negra era um ato de resistência. E que ela esperava que pudéssemos seguir de mãos dadas, *ninguém solta a mão de ninguém!*¹³ Nesse momento, ela segura a mão de alguém do público, e todos estão de mãos dadas, dizendo que esta seria, agora, a maneira de nos curarmos de todas as mazelas, porque a arte é cura, porque somos muitos, porque assim, de mãos dadas, iríamos descobrir como enfrentamos, lutamos, nos esquivamos das mazelas aparentemente incuráveis e, por isso, ninguém soltaria a mão de ninguém. Todos continuaram bastante emocionados, e ela foi aplaudida intensamente. Ao silenciar dos aplausos, voltei a conduzir o trabalho da banca, chorando muito e um tanto quanto perplexa. No intuito de entender o que estava acontecendo, fiz um discurso a favor da universidade pública e em defesa da presença desses conhecimentos tradicionais na academia. Ressaltei ainda que estávamos presenciando algo que nossa racionalidade não poderia dar conta, que nos saberes acadêmicos aquilo normalmente não caberia, mas que esse sim era o lugar de confronto e de encontro de modos diferentes de entender e traduzir o mundo.

¹² Planta utilizada no ritual de benzimento praticado por sua avó e por outros benzedeiros da região, conhecida também como alfazema.

¹³ Em referência a um lema propagado na internet e em passeatas que surgiram em todo o país após o assassinato da vereadora e ativista política Marielle Franco, em março de 2018.

4. Conclusão momentânea ou algumas questões antropológicas emergentes do fazer dança

Nesse acontecimento, e em outros momentos em que apresentou seu espetáculo *Reza*, o trabalho com estados corporais de Ewellyn trouxe algo que escapa às noções de estados corporais trabalhadas anteriormente. Os estados apresentados emergiam de uma relação com a invisibilidade, diferente daquela elaborada por meio dos estados tônicos, argumentada por aspectos fisiológicos e filosóficos específicos. Com seu trabalho percebi que esse *outro/não visível* pode ser sentido e até visto, mas apenas por alguns, e quem traz esses novos sentidos e experiências não são os poucos da elite, são esses estudantes que de uns anos para cá estão presentes nas universidades públicas. Outros mundos, outras percepções sobre si e sobre o outro, outro *soma* podem estar sendo experimentados e conceituados. Desse outro *soma* emergem as relações consigo mesmo, com as outras pessoas e com o espaço, podendo ser ampliadas para corporalidades não humanas.

Assim, tais experiências parecem nos convocar a reconsiderar nossos campos epistemológicos, mas também a considerar, em nossas vidas, acadêmica e não acadêmica, outras ontologias. Partindo dessa ideia, me parece que no momento da apresentação de Ewellyn estaríamos participando da teia de relações cosmopolíticas, atravessadas, como propõe Isabelle Stenger, por forças de mundos diversos que se confrontam.

O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (2018: 447).

Em divergência irresolúvel estaria uma força da prática do saber acadêmico (ancorada no saber científico, supostamente materialista e racionalista) perpassada pelo saber artístico, responsável por fazer emergir uma força de um saber proveniente do ritual do benzimento, (não ocidental e não centrado no humano). Percebo hoje esse acontecimento como um emblema do que estamos vivendo no âmbito político. Um Governo que quer elitizar a universidade, quer

interromper o acesso ao conhecimento acadêmico de pessoas pobres. Quer aplainar o próprio conhecimento, já que a universidade é esse lugar da diversidade de pensamentos, de ultrapassar realidades e de nos confrontar também com o que não podemos ter respostas. Chegamos em um momento em que os mundos vindos dessas histórias culturais de vida desses alunos chocam-se com modos de compreensão pelos quais a academia vem sendo sustentada. Há um hiato aí, percebemos mundos distintos que talvez nunca conversem, pois explicar o que não é explicável a partir dos parâmetros ocidentais pode nos dar a ver a não convergência. Perceber essas diferenças, e não as ignorar, sem querer domá-las, apaziguá-las, observar o confronto em nossas salas, nossas escritas, nossas pesquisas e nossas vidas possibilitaria provocar uma perturbação necessária para, ao menos, enfrentarmos a falácia de que estamos construindo uma civilização em direção ao progresso, quando sabemos que há um projeto genocida e epistemicida em curso.

Ao relatar alguns aspectos dessa investigação, considero que os desdobramentos do trabalho com estados corporais na dança apresentaram resultados próximos dos que eu alcancei, como os de Jéssika, por exemplo. Outras vezes, apresento diferenças cruciais como no caso do trabalho de Ewellyn. Agora vejo a necessidade de repensar a noção de “simbologia”, anteriormente trabalhada. Segundo as teorias das metáforas conceituais de Lakoff e Johnson (1999) a simbologia estaria ancorada na corporalidade, viria dela, passaria para abstração e poderia seguir sendo corporalizada por meio de rituais e gestualidade, por exemplo. Entretanto, ao nos depararmos com as experiências citadas acima, e com algumas concepções indígenas (KOPENAWA, ALBERT, 2015; DELA CADENA, 2018), parece ser reducionista compreender os seres invisíveis ou não humanos, apenas pelo viés simbólico. Eu me pergunto: como lidar com uma dança no contexto da pesquisa artística que se faz com outros, com seus desejos e forças, para além da nossa imaginação? Ou, pelo ato de dançar, podemos também criar uma dimensão viva que pode não obedecer necessariamente a nossa vontade? Perguntas que parecem ingênuas, do ponto de vista religioso, mas talvez pertinentes no campo da dança, (e quem sabe no da Antropologia). Também me pergunto se seria possível compreender a existência desses diferentes mundos a partir da enação de Varela *et. al* (2001), como resultado de uma cognição corporalizada que se faz pela história de suas ações e percepções, ao produzir seus mundos. Espero que essas questões e embates apenas estejam começando, é preciso que consigamos dialogar com isso ou, pelo menos, reconhecer e respeitar esses lugares, momentos, conhecimentos e forças que nos escapam.



Referências

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. (Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado) São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antro-po-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, abr. 2018, p. 95-117.

DOMENICI, Eloisa Leite. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine. (Orgs.). **Arte e cognição**. corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015, p. 191-236.

DOMENICI, Eloisa Leite. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Caderno GIFE-CIT**, Salvador, ano 12, n. 23, 2009, p. 07-17.

GODARD, Hubert. **Reading the body in dance** – a model. Rolf Lines. Boulder: Rolf Institute, 1994, p. 37-41.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003, p. 11- 35.

GODARD, Hubert. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is me. Entrevista concedida à Caryn McHose. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 31, Summer/Fall, 2006, p. 32-38.

HANNA, Thomas. What is somatics? In: JOHNSON, D.H. **Bone, breath and gesture**. Berkeley: Ed. North Atlantic Books, 1995.

HASEMAN, Brad. A manifesto for performative research. **Media International Australian Incorporating Culture and Policy**, n. 118, 2006, p. 98-106.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões**. (Tese Doutorado em Artes Cênicas) Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. [337 f.]



LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira. **Reza**: Um processo de investigação em Dança em diálogo com memórias sobre o benzimento. (Trabalho de Conclusão de Curso) Licenciatura em Dança, Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. [74 f.]

LIMA, Ewellyn Elenn de Oliveira; SANTOS, Rafael Sabino; VALENÇA, Jéssika Quitéria de Andrade. **Entrevista de Carolina Dias Laranjeira em 09 dez. 2018**. João Pessoa – PB. (Gravador). Universidade Federal da Paraíba.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine la suite**. Bruxelles: Contredanse, 2007. [178 f.]

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade** – Dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Ed. Colibri, 2004. [234 f.]

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação, Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Rafael Sabino. **Reis Canindé**: uma investigação em dança a partir do ritual do Toré Potiguara da Baía da Traição – PB. (Trabalho de Conclusão de Curso) Licenciatura em Dança, Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. [74 f.]

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, abr. 2018, p. 442-464.

VALENÇA, Jéssika Quitéria de Andrade. **Na tora**: O que pode o corpo de uma *bgirl* ao produzir relações com o samba da brincadeira do Cavalo Marinho. (Trabalho de Conclusão de Curso) Licenciatura em Dança, Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018. [68 f.]

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROCH, Eleanor. **A mente corpórea** – Ciência cognitiva e experiência humana. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2001.

VICENTE, Ana Valéria; LARANJEIRA Carolina Dias; OLIVEIRA Sergio. Conceitos e organização curricular da área de danças populares na UFPB. In: ENGRUPE DANÇA – Interculturalidade e Diásporas, n. 4, 2013. p. 01-14. **Anais**. Disponível em: <<http://engrupe.cooperacdanca.org/index.php/engrupe/engrupe-n4/paper/view/98/97>> [Acesso em 20 de janeiro de 2019.]



Dança e Mundo do Trabalho: pensar sobre o que se tem

Luciana Gomes Ribeiro
IFG – luciana.ribeiro2@ifg.edu.br

Resumo: O presente texto traz um recorte das reflexões realizadas dentro da disciplina ‘Estudo de Caso III: *dança* e mundo do *trabalho*’, da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás/Campus Aparecida de Goiânia. Na tentativa de desenhar um panorama da realidade laboral dos *trabalhadores da dança*, tem-se que a identificação e legitimação da função social do *profissional em dança* levaram à conformação de um mundo do *trabalho* específico que exige, consequentemente, formação especializada. Sobre a definição do papel do *profissional em dança* e de sua importância social, constata-se, de forma mais clara e concreta, a constituição histórica predominante de duas formas de atuação: como *bailarino* – hoje denominado *artista da dança*, e como *professor/professora de dança*. Os cursos de graduação em Dança se apresentam, nessa perspectiva, em bacharelados e licenciaturas. Entretanto, os espaços para a realização das atividades desses profissionais, e suas especificidades, estão em plena transformação e ampliação, principalmente na medida em que a sistematização da Dança como área de conhecimento se apresenta e se consolida como relevante e integrada à vida social. Desse modo, busca-se estabelecer uma análise crítico-propositiva, não somente sobre os caminhos possíveis para a estruturação socioeconômica da *dança*, no que tange à profissionalização do *professor* e *artista da dança*, mas também sobre como delinear a caracterização e valoração sociopolítica da sua produção de conhecimento, assim como as políticas de fomento e ampliação das demandas sociais para a área.

Palavras-chave: Dança. Graduação em Dança. Mundo do Trabalho em Dança.

Dance and the World of Work, When Thinking About What You Have

Abstract: This text is an excerpt from the reflections made within the discipline 'Case Study III: *dance* and the world of *work*' in the Dance Degree course at the Federal Institute of Goiás/Campus Aparecida de Goiânia. In an attempt to draw a panorama of the working reality of *dance workers*, it emerges that the identification and legitimisation of the social function of *dance professionals* has led the creation of a specific world of work that consequently requires specialised training. Regarding to the definition of the role of *dance professionals* and their social importance, we can see, in a clearer and more concrete way, the predominant historical constitution of two forms of activity: as *dancers* – today known as *dance artists* – and as *dance teachers*. From this perspective, the higher education courses in Dance are divided into bachelor's and licentiate degrees. However, the spaces for carrying out the activities of these professionals, and their specificities, are in full transformation and expansion, especially as the systematisation of Dance as an area of knowledge is presented and consolidated as relevant and integrated into social life. In this way, it seeks to establish a critical-propositional analysis, not only on the possible paths for the socio-economic structuring of *dance*, in terms of the professionalisation of *dance teachers* and *artists*, but also on how to outline the characterisation and socio-political valuation of their knowledge production, as well as the promotion and expansion policies of social demands for the area.

Keywords: Dance. Graduation Dance Courses. World of dance work.

1. Emoldurando atuações

A *dança* é um fenômeno cultural de criação e celebração da vida que foi se afirmando por diversos caminhos no decorrer das transformações da humanidade. Configura a dimensão estética e sensível do ser humano, compondo o campo de conhecimento das Artes e inserindo-se em diferentes esferas sociais, nas inúmeras culturas e sociedades existentes. Assim sendo, a *dança* se estabeleceu como gênero de ação simbólica que acabou constituindo papéis sociais próprios, tanto de *criação em dança* quanto de introdução e inserção em seu universo particular, ao revelar o *profissional em dança*.

A identificação e legitimação da função social do *profissional em dança* levou à conformação de um mundo específico do *trabalho*, exigindo, conseqüentemente, formação especializada. Sobre a definição do papel do *profissional em dança* e sua importância social, identifica-se, de forma mais clara e concreta, a constituição histórica predominante de duas formas de atuação: como *bailarino*, hoje denominado *artista da dança*, e como *professor/professora de dança*. Os cursos de formação superior em Dança se apresentam, nessa perspectiva, em bacharelados e licenciaturas. Entretanto, os espaços de atuação desses profissionais, com suas especificidades, estão em pleno processo de transformação e ampliação, principalmente na medida em que a sistematização da Dança, como área de conhecimento, se consolida e se apresenta como relevante e integrada à vida social. E como os espaços de atuação e alcance social estão em constante movimento, assim também se encontra o *trabalhador em dança*, não só afirmando e consolidando papéis, como inventando novas formas de intervenção.

Existe uma gama de atuações no campo da Dança que precisa ser conhecida e reconhecida para o fortalecimento, desenvolvimento e consolidação da área, desdobrando-se em políticas de formação, capacitação, produção e profissionalização. A identificação e compreensão do campo de *trabalho* da Dança é uma das urgências da área, pois o parco conhecimento que se tem do que envolve e abrange os vários fazeres em *dança* – sobretudo no que tange ao reconhecimento de que esse fazer, essa *dança*, é *trabalho* –, deixa a área extremamente frágil, insuficiente e inoperante diante da realidade social que vivemos, além de instaurar um clima de insegurança e instabilidade para o *trabalhador*. E quem são os *trabalhadores em dança*? O que fazem? Como fazem? Como *se fazem ser, aparecer e*

permanecer? E, efetivamente, como o corpo se faz existência e resistência artístico-profissional? Como isso se localiza na esfera formativa superior? Essas são questões importantes que surgem justamente da busca investigativa apresentada neste artigo.

Dentro da matriz curricular do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás existe uma disciplina denominada ‘Estudo de Caso III: *dança* e Mundo do *trabalho*’. O objetivo da matéria é identificar o campo de atuação do *profissional da dança* na atualidade, problematizando sua constituição social: legitimação formal e legal do campo. Esse componente curricular, por meio dos estudos de caso envolvendo a *dança* e o mundo do *trabalho*, busca estabelecer uma análise crítico-propositiva não somente sobre os caminhos da estruturação socioeconômica relacionada à profissionalização do *professor e artista da dança*, como traçar a caracterização e valoração sociopolítica da sua produção de conhecimento, assim como as políticas de fomento e ampliação das demandas sociais para a área.

O primeiro estudo de caso sobre o qual os estudantes se debruçam diz respeito ao levantamento e problematização do campo de atuação da *dança* na atualidade, e das possíveis *atuações* existentes e sua conformação social. Para tanto, realizam uma pequena pesquisa de campo para identificar e mapear quem são os *trabalhadores em dança* que eles conhecem e cujo(s) contexto(s) de *trabalho* têm acesso. Levantam dados referentes às relações de fomento, inserção e desenvolvimento do *trabalho*: condições legais, estruturais e de formação. As condições legais compreendem as formas de contratação, o vínculo empregatício, a existência de direitos trabalhistas, a média salarial, se possui piso etc. No que se refere às condições estruturais de *trabalho*, buscam identificar como o local está organizado, se o espaço é adequado para a realização plena do *trabalho*, se há equipamentos próprios, salubridade etc. Em relação à formação do *trabalhador em dança*, buscam mapear sua trajetória formativa, identificando os aspectos que contribuíram para a sua inserção e consolidação no mundo do *trabalho*, assim como as possíveis exigências para o nivelamento de formação e certificação condicionadas à sua contratação.

Um segundo estudo de caso, proposto pela disciplina, diz respeito às ofertas de *dança*. Nesse estudo buscam-se identificar quais são os bens produzidos caracterizados como *dança*, e como são apresentados e ofertados socialmente. Refere-se aos modos de *existência em dança*, desde as molduras profissionais, passando pela construção de identidades e carreiras, biografias artísticas, até as condições de sustentação, invenção e visibilidade do *trabalho*. Como o corpo

se faz existência e resistência artístico-profissional? Como *trabalhadores em dança*, presentes no contexto local, *se fazem ser, aparecer e permanecer*? Situa-se no campo das narrativas, particularmente sobre a produção das visualidades e corporalidades dessas existências.

E um último exercício envolvendo a elaboração de uma proposta de *trabalho*, uma oferta de serviço e/ou produto, contendo o currículo dos profissionais, o tipo de *trabalho*, formato de funcionamento, valores, estruturas, parcerias etc. Essa tarefa tem como objetivo debruçar-se sobre o máximo de questões que envolvem a oferta e a execução de um possível *trabalho*, de uma forma hipotética e pragmática. Desde saber se apresentar e apresentar o *trabalho*, até saber valorar e convocar, atrair, convidar, envolver, convencer. Todos esses aspectos sendo pensados para além da simples associação com o consumo e o mercado, ou seja, pautados no potencial de transformação emancipadora do sujeito histórico e sua ação política em uma perspectiva coletiva como classe trabalhadora.

Ressalta-se que as inseguranças identificadas no mundo do *trabalho* da *dança* são uma das fendas que dificultam a expansão do seu crescimento sustentável e durável. Por isso torna-se fundamental analisar e refletir sobre o campo da *dança* à luz da categoria *trabalho*. *Trabalho* como elemento imprescindível na vida de qualquer sujeito, não só como labor – aquilo que supre as necessidades primeiras do sujeito –, mas como elemento dignificante. O *trabalho* como essência do ser humano (MARX, 1989), pois, por meio deste, transforma a natureza, o mundo, produz condições materiais de existência, produz obras de arte, cria instituições sociais, adquire novas potencialidades e capacidades. Por meio do *trabalho* o ser humano se produz e se insere socialmente, tornando-se parte da estrutura socioeconômica e cultural da sociedade a que pertence.

Reduzir a questão da incerteza do sucesso à compreensão ou incompreensão por parte do público, à sua admiração, à sua indiferença ou à sua rejeição [relativa] à obra e ao seu autor, é percorrer metade do caminho da análise. Inversamente, considerar o ato criador como este motor frágil, incerto, ameaçado pelas suas próprias perturbações íntimas, sem dar atenção à situação de criação, às condições da atividade, às relações de concorrência e de cooperação entre aqueles que constituem os mundos artísticos, é não reter que esta parte do *trabalho* artístico é o *trabalho* em si (MENGER, 2005: 12).

A compreensão e constituição da *arte* como *trabalho* ainda se apresenta como um desafio para o contexto formativo e profissionalizante da área. Poucos são os estudos e

pesquisas que se debruçam sobre as condições conceituais, estruturais e econômicas do *artista trabalhador*. Até porque há uma resistência e crítica feita pelos artistas ao mundo do *trabalho* produtivo, alienante e rotineiro. Entretanto, o *trabalho* também é uma *atividade vital e omnilateral* (ANTUNES, 2018), dando sentido à vida do ser social, bem como propondo e barganhando sentidos na prática social. Assim, “é essa processualidade contraditória, presente no ato de trabalhar que *emancipa e aliena, humaniza e sujeita, libera e escraviza*, que (re) converte o estudo do *trabalho* humano em questão crucial do nosso mundo e de nossa vida” (ANTUNES, 2018: 26).

2. Ao se pensar sobre o que se tem

Apresenta-se neste artigo um pequeno mapeamento do primeiro estudo de caso realizado no âmbito da disciplina, com dados de 2019. Estes já nos possibilitam refletir sobre o mundo do *trabalho em dança* por meio do apontamento de algumas características que se repetem e se mantêm numa moldura de *trabalho em dança* na região metropolitana de Goiânia. A maioria dos *trabalhadores* atua no campo do ensino, sendo *professores* autônomos de *dança*, e tendo como vínculo empregatício o contrato temporário de *trabalho*, que não inclui direitos trabalhistas, tais como férias, décimo terceiro salário e vale-transporte.

Os locais de *trabalho* pesquisados foram, predominantemente, escolas privadas de educação formal e poucas escolas específicas de *arte/dança*, também privadas, que ofertam cursos livres. Devido ao tempo-espço reduzido de atuação dos *professores de dança* em cada local de *trabalho*, eles têm que atuar em vários lugares a fim de alcançar um ganho mínimo suficiente para a subsistência. Isso explicita um grau de conquista de espaço de *trabalho* para a área da *dança* ainda frágil e insipiente. A *dança* ainda não adquiriu importância e inserção sociais suficientes para ser demandada e se afirmar plenamente em um só local de *trabalho*.

Aqui se tem uma pista da correlação entre a amplitude do tempo-espço de *trabalho* – e seu valor econômico e social – e o grau de exigência, no que diz respeito à formação dos profissionais no momento da contratação. Na maioria dos casos a exigência não estava relacionada a uma formação específica, seja de nível médio técnico, seja de nível superior, comprovada por certificação ou prova de conhecimentos via seleção de candidatos, mas sim a um *saber-fazer* associado exclusivamente à execução isolada da *dança*. Em que sentido isso se

relaciona com a importância social da *dança*, particularmente em espaços de ensino? Se relaciona com o grau de complexidade, envolvimento e saberes que se entendem necessários para a vivência plena de uma *dança*, particularmente quando se trata do seu ensino.

A vivência da *dança* que se reduz a um *saber-fazer* está atrelada, muitas vezes, não a um processo formativo, mas sim a um dom, a um conhecimento inato. Sendo inato, não tem necessidade de estudo, pesquisa, vivência, experiência, *trabalho*. Se não há *trabalho*, não dá *trabalho*, não é *trabalho*. É uma atividade inerente à pessoa, realizada por predestinação e prazer, com pouca perspectiva de colaboração com a construção do conhecimento, da formação, do processo, acúmulo, pesquisa, ampliação e complexificação da atuação. Assim, fica difícil valorar e muito menos estabelecer a compreensão do envolvimento de vários conhecimentos para a sua realização e vivência plenas. Se a *dança* é somente executar, conclui-se que *ensinar*, *produzir* e *criar* envolvem apenas ações isoladas.

Essa perspectiva de separação entre o *trabalho corporal* e o *trabalho intelectual*, entre o fazer e o pensar, está muito presente no cenário social direcionado às condições para a compra e venda da *força de trabalho*. Mesmo inovando nos formatos de oferta, a lógica do conhecimento é forjada a partir da aquisição de competências, alinhando a prática social da *dança* a um mercado imediatista, consumista e descartável. E, mais uma vez, a possibilidade de transformação e superação dessa cisão se encontra no *trabalhador em dança* e em sua formação. Como coloca Arroyo (1999), para que se configure outro *caráter socializador* das relações sociais e, neste caso, das relações sociais da *dança*, precisam-se alargar os vínculos entre *trabalho* e escola, e entre outras esferas da sociedade, criando-se possibilidades para

[...] rever a ênfase dada a uma vinculação imediatista entre trabalho-educação-escola para abrimo-nos para relações mediatizadas pelo conjunto de dimensões da vida humana que são afetadas pela dinâmica mais global da sociedade [...]; para repensar a teoria pedagógica, a didática, os currículos, a organização escolar na medida em que repõe a centralidade formadora e deformadora das práticas, dos rituais, das formas de relacionar-se com os tempos e espaços. Repõe a centralidade educativa da materialidade e das relações sociais imperantes na escola, na fábrica e no cotidiano da família, da cidade etc. (ARROYO, 1999: 40).

Isso faz recair o olhar para a educação em *dança*, para as escolas de *dança*, para as várias trajetórias formativas em *dança*, que em poucos momentos superaram a redução da *dança* à ação em si, ao seu aspecto operacional, simplificado, relegando-a aos conhecimentos

que estão na base de sua apropriação histórico-social. Dessa forma, os trajetos formativos em *dança* ainda dialogam pouco com uma formação integrada entre conhecimentos específicos e conhecimentos gerais, relacionados aos campos sócio-político-cultural e didático-pedagógico – uma formação que supere a divisão social do *trabalho* entre *ação de executar* e *ação de pensar, planejar, dirigir*. O campo da formação em *dança* precisa garantir ao jovem e ao adulto trabalhador o direito a uma formação integral que conduza para uma atuação crítica e dignamente integrada à dinâmica mais ampla das transformações sociais. Esta é uma possibilidade de fortalecimento do mundo do *trabalho* da *dança*.

Entretanto, se a educação de jovens e adultos não pode ser reduzida às necessidades estritas do mercado de *trabalho*, também não pode estar alheia às suas necessidades de sobrevivência e às exigências da produção econômica, como campo de onde os sujeitos sociais retiram os meios de manutenção da vida. Por isso se tornam parte do processo educativo, e nunca dados desprezíveis, os estudos locais, a identificação das oportunidades ocupacionais, de quem são os *trabalhadores em dança* e de como se inserem socialmente.

A média salarial varia muito e, na pesquisa realizada em 2019 abrangeu uma faixa entre R\$ 15 (quinze reais) a R\$ 100 (cem reais) a hora/aula. Essa variação está diretamente ligada aos conflitos de classe social, pois perpassa desde a localidade geográfica do *trabalho* (se fica na região periférica ou na zona mais elitizada da cidade), chegando ao acervo de *dança* trabalhado. Ou seja, ao se identificar que há diferenças econômicas relacionadas ao bairro onde está a oferta, bem como ao grau de valor atribuído a determinados acervos, pode-se dizer que isso é consequência de uma desigualdade social decorrente da luta de classes.

Esse aspecto, ao ser considerado no terreno das relações sociais historicamente localizadas, ajuda a desnaturalizar as hierarquias, contribuindo para a superação dessa contradição – compreendendo-se que este é um conflito decorrente de um processo opressor de exploração e dominação de um grupo social por outro. Isso leva à reflexão de que a valoração dos modos e acervos de *dança* produzidos historicamente está em disputa, e que os *trabalhadores da dança* são corresponsáveis por pautar, problematizar e se posicionar diante dessa questão e de seu enfrentamento.

Situa-se, assim, o *trabalhador em dança*, como sujeito político das/nas relações sociais da *dança*, passível de sujeição e perpetuação dessa realidade concreta, ou se colocando na posição de enfrentamento e superação das mazelas pré-existentes. A importância em se

compreender a desigualdade social que cria abismos – tanto das condições de acesso quanto de valorização de modos e acervos de *dança*, particularmente das minorias sociais que compõem a classe trabalhadora – possibilita que esse *trabalhador em dança* se entenda como agente político pertencente a essa mesma classe trabalhadora, em condições de lutar diante da hierarquização e valorização depreciativa das *danças* advindas desse lugar social, ao mesmo tempo em que qualifica e amplia o próprio lugar da *dança como trabalho*.

Este é um desdobramento relevante decorrente do posicionamento e análise da *dança como trabalho* e da compreensão da categoria *trabalho* e seus muitos desdobramentos. A disciplina se pauta, dentre outros, no livro de Ricardo Antunes, *Os Sentidos do Trabalho*, para sustentar as reflexões advindas das pesquisas e estudos realizados. Antunes (2009), ao apresentar a centralidade do *trabalho* na *Ontologia do ser social* de Lukács, destaca justamente o quão fundamental é essa compreensão, pois “o fato de buscar a produção e a reprodução da sua vida societal por meio do trabalho e luta por sua existência, o ser social cria e renova as próprias condições da sua reprodução” (ANTUNES, 2009: 136).

3. É *dança*, é *trabalho*, então...

A perspectiva do estudo da *dança como trabalho* possibilita a constituição de um quadro de análise, desde o nível mais íntimo do ato do *trabalho*, passando pelo seu sistema de organização, suas trajetórias formativas, até a sinalização de um mercado de empregos. Esse quadro impulsiona a estruturação de níveis de enfrentamento e transformação dos processos produtivos e de existência do campo da *dança*. A compreensão do sujeito que intervém no mundo através da *dança* – o *trabalhador em dança* –, assim como a conscientização da importância das relações materiais e sociais para a sua existência, permanência e desenvolvimento estão diretamente ligadas à sua presença e importância nos espaços sociais, assim como à ampliação dos campos de atuação em *dança*. Como afirma Antunes, “o trabalho tem [...], quer em sua *gênese*, quer em seu *desenvolvimento*, em seu *ir-sendo* e em seu *vir-a-ser*, uma intenção ontologicamente voltada para o processo de *humanização do homem em seu sentido amplo*” (ANTUNES, 2009: 142).

A condução aqui circunscreve o *trabalho* na esfera da necessidade e da liberdade indissociáveis, em uma perspectiva dialética. E a condução da *dança como trabalho ontológico*

e *ontocriativo* força a compreensão de sua existência nessas duas dimensões: como fenômeno humano de subsistência e como forma mais complexificada da vida humana, ocupando uma posição teleológica secundária, que se constitui como momento de interação entre seres sociais (FRIGOTTO, 2005; ANTUNES, 2009). Nessa perspectiva, a *dança* possibilita a dilatação dos sentidos humanos. Entretanto, na sociedade capitalista, o *trabalho* é coisificado em *mercadoria* e reduzido à *força de trabalho*, sendo suas dimensões destituídas da concretude das múltiplas necessidades humanas e ordenadas em uma lógica voltada à produção de lucro por meio da exploração dos proprietários dos meios de produção. É preciso compreender a *dança* nesse contexto, bem como os desdobramentos dessas relações.

No plano da ideologia, a representação que se constrói é a de que o *trabalhador* ganha o que é justo pela sua produção, pois parte do pressuposto de que os capitalistas (detentores de capital) e os *trabalhadores* que vendem sua *força de trabalho* o fazem numa situação de igualdade e por livre escolha. Apagam-se processos históricos que transformaram as relações de classes. Entre estas há de se perceber que a classe detentora do capital, para tornar-se hegemônica, superou outras que se fundavam em relações escravocratas e servis. Essa dissimulação fica mais mascarada mediante o contrato de *trabalho* que legaliza essa relação desigual (FRIGOTTO, 2005: 63). [grifos da autora]

Como refletir sobre o lugar da *dança* na estrutura capitalista, se ela nem parece ter sido considerada, e muito menos consolidada, como *trabalho* nessa dimensão ordinária? Por isso a importância da pesquisa a partir da categoria *trabalho*, e as reflexões advindas de tal perspectiva, pautando e enfrentando, inclusive, o contexto atual de novas condições de existência do capitalismo, ou seja, o modelo neoliberal. Observa-se, nesse cenário, que as relações de *trabalho* estão se constituindo, cada vez mais, de maneira precarizada, subcontratada, terceirizada e/ou desregularizada. No campo da *dança* esse cenário se intensifica ainda mais, uma vez que seus processos produtivos, particularmente na esfera da remuneração, foram traçados por um conjunto de gratificações não monetárias, tais como gratificações psicológicas e sociais (MENGER, 2005):

O autoemprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de *trabalho* (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do *trabalho* nas Artes. De facto, a esfera das Artes desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, todas as modalidades de exercício do *trabalho* (desde o mais estreitamente

subordinado até o mais autônomo) e todas as combinações de atividade (da pluriatividade escolhida pelo criador de sucesso à pluriatividade forçada do criador que financia o seu *trabalho* de vocação através de atividades de subsistência). Quer a ironia que as Artes que, desde há dois séculos, têm cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo-poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiper flexibilidade (MENGER, 2005: 109). [grifos da autora]

Pensar a organização do *trabalho* nas Artes e, particularmente na Dança, já é um grande desafio, considerando a complexidade das relações estabelecidas a partir da constituição da sociedade de classes e da institucionalização das Artes. Mais ainda quando isso se dá em um país colonizado e periférico. Entretanto, na dialética materialista e histórica da realidade, é possível encontrarmos, nesse contexto contraditório e precarizado, pistas de novas perspectivas para o mundo do *trabalho*. Talvez aquela realidade que não se consolidou pautada na proteção ao *trabalho* (e muito menos em direitos sociais conquistados e considerados como direitos trabalhistas) apresente outros modos de conhecer a lógica social, não apenas como *dança* institucionalizada, mas como modo de produção da dimensão estética e sensível das sociedades. Assim, a *dança* não deixa de se localizar, dentro do contexto hegemônico capitalista, no conjunto das produções do *fora*, do *marginal*, do *excluído*. Como reflete e argumenta Arroyo (2003) em seu artigo ‘Pedagogias do Movimento’:

Os movimentos, ao denunciarem o modelo integrador e os processos de socialização integradores que ignoram as diversidades culturais, a memória coletiva, as identidades e pertencimentos, são um convite para reconhecer o potencial formador das tensões culturais. Há um conflito formador no campo das crenças e dos valores. Os coletivos pobres, marginalizados experimentam a insuportável ordem injusta, imoral das relações de produção, da apropriação da terra e do espaço e da riqueza, daí que um de seus traços mais marcantes é a afirmação do ser humano e de suas necessidades e direitos, como prioritários em contraposição a uma moralidade ou imoralidade das regras do mercado, da produção e da exploração. Apontam outra racionalidade, outros modelos societários e outras orientações culturais conflitantes com as normas e valores estabelecidos. Explicitam uma luta permanente, reprimida e silenciada pelo controle dos padrões socioculturais: a ética, o conhecimento, a memória, as normas e os significados... Os “novos” atores sociais reinterpretam normas, valores, lógicas, saberes, padrões culturais. Criam novos significados. Tensões que estão no cerne das sociedades contemporâneas, onde a construção de identidades [e] grupos se defronta com a impositiva identidade social global (ARROYO, 2003: 42).



É importante que se exercite insistentemente em identificar como e, sobretudo, o quê desses movimentos se relaciona com a categoria *trabalho* – fruto das relações, movimentos, lutas sociais e processos históricos das sociedades. *Trabalho* que pauta a vida. Esse é o desafio a que a disciplina ‘Estudo de caso: *dança* e mundo do *trabalho*’ se propõe. E há muito assunto para as próximas produções e reflexões! As pesquisas estão apenas começando.

Referências

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. [2ª ed.] São Paulo, SP: Boitempo, 2009.

ARROYO, Miguel. Pedagogias em movimento: o que temos a aprender com os movimentos sociais. **Currículo sem Fronteiras**, v.3, n.1, p. 28-49, 2003.

ARROYO, Miguel. As relações sociais na escola e a formação do trabalhador. In: FERRETI, C. J. et. al. (Org.) **Trabalho, formação e currículo**: para onde vai a escola? São Paulo: Xamã, 1999, p. 13-41.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Concepções e mudanças no mundo do trabalho e o ensino médio. In: FRIGOTTO, G, CIAVATTA, M, RAMOS, M. (Org.) **Ensino médio integrado**: concepção e contradições. São Paulo: Cortez, 2005.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições Setenta, 1989.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

Seção 14
Outras Interfaces Epistemológicas entre Dança,
Antropologia e...

Ocupación:
entrelaçamentos em Dança e Técnica Alexander
como recursos de descolonização do fazer cênico

Heloisa Gravina
UFSM – elogravina@gmail.com

Resumo: Neste texto – desdobramento da fala realizada no painel Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento, do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança – conto um pouco do processo de criação e da experiência de duas apresentações do trabalho solo *Ocupación*, criado e dançado por mim, em colaboração com o bailarino e professor de Técnica Alexander, Michel Capeletti (direção), ao longo de um ano de pesquisa de pós-doutorado em Buenos Aires. A obra conjuga dispositivos da Técnica Alexander como recursos de criação em dança contemporânea, buscando um reconhecimento das forças que atravessam meu corpo de mulher branca, por volta dos 40 anos, em situação de desterritorialização e reterritorialização – entre países, entre práticas corporais, entre o campo artístico e o universitário, entre a dança contemporânea e a capoeira, entre a dança e a antropologia –, e um compartilhamento desse reconhecer que não seja uma narrativa linear e homogeneizante. Pelo contrário, tanto no processo quanto na própria cena, buscamos dilatar o tempo, a fim de oportunizar o reconhecimento dessas forças em jogo, convidando quem assiste a permitir-se, igualmente, expandir o tempo para ativar uma micro-sensibilidade por onde podem, talvez, infiltrar-se outros possíveis, novas forças de criação e invenção de realidades compartilhadas. Inspirados por Suely Rolnik, perguntamo-nos: em tempos de capitalismo cognitivo que captura nossa força de criação a serviço da hipermáquina de consumo e acumulação, pode a dança oferecer uma via para descolonizar nossos corpos/pensamentos e ativar a potência política da invenção na criação de outros mundos?

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Técnica Alexander. Descolonização.

Ocupación: Interweaving Dance and Alexander Technique as decolonization resources of scenic making.

Abstract: In this text – an offshoot of the speech given at the ‘Decolonizations and Epistemologies of the Moving Body’ panel on the 1st Latin American Colloquium on Dance Anthropology – I recount a bit about the creation process and the experience of two performances of the solo *Ocupación*, created and danced by me, in collaboration with the dancer and Alexander Technique teacher, Michel Capeletti (direction), during a year of postdoctoral research in Buenos Aires. The work combines Alexander Technique devices as creative resources in contemporary dance, seeking to recognise the forces that cross my body as a white woman in her forties, in a situation of deterritorialization and reterritorialization – between countries, bodily practices, the artistic and academic fields, contemporary dance and capoeira, dance and anthropology – and to share this recognition in a way that is not a linear and homogenizing narrative. On the contrary, both – in the creative process and in the scene itself – we seek to dilate time in order to make it possible to recognise these forces at play, inviting the audience to also expand time to activate a micro-sensitivity through which other possibilities, new forces of creation and invention of shared realities, may perhaps infiltrate. Inspired by Suely Rolnik, we ask ourselves: in times of cognitive capitalism that captures our



creative force at the service of the hypermachine of consumption and accumulation, can dance offer a way to decolonise our bodies/thoughts and activate the political potency of invention in the creation of other worlds?

Keywords: Contemporary Dance. Alexander Technique. Decolonization.

Das escolhas para apresentar uma comunicação num Colóquio

Este texto é um desdobramento da apresentação realizada no Painel Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento, no I Colóquio Latino-Americano de Dança e Antropologia. Importante contar aqui que, além de um conceito a ser discutido, o painel abraçava a ideia de descolonização como algo a ser praticado. Ao longo dos preparativos para o encontro, as coordenadoras Ceila Portilho Maciel e Patrícia Aschieri nos propuseram uma dinâmica desafiadora: incluir, em nossa apresentação, alguma proposição prática a ser experimentada pelas/pelos demais participantes da sessão.

Essa proposição reverberou para mim como um aprofundamento do que venho experimentando em diferentes espaços de compartilhamento acadêmico¹, e que consiste em apresentar a comunicação num formato que enfatize sua dimensão performativa. Venho construindo essas performances através do procedimento que nomeamos, com Michel Capeletti (diretor do solo que dispara esta narrativa), Alexandra Dias e Tatiana da Rosa (artistas parceiras de longa data), como “falar-fazer”. Esse procedimento, elaborado no contexto da criação em dança, consiste basicamente em deixar a fala invadir o corpo, tornando-se, ela também, matéria dançante. No caso de espaços eminentemente acadêmicos, tais como congressos, seminários, colóquios etc., a experimentação muda de ênfase. Sendo espaços em que a fala é a forma expressiva dominante, busco deixar que o corpo invada a cena. Dito de outro modo, a narrativa passa a ser, primeiramente, corporal; e a fala que porventura venha a fazer parte dela deve partir da presença consciente do/no corpo, como uma necessidade dessa presença. A fala, nesse caso, não é uma explicação do que está sendo narrado em movimento, nem tampouco uma reflexão sobre o movimento. Antes, aparece como mais um desdobramento expressivo e linguístico a compor essa discursividade.

¹ Uma dessas apresentações, realizada no II Colóquio Antropologias em Performance, organizado pelo GESTO/UFSC, está descrita e analisada em Gravina, 2011, e pode ser vista em <http://vimeo.com/helogravina>.



Aposto na ideia de que os conceitos são articulados, tanto pelo corpo em movimento quanto pela fala, e que a composição entre ambos propõe novos arranjos epistemológicos, com a potência de desafiar as bases de nossa produção de conhecimento, predominantemente fundadas no racionalismo cartesiano e, por conseguinte, numa pretensa separação entre corpo e mente. Tendo isso em conta, entendo que articular ideias, compondo fala e movimento, guarda em si uma potência descolonizante, tanto do fazer cênico quanto do fazer acadêmico.

Minha apresentação no referido Painel consistiu numa experimentação reflexiva a partir do processo de criação e da experiência de duas apresentações do solo de dança contemporânea *Ocupación*. Esse solo foi criado e dançado por mim, com direção de Michel Capeletti, durante o ano de 2018, quando eu fazia pós-doutorado em Buenos Aires, no Programa *Poscolonialidad, Pensamiento Fronterizo y Transfronterizo en los Estudios Feministas*, coordenado por Karina Bidasca na Universidad Nacional de San Martín. O projeto de pesquisa incluía, além da participação nas discussões e atividades do Programa, cursar um ano da formação para professores na Escola de Técnica Alexander de Buenos Aires, e a articulação entre os espaços e campos de conhecimento da Dança e da Antropologia, através de uma construção discursiva que teria a forma de um trabalho solo de dança. Desse desejo nasceu a obra *Ocupación*.

Minha escolha para organizar a apresentação, antes mesmo da proposta das coordenadoras do painel, era uma composição incluindo a realização da ação inicial do solo, a interferência de um áudio criado para a obra e uma fala nomeando alguns conceitos e procedimentos mobilizados no processo de criação, norteadores da poética resultante. Esses conceitos são, em larga medida, apropriados da Técnica Alexander, e funcionaram como ferramentas de integração entre diferentes espaços.

Em linhas bem gerais, essa é uma técnica de reeducação do movimento, criada pelo australiano Frederick Mathias Alexander, no início do século passado, a partir de um longo processo de observação dos usos que ele próprio e outros faziam de si mesmos em movimento. Ele observa que, de modo geral, em nossa relação com a verticalidade, vamos, ao longo da vida, criando tensões que vão interferindo no funcionamento de nosso mecanismo antigravitacional. Ou seja, vamos fazendo mais esforço do que o necessário, e ficando menos eficazes em nosso movimento.

Um trabalho fundamental com a Técnica é reconhecer esses hábitos de movimento, os quais são, em grande parte, inconscientes. Para isso, realizamos ações simples, como estar de pé e sentar numa cadeira, e observamos como, ao pensar, simplesmente, em sentar, já ativamos uma série de músculos, muitas vezes desnecessários para o ato a realizar. Alexander nos propõe, então, desistir do que pensávamos em fazer, desativar os músculos já ativados, ou seja, nos termos dele, “inibir” nossa reação habitual a um estímulo. Desse modo, pensamos em outras direções no espaço (cabeça para cima e para frente, costas longas e largas, joelhos para frente etc.), e descobrimos que podemos estar de pé ou sentar com muito menos esforço do que imaginávamos.

A noção de *inibição*, portanto, está no cerne da Técnica Alexander, como um princípio organizador do trabalho. Foi também, como se verá a seguir, um princípio mobilizado na criação da obra *Ocupación*. No Painel, além da provocação para que cada uma de nós, apresentadoras, propuséssemos uma prática, havia a sugestão de termos papéis e giz de cera para que os participantes pudessem ir registrando suas impressões, perguntas, elaborações, ao longo de toda a sessão. Sendo a primeira a apresentar, decidi propor que a audiência experimentasse uma prática de *inibição*: colocar-se em estado de observação de si mesmo; ao perceber o impulso para registrar algo no papel, ou de comentar, ou de querer sair dali, ou de qualquer ação, não fazer a primeira coisa que lhes ocorria fazer, e observar o que acontecia em seus corpos.



Figura 1: *Ocupación*. Casa Sofía. Buenos Aires, 10/11/2018. Foto: Federico Moreno

Dos procedimentos para a criação de uma obra de dança

Conto, aqui, um pouco do processo de criação da obra *Ocupación*, buscando ressaltar como fomos mobilizando princípios da Técnica Alexander na formulação de procedimentos de criação, assim como refletir acerca dos atravessamentos entre corpo e mundo, tempo e espaço, e sobre as potências descolonializantes e inventivas, reconhecidas nesse percurso.

Concretamente, começamos fazendo uma lista de palavras que diziam das coisas que desejávamos integrar através da obra. Essa lista continha nomes de trabalhos que criáramos juntos, além de termos como “dança contemporânea”, “antropologia”, “capoeira”, “pós-colonial”, “feminismo” etc. Fomos para a sala de ensaios e Michel propôs que eu criasse um movimento para cada item da lista. Depois começamos a dilatar o tempo de transição entre um movimento e outro, tentando deixar o caminho entre uma coisa e outra, aberto à mudança, tentando não apressar a chegada no outro ponto, mas abrir espaço para todos os possíveis que poderiam estar contidos nesse trajeto. Outros dispositivos eram explicitamente calcados na ideia de *inibição*, segundo Alexander: pensar uma ação e não fazer; executar, em seguida, outra ação; ou pensar uma, duas, três... ações, e então executar a primeira, enquanto pensa na terceira, e assim por diante.

Nesse processo, incorporamos uma diretriz da técnica: “dar-se tempo” para que outras possibilidades de resposta a um estímulo apareçam. *Inibir*, não fazer, e permitir que algo inesperado aconteça, demanda tempo e abertura para o risco. Implica em aceitar não saber que forma vai aparecer.

Esse tempo foi me permitindo reconhecer formas que foram me constituindo ao longo da vida. Rastros dos anos de *ballet*, memórias de movimentos de outros trabalhos de dança, mas também formas recorrentes assumidas no confronto com diferentes situações da vida. Uma referência forte é a capoeira no meu corpo. A capoeira, que é uma prática com a qual eu entro em contato através da etnografia, e que era, já no doutorado, a proposição de uma etnografia desde o corpo. Essa capoeira que me leva a conectar com diferentes tempos e espaços que a constituem como prática, e que me faz pensar, através da experiência, na possível simultaneidade de camadas temporais acessadas no presente intensivo do corpo. Acessar essas formas através da dilatação do tempo e da expansão do espaço interno do corpo cria uma

infinidade de arranjos possíveis entre elas, como um desdobrar de muitas “eus” possíveis na relação com o mundo.

Outro ponto forte da experiência vivida naquele momento em Buenos Aires foram as manifestações gigantes pela descriminalização do aborto na Argentina, que aconteciam ao mesmo tempo em que acompanhávamos de longe as manifestações contra a ascensão das lógicas fascistas no Brasil. As afetações produzidas como tensão e forma em meu corpo foram trazidas para o trabalho. Os diferentes tempos e espaços produzidos por essas experiências foram também materializados, na cena, por um áudio composto de camadas sobrepostas de tambores do Benin, com captações feitas nas manifestações no Brasil e na Argentina.

Importante lembrar que todo esse processo de criação acontece na relação entre eu – esse corpo-história que acabo de descrever – e Michel, que é como um olhar-espelho. Acontece, portanto, no cruzamento entre nossas referências. Para ele é forte, no meu movimento, a imagem de uma mulher branca, de um corpo na faixa dos 40 e poucos anos, com certa potência, assim como as variações em termos de idade, expressão, narrativas, que vão se configurando e se desmanchando nesse corpo. As diferentes formas que meu corpo vai assumindo o remetem à ideia de possessão, de um corpo que pode ser tomado, ocupado por outros corpos, outras histórias. Uma referência que aparece para ele é uma cena do filme *Possession*, protagonizado por Isabelle Adjani, em que a personagem está num túnel, numa estação de metrô, e é tomada por uma força de incorporação, perdendo o domínio de seus movimentos. Para mim, algo parecido se manifesta na sensação de ser habitada por muitas “eus” possíveis, e isso me leva para a noção de *ocupação*, conforme conhecida a partir dos terreiros de religiões de matriz africana, e, em certa medida, da capoeira. Essa ideia das múltiplas “eus” reverbera para ele na referência do trabalho da artista portuguesa Helena de Almeida, com fotografia e espelhos.

Trabalhamos então com a materialização dessas referências, através da captação da imagem de um túnel de metrô de Buenos Aires que nos lembrava o do filme com Isabelle Adjani, e da projeção desse túnel na cena como recurso para desdobrar um outro espaço dentro do espaço.



Figura 2: *Ocupación*. Casa Sofía. Buenos Aires, 10/11/2018. Foto: Federico Moreno

Das reverberações possíveis: entre impressões, experimentos de teorização e materializações desejan­tes.

Trabalhando sobre o movimento a partir da *inibição*, um primeiro ponto importante do que experienciamos é a indissociabilidade entre pensamento e movimento. Observamos, na prática, que o pensamento já acontece como movimento no corpo. Nesse processo de desfazer o hábito, entendemos que temos concepções muito arraigadas, inclusive sobre o que é estar de pé, por exemplo. E que essas concepções estão muito próximas de como nos entendemos enquanto sujeitos no mundo. Quando desafiamos concretamente nossa concepção sobre estar de pé, simplesmente desfazendo a tensão excessiva nas pernas ou experimentando um eixo mais atrás do que o habitual, isso gera uma espécie de confusão sobre quem somos. Estranhamos nosso próprio ser no mundo, e abrimos um espaço de suspensão entre nós, nosso movimento e nossa noção de identidade.

Em 2018, em pleno processo de criação do solo e da pesquisa acadêmica no pós-doutorado, eu fiz uma fala no Colóquio Antropologias em Performance, organizado pelo Grupo de Estudos em Oralidade e Performance, na UFSC. Ao mencionar esse ponto, da interrelação entre pensamento e movimento, Rafael Devos e Viviane Vedana, colegas antropólogos de lá, me falaram do pensamento de Maxine Sheet-Johnstone, bailarina e filósofa. Ela propõe o conceito de “animação” (*animation*) para deslocar a lógica ocidental que concebe uma “mente incorporada”, para pensar a partir da perspectiva de um “corpo consciente”. Ela sugere que nossas concepções mais básicas em relação ao mundo vêm de nossa experiência, e são

articuladas através do movimento. Formulamos e entendemos conceitos como distância, espaço, duração, tempo, direção etc. ao nos colocarmos em movimento. O movimento é um articulador de sentido. Na Técnica Alexander, estamos trabalhando, portanto, no próprio processo de dar sentido ao mundo.

Ainda de acordo com Maxine Sheets-Johnstone, um equívoco corrente no pensamento ocidental é entender que o movimento acontece no tempo e no espaço. Isso seria uma perspectiva exterior ao movimento, numa relação de objetificação. A proposta contida no conceito de Animação é de uma mudança de perspectiva: pensar o movimento a partir de suas próprias lógicas. Sob essa perspectiva, o movimento não acontece no tempo e no espaço, mas produz seu próprio tempo e espaço.

Nas apresentações do solo *Ocupación*, o que buscamos é instaurar conjuntamente um tempo com a audiência que funcione como propiciador de uma sensibilidade não-ordinária. Em vez de procurar comunicar um sentido sobre o mundo, desejamos compartilhar o próprio processo corporal de articular sentidos possíveis a partir da experiência de estar em movimento no mundo. Para isso, dilatamos o tempo e convidamos a uma atenção dilatada às infinitas possibilidades que compõem cada movimento.

Nas apresentações, conseguimos reconhecer, no momento da performance, a instauração dessa atmosfera coletiva, a qual era, posteriormente, descrita por pessoas do público com palavras ou expressões como “densidade”, “a gente percebe o tempo diferente”, “você parece às vezes uma menina, às vezes uma velha”, ou relatos de sensações e memórias as mais variadas. De forma similar, ao propor esta apresentação performativa no painel Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento, pude perceber a instauração de uma atmosfera de suspensão. Ao final, comentários similares foram feitos sobre as transformações observadas em meu corpo, em meu rosto, e sobre a percepção de si mesmas/mesmos a partir da proposta prática de experimentar a noção de *inibição*.

Um comentário sobre o tempo me chamou a atenção. O que passo a relatar aqui é minha memória sobre esse comentário, com toda a licença para enfatizar o que dele ficou reverberando em mim e, quiçá, inventar algo mais, avançando na reflexão que, desde então, já se pôs em curso.

Uma colega pesquisadora que trabalhava com indígenas me contou que no começo de minha apresentação, quando levo quase dez minutos me movendo muito lentamente entre estar

sobre os dois pés, na vertical, e quase chegar a deitar no chão, foi tomada por uma sensação de ansiedade, manifesta na pergunta interna “mas ela não vai fazer nada?”. A pergunta a levou a tomar consciência da sensação de ansiedade, e a observação dessa sensação a remeteu às memórias de quando chegou para as primeiras incursões em campo, junto à aldeia, e se deparou com um índio sentado à beira do rio, quase imóvel, por muito tempo (um pouco como eu parecera quase imóvel, por muito tempo, naquele movimento tão lento). Naquela situação de campo, ela foi entendendo aos poucos que ele não estava ali “sem fazer nada”, como ela inicialmente interpretara, mas estava ali pescando, esperando tranquilamente a melhor oportunidade para agir, com a atenção plena no momento presente. Ao lembrar-se disso, ela se reconectou com minha ação, e passou a perceber o quanto de movimento havia em minha aparente imobilidade, e na quantidade de coisas que ela não percebia estarem acontecendo. Naquele momento, ela refletiu sobre sua vida, sobre o tempo, e conectou diferentes tempos numa mesma experiência. Naquele momento, ela e eu nos conectamos no presente intensivo do corpo, ao mesmo tempo em que cada uma podia habitar simultaneamente muitas temporalidades.

Na criação do solo *Ocupación*, Michel e eu escolhemos tomar esse tempo dilatado em cena, como recurso para compartilhar o próprio processo de reconhecimentos, desmanchamentos, recombinações, redirecionamentos, confiando na possibilidade de reinventar a si mesma/mesmo a partir do corpo, da experiência, a cada momento. E fazer esse convite a quem assiste.

Uma das referências utilizadas foi um trecho do livro “*L'intraitable beauté du monde*”, dos poetas antilhanos Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau. Esse texto me acompanhara ao longo da tese de doutorado sobre capoeira Angola no Brasil e na França. A partir da imagem poética daquilo que emerge dos abismos atlânticos submarinos, o livro fala das lógicas coloniais escravocratas que ainda pautam em larga medida nossas relações:

É um rumor de muitos séculos. E é o canto das planícies do oceano. As conchas sonoras, os ossos, as balas de canhão esverdeadas no fundo do Atlântico. Existem, nesses abismos, cemitérios de navios negreiros, muitos de seus marinheiros. As rapinagens, as fronteiras violadas, as bandeiras, hasteadas e caídas, do mundo ocidental. E que constelam o espesso tapete dos

filhos de África. Aqueles, com os quais se fazia comércio. Estes, não têm nome, ninguém sabe o número. (GLISSANT & CHAMOISEAU, 2009, p. 1)²

Na cena, o texto é dito por esse corpo estranho, que se deforma, que atravessa espaços dentro de espaços, que enuncia corpos monstruosos e arranjos possíveis, ainda que improváveis, entre as partes, articulando múltiplas camadas de tempos e espaços na experiência compartilhada.

Naquele momento de estreia do trabalho, pós-*impeachment* da presidenta Dilma, com o ex-presidente Lula na prisão, em plena ascensão do neofascismo à brasileira, dançar este solo foi a possibilidade de dar expressão a algo vivido, desde um lugar de terror, que não era possível ser dito através da palavra racional. Ocupar-se. Reconhecer. Compartilhar. Produzir tempos vinculares coletivos. Produzir brechas. Reverberando o pensamento de Suely Rolnik (2014), percebemos, em tempos do capitalismo cognitivo, os movimentos da hipermáquina de consumo e acumulação, no sentido de capturar nossa força de criação. Nesse cenário, produzir esse tempo dilatado é uma ação de resistência. É afirmar a dança como via de descolonização de nossos corpos, de nossos pensamentos e, assim, ativar a potência política da invenção na criação de novos mundos possíveis.



Figura 3: *Ocupación*. Casa Sofía. Buenos Aires, 10/11/2018. Foto: Federico Moreno

² Tradução minha, a partir do original: “C’est une rumeur de plusieurs siècles. Et c’est le chant des plaines de l’Océan. Les coquillages sonores se frottent aux crânes, aux os, aux boulets verdis au fond de l’Atlantique. Il y a dans ces abysses des cimetières de bateaux négriers, beaucoup de leurs marins. Les rapacités, les frontières violées, les drapeaux, relevés et tombés, du monde occidental. Et qui constellent l’épais tapis des fils d’Afrique, dont on faisait commerce, ceux-là sont hors des nomenclatures, nul n’en connaît le nombre.” (GLISSANT & CHAMOISEAU, 2009, p. 1)



Referências

ALEXANDER, Fredrik Mathias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BIDASECA, Karina. **La revolución será feminista o no será: la piel del arte feminista descolonial**. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

GLISSANT, Édouard & CHAMOISEAU, Patrick. **L'intraitable beauté du monde**. Adresse à Barack Obama. Paris: Galaade, 2009.

GRAVINA, Heloisa. Falar-fazer antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira Angola. In: **Ilha Revista de Antropologia**. Florianópolis, volume 13, número 1, 2011, p. 113-137.

GRAVINA, Heloisa. 2010. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/31733>>.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2014.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Embodied minds or mindful bodies? A question of fundamental, inherently inter-related aspects of animation. In: **Subjectivity**. December 2011, Volume 4, Issue 4, pp 451–466.



Interfaces antropológicas em Dança e Economia

Marcio Pizarro Noronha
UFRGS – pizarronoronha@gmail.com

Resumo: Este ensaio versa sobre as relações entre Dança e Economia numa perspectiva antropológica, sugerindo interfaces entre os dois campos disciplinares, alinhados com a perspectiva do pensamento antropológico.

Palavras-chave: Dança. Economia. Antropologia Econômica. Antropologia da Dança. Teoria Social e Econômica.

Anthropological Interfaces in Dance and Economy

Abstract: This essay deals with the relations between Dance and Economy in anthropological perspective, suggesting interfaces between the two disciplinary fields aligned with the perspective of anthropological thinking.

Keywords: Dance. Economy. Economic Anthropology. Dance Anthropology. Social and Economics Theory.

1. A Antropologia Econômica como interface para a Dança

Este ensaio-artigo se refere ao tema mais geral da Antropologia das Organizações e aos modos como certa dinâmica da análise organizacional afeta a abordagem da cultura e, mais especificamente, no caso aqui apontado, os estudos da dança. A proposição mais ampla afeta a concepção, análise, interpretação e compreensão das ferramentas conceituais aplicadas ao estudo das organizações e instituições no que concerne aos temas da administração e gestão, da *produção/circulação/distribuição/consumo*, dos circuitos, redes e temas vinculados à recepção, envolvendo ainda as questões da profissionalização e da formação dos campos de atuação (campos profissionais). A finalidade é desenvolver um tipo de encontro dos aspectos apontados por uma Antropologia Econômica que possui fortes marcas do pensamento simbólico, com uma Antropologia das Artes e uma Antropologia da Dança – questão transversal a todas as reflexões presentes num encontro acadêmico de área.

A Antropologia Econômica teve na origem de suas reflexões a produção de investigação teórica com base em etnografias (geralmente clássicas) referentes a sociedades

não fundadas em modelos de economia mercantil, ou seja, cuja ausência total ou a presença secundária da noção de *mercado* são fundamentais para a compreensão de seus modelos de relacionamento com os *meios*, sejam estes materiais ou não. Em linhas gerais, a perspectiva deste enfoque está em prestar atenção no modo como as relações que consideramos econômicas estão entrelaçadas com outros domínios sociais, sendo impossível separar nossos comportamentos econômicos, assim como o circuito ampliado da *produção*, das demais esferas da vida social. O objetivo dessa perspectiva econômica ampliada é compreender como as relações econômicas se integram e, mais do que isso, se fundam em tramas sociais, culturais, políticas, tecnológicas, ecológicas, em formas de parentesco (filiação e alianças) etc.

Assim, o entendimento do que chamamos de *cadeia econômica* – *apropriação, coleta, produção, distribuição, circulação, fomento, recepção, consumo* – se releva num conjunto de processos históricos e interdependências entre diferentes estruturas, campos de força e relacionamentos sociais. Aqui, já neste ponto, há uma distinção entre as economias modernas e os modelos com os quais a Antropologia Econômica trava contato, uma vez que esta também se confronta com formas tradicionais de relacionamento econômico, tais como a *coleta de bens* e as formas da *apropriação econômica*, tomadas como um modo próprio de gestão do bem-estar em sociedades nômades, por exemplo.

Há alguns anos, na década de 1970, uma revisitação à obra de Karl Polanyi suscitou a lembrança de categorias híbridas da economia, envolvendo elementos da Antropologia, da História e da própria Ciência Econômica moderna. Um dos princípios sistematicamente investigados por Polanyi diz respeito à *reciprocidade* na esfera produtiva e distributiva. Isso implica em abordar as lógicas simbólicas relacionais presentes no desenvolvimento de uma economia da *produção* e reconcepção de *mercado* que deve estar aberta a receber, justamente, aquilo que fere seu princípio de abstração no que antecede a presença do *produto*. Por exemplo: as dívidas de prestação simbólica, as formas de repartição, a lógica da festa, as cerimônias e oferendas que afetam tanto a *produção* quanto a *distribuição* e valoração dos *bens* e *serviços*, assim como os comportamentos que envolvem ambos.

Efetivamente, essas formas de *reciprocidade* que horizontalizam as relações econômicas revelam uma complexa e, muitas vezes, hierárquica, rede de relações simbólicas, sociais e de poder. Como as *trocas* e compartilhamentos que nos colocam próximos à vizinhança uns dos outros se combinam com a formação de “ilhas de autoridade e controle”?

Essas relações chamam atenção por estarem fortemente presentes no domínio da *produção* dos *bens* simbólicos das sociedades, sejam estas modernas e/ou contemporâneas. Na área artística, especificamente no campo da dança, uma abordagem do tipo mercadológica não é capaz de explicar o funcionamento da Economia das Artes. Esta, geralmente, carece de *mercado* e de *lucro*, revelando grande dificuldade em ser mensurada nos termos de uma *precificação/monetização*. Existe, neste domínio, uma interessante relação de distinção entre os termos *trade* (*port of trade*) e *market*, separando uma *economia de tráfico* (de conhecimentos, ideias, conjuntos de artefatos e bens artísticos, culturais, estéticos etc.) – cuja medida de equiparação depende de uma forte intervenção e *trocas* entre linguagens –, de uma *economia de mercado* propriamente dita, que se ocupa em pensar como determinados bens simbólicos podem (se podem efetivamente) atender às exigências da vida material humana.

Mesmo sem visar exclusivamente *lucratividade* e *monetização*, uma *produção* artística pode atender e se sustentar num circuito de comercialização, promovendo valorização monetária ao final da cadeia produtiva? Ou seria esse tipo de circuito econômico, o dos *bens* artísticos, destinado a promover relações extraeconômicas que não se sustentariam no interior da lógica da economia moderna?

Sob que circunstâncias um *bem artístico* pode acrescentar a seu *valor simbólico* o *valor monetário*? Ou suas *trocas* e *valores* se assemelham ao prazer da negociação e da transformação de uma coisa em outra como nos *sistemas de tráfico*?

Se a *economia das artes* não fosse prioritariamente uma *economia de mercado* e pudesse ser pensada como *economia de tráfico* (*porto de tráfico*), isto permitiria refletir que a *economia das trocas artísticas* seria aquela que deve promover maior grau de comunicação entre universos distintos, assegurando a presença de uma instância exterior a esta economia que será responsável pela *precificação* e *monetização* da arte e da cultura.

Nas *trocas de mercado* os produtos devem ser dispostos o mais próximo possível uns dos outros, para que possam, na matização do encontro, obter e garantir a produção de *valor*.

Nas *trocas de tráfico*, os produtos são distanciados, pois não são equiparáveis monetariamente. Exigem uma instância exterior ao *mercado*, que arregimenta, ordena e coordena o sistema das *trocas*. Não é uma conversa entre vendedores-negociadores (do ponto de vista microeconômico). É uma conversa entre um *bem* ou *serviço* que chega numa zona de intermediação, e dali é redistribuído a partir de outra cadeia produtiva (do tipo simbólica), cuja

economia é do tipo relacional e de poder. Essa outra economia demanda a presença de um agente exterior. Nas economias locais ou nos sistemas de realeza essa forma pode se encontrar num príncipe, numa figura de realeza, ou nalgum poder local. Nas economias nacionais e modernas, essa figura se encontra distribuída num programa e numa lógica estatizada. Nesse caso, é o Estado que se torna o agente econômico, por excelência; e o melhor andamento dessa cadeia produtiva dependerá da capacidade de fomentar, administrar e gestar do Estado, mesmo não sendo um grupo mercantil, mas desempenhando seu papel. O Estado é responsável por criar um sistema lógico e burocrático capaz de promover a equivalência entre diferentes *bens*, *serviços* e *produtos*, fornecendo ainda uma dimensão de estabilização valorativa – um sistema de valor que determina, no âmbito das políticas públicas para as Artes (e a Cultura), e das políticas de governo, quadros, tabelas, sistemas de comparação e hierarquização, para promover uma *troca*.

Essa *troca*, cujo financiamento é exterior ao sistema de posicionamentos dos *bens* e *serviços* nos *mercados*, transforma o momento de *monetizar* um projeto artístico numa eleição de ordem política que não faz perguntas ao *mercado*, mas se posiciona em conjunto com as determinações referentes às políticas públicas e governamentais enunciadas.

Por um lado, o fomento paga e valora o *bem/serviço* sem ter que submetê-lo à lógica das *trocas* econômico-comerciais; por outro, promove arte e cultura como práxis da própria cultura institucional. Isto é inevitável! Em termos antropológicos, a função da *troca* monetária não é uma condição natural da produção de *valor* – este pode ser estabelecido através de um sistema estatal que paga os *bens* e que, ao pagá-los, garante determinado *status* de *valor*.

A presença do Estado em face da dimensão do *mercado* tampouco abrange todas as dimensões econômicas – de uma economia como “fato social total” – quando pensamos em nossos *bens*, *produtos* e *serviços* artísticos nas sociedades contemporâneas. Pois o que o Estado faz ao *monetizar* legal e burocraticamente – fomentos, editais etc. – é reduzir a dimensão econômica da *produção* ao sistema de *distribuição* e *circulação* dos *bens*.

Então podemos posicionar a distribuição e a circulação numa centralidade sistêmica (estatizada). E como se produz para esse tipo de economia?

Em suas análises sobre o *tráfico de bens*, Polanyi ressalta que determinados aspectos interiores da face produtiva dos *bens* e *serviços* não pode ser atendido por esse Estado

agenciador e comercializador, e demonstra uma distância e uma lacuna entre a *produção* e a *distribuição/circulação/recepção/consumo*.

Se a economia desse tipo de *bens* e *serviços* possui uma forte artesanania e singularidade, as mesmas se encontram numa faceta especialmente doméstica (*oikos*, *oikos-nomos*, economia). Seriam as produções artísticas produções privilegiadamente econômicas, no sentido dado ao termo *oikos*? As referidas produções exigem, de seus agentes, relações socialmente ampliadas, nos termos de sua valoração. Poderíamos pensar que todos os produtos e serviços se encontram nessa condição. Mas a potência valorativa dos *bens artísticos* depende fortemente do seu agenciamento simbólico, da relação com a tradição e a ruptura com a tradição, com a memória de grupo e a história, com uma trama relacional que cria certos parentescos (filiações e alianças) que envolvem eleições (valorativas) entre ética, estética, política, forma, ideologia, cultura etc.

A economia nas Artes poderia ser vista como vizinha e assemelhada às formas de organização do trabalho em estruturas monásticas e em sociedades cuja centralidade do sistema econômico não se encontra na lógica do *mercado* (*mercado-lógica*).

Mas existem produtos artísticos que correspondem a essa perspectiva de *mercados*! Só que devemos observar que esses produtos, independentemente do que promovam em termos de gosto, devem ser objetos de *troca*, ou seja, objetos capazes de funcionar como objetos comunicacionais, pois só nesta instância podem ser efetivamente trocados. Precisam dizer algo que seja traduzível nos termos de sua *monetização* e *precificação*.

Para esse tipo de objeto artístico é fundamental abordar com maior enlevo e interesse a esfera da *produção* e o sistema de *produção*.

Como se trata de um esforço de relativização continuada, devemos tomar todo o cuidado na construção do modelo para não posicionar o *objeto artístico* de *mercado* e seu *valor* de modo reduzido em relação a outros objetos culturais e artísticos.

Uma antropologia econômica das artes e, enfatizando, da dança, não exclui as demais instâncias das relações sociais na construção do artefato artístico de *mercado*. Assim, há espaço para uma observação detalhada dos demais elementos de pertença, das regras internas a um meio/campo/ambiência no que tange às formas de transmissão dos saberes, o que, por sua vez, estimula a reflexão sobre os graus de parentesco – em especial, a lógica da afiliação – existentes no ambiente de transmissão, as tensões e equilíbrios entre sistemas de competição e de colaboração (cooperação) nos meios produtivos, o que também envolve uma investigação



referente aos sistemas de agenciamento, observando que, muitas vezes, o processo produtivo é a menor ou a menos relevante parcela dessa cadeia econômica.

Manter-se atento (em alerta) à dimensão holística e complexa do campo societal é de fundamental relevância para a compreensão da economia como sistema complexo que não diz respeito exclusivamente aos termos *mercado*, *capital*, *produção*, *monetização* e *precificação*. Nem todos os *bens* econômicos são medidos no *mercado*, e tampouco são passíveis de transporte imediato (e não mediado) da *produção* para a *monetização* e *precificação*. O grande problema enunciado nesta crônica antropológica da dança é não reduzir a esfera econômica a efeitos de *monetização* (uma deferência da cultura recente das artes ao capitalismo monetário) e tampouco purificar os *bens* e *serviços artísticos* desta dimensão monetária, que se traduz nos sistemas de distribuição, circulação, recepção e consumo.

2. A Antropologia da Dança como interface para a Economia

Compreendemos até aqui que uma das questões centrais da Antropologia Econômica é compreender os meios, os comportamentos, os processos e os sistemas econômicos numa perspectiva que ultrapassa a concepção de *economia de mercado*. Esses estudos, em seu alinhamento tradicional, estão dedicados a compreender economias não capitalistas ou pré-capitalistas (ou pré-modernas, para alguns autores). O que fazemos aqui é provocar a fricção e convocar a pensar a existência de sistemas não capitalistas no interior do capitalismo, ou em vizinhança e negociação com ele, não somente quando falamos de economias e culturas tradicionais, mas também quando falamos de objetos de consumo, reconhecendo que, mesmo quando apontamos formas contemporâneas de gestão dos *bens*, *produtos* e *serviços* artísticos, podemos observar a presença e o funcionamento de modelos diversos de trabalho, *produção* e *consumo*.

Como se diz em antropologia econômica, não há trabalho que se pague apenas com *valor* monetário. Muitas vezes, o trabalho convoca a elaboração – cheia de trabalho – de uma festividade, na expressão de Antoinette Fioravanti-Molinié, “bom trabalho, cerveja, comida e passos de dança” estão combinados em regimes que articulam a *produção* de *bens* para o sustento, para o *mercado* e para o fortalecimento de uma rede de compromissos entre os agentes sociais envolvidos na *produção*.

Assim, as danças podem ser abordadas como sistemas de *contraprestação* para manter laços efetivos entre os grupos sociais e também serem vistas como forma de reciprocidade obrigatória que, por efeito formal, reedita princípios relacionais orgânicos e vínculos com as demais instituições sociais – religiosa, estética etc. – como maneira de rememoração cultural de outras formas de organização social, mas remetendo à expansão e à extensão das relações desiguais.

Assim, diferentes modos de produzir arte e dança apresentam, sob a forma de organização dos grupos, dos coletivos, das companhias etc., uma tensa combinação entre elementos que constroem argumentos de coesão, coerção e competição, simultaneamente.

Podemos fazer parte de um grupo que promova determinada linguagem de dança, e que nos possibilite vivenciar todas essas dimensões sociais e econômicas – coesão entre os membros do grupo, coerção por parte da gestão e da administração e direção do trabalho, e competição, quando existe a confrontação entre grupos que compartilham e disputam territórios numa mesma linguagem.

Há também que se observar as relações entre os mesmos elementos que integram o cenário e os atores sociais da dança e as relações com o campo público da *cultura*, aquela esfera que se ordena de forma institucional, burocrática, referindo-se ao poder público e, muito especialmente, às municipalidades.

Grupos de notáveis podem se formar em torno do poder público e ser fonte de afirmação e continuidade de hierarquias e de prestígio, produzindo um *status* que se desenha entre o simbólico e o político, representando outros modos de enunciação do capital. Desta maneira, o que parece ser uma imagem de grupo pode apenas estar nos auxiliando a desvendar a complexidade da competição, não somente entre grupos e autorias, como também entre indivíduos que se lançam para além das suas comunidades, tornando-se eles próprios pilares de modelos individualistas e competitivos.

É ainda de suma importância olhar os conjuntos sem uma detalhada descrição da composição das relações econômicas. Em primeiro lugar, prestar atenção na agenda valorativa, consagrada internamente e codificada, e em como esta determina um conjunto de ritualizações e convenções para o funcionamento de uma equipe produtiva. Em segundo lugar, descrever os diferentes circuitos de *troca* existentes no interior de um grupo de dança (uma companhia, um grupo, um coletivo etc.), que transitam no interior dos encontros, treinamentos e ensaios,

caracterizando jogos (conjuntos regrados) e festas (conjuntos produtores de efervescência relacional). Todos os grupos possuem formas de combinar e valorar seus momentos de rigidez e hierarquia, e seus momentos de celebração e auto entretenimento. Em terceiro lugar, observar o desenho de uma *tribalização* combinada a um *nomadismo* que configura muitas das companhias e grupos, estabelecendo posições e papéis na posse dos diversos capitais que um grupo mobiliza – os convidados, as redes de amizade, os servidores, os auxiliares, os técnicos. E como essas relações alcançam os públicos receptores e consumidores dos *bens* e *serviços* propostos por esses grupos.

Todos os elementos que compõem o campo descritivo e narrativo da Antropologia da Dança devem ser posicionados em conjunção com a construção da lógica econômica interna presente em cada uma das realidades etnográficas estudadas.

A lógica artística possui, portanto, lógica econômica. Mas muitas de suas lógicas não se compõem com a perspectiva da *monetização* e da *precificação* refletidas num desenho emergente de concepção do *capital*, da segunda metade do século XX em diante. A apropriação e a atribuição valorativa não estão constrangidas exclusivamente às regras de *mercado*, pois nem toda dimensão da economia é mercadológica. Um entendimento desse tipo acaba por configurar uma perspectiva não antropológica, nos termos de uma totemização e reificação da arte pelo *mercado* e do *mercado* pela arte. É o tal do vice-versa ou as duas faces de Jano, ou as duas direções de corte de uma faca – os dois gumes da faca.

A *precificação* das obras artísticas não possui um sistema que seja excludente de lógicas especulativas. O *mercado* das artes visuais, por exemplo, não *precifica* exclusivamente, por critérios abstratos, matemáticos e homogêneos, tendendo à universalidade. O *mercado* das artes visuais opera com alto grau de imprecisão e de especulação, combinando elementos como leilões e feiras com sistemas métricos de avaliação de obras.

3. Vice-versa ou da dimensão organizacional como constelação para um exercício analítico e crítico

Nesta composição proporcionada pela reflexão ensaística quero perseguir e provocar a perspectiva enunciada por Giuseppe Varchetta, que visa compreender a maneira como estruturas organizacionais são de suma importância para a cadeia econômica – *produto*, *serviço*, *qualidade*, *público*. A complexidade dos cenários contemporâneos revela condições regressivas

no que tange ao compromisso do *ethos* e do *pathos* individual com a coletividade, afetando diretamente as organizações grupais e gerando uma tensão na divisão do trabalho. A maior exigência de capital cognitivo e tecnológico promove expectativas e flutuação na organização relacional entre os atores envolvidos. Assim, estudos etnográficos de formas de inserção no mundo do trabalho, trajetórias profissionais, desenvolvimento de carreiras, deixam de interessar exclusivamente a gestores do capital humano para se tornarem alvo de reflexões das humanidades numa busca por abordar, descritiva e narrativamente, as vivências no mundo do trabalho. Uma etnografia do trabalho e dos trabalhadores da dança ainda está por ser feita, em extensão, compreendendo as tensões entre modos de organização grupal tradicional e absorção de demandas que transformam qualquer aspecto simbólico em capital cognitivo fadado a trabalhar para a construção de um *produto*, *bem* ou *serviço* de dança. O interesse em catalogar, em registrar nas diferentes mídias (visuais, audiovisuais etc.), a presença marcante da informatização em quase todas as operações artísticas, o papel das mídias sociais na definição e na pressão do campo e da *produção* artística, a promoção de estratégias de *marketing*, a gestão interna dos grupos e a transformação da economia de *produção* em algo que deve estender e dar uma vida mais longa ao *produto*, bem como as novas exigências formativas e de autogestão das carreiras e trajetórias artísticas são questões que configuram uma etnografia econômica das artes e, mais especificamente, da dança.

Esses elementos que enuncio, encadeados sem uma ordem pré-fixada, dizem respeito a tópicos que circulam na sociedade atual e que operam nas diferentes formas de organização grupal. O lento processo de constituição de uma carreira parece ter sido substituído por operações instantâneas, presenteístas e nômades, o que consiste num forte cenário para o enfraquecimento das composições entre economias tradicionais e economias contemporâneas.

O papel da ação cotidiana individualizada é confrontado com a perspectiva da *economia portuária* do sistema *trade*, cujo trabalho depende de uma extensa rede de mediações e da incorporação e compreensão das mesmas. Nesses termos, as redes de confiança também se diluem e são substituídas pela marca do protagonismo atomizado, cujo *marketing* faz confundir compreensão política com exploração narcísica radical do si mesmo. Embora seja algo demarcado de modo não reflexivo e mais proativo e reativo ao entorno (não podemos denominar essa experiência de *totalidade social*, pois o que é menos relevante na construção

argumentativa é uma capacidade de ordenação da totalidade da experiência). Tudo remete à cotidianidade do agente social em questão.

O que se pode dizer, então, da elaboração artística decorrente dessa experiência? Eis uma história do indivíduo artista que ainda não foi escrita. Não se trata de biografia exemplar.

Trata-se efetivamente de um delineamento sutil das diferenças entre estilos comuns que são personalizados e submetidos, não à interioridade e à intimidade, mas à exposição de algo que está aquém do processo criativo, ou seja, que se encontra no rastro da privacidade dada como *ciberinterpessoalidade*. Essa atitude expositiva enuncia outra concepção de sujeito e subjetividade, tomando a experiência da vida – ela própria uma obra artística individuada – como a forma mais radical de pensamento emancipado da estrutura reflexiva e autorreflexiva das “velhas filosofias do sujeito”. Em vez de remeter ao compromisso com as tradições ou com a subjetividade moderna, está a vigorar uma terceira via, transformando a tradição em *apropriação* e traçando mais fortemente um sentido individual que nos torna, não portadores de tradições, mas inventores de novas relações com os passados. Se essa nova figura existe, dependerá muito mais, nas economias do tempo atual, de figuras empreendedoras capazes de lidar com o mundo e com as demandas destinadas a encontrar investidores e promotores.

Para tal empreendimento, a combinação entre economia e arte pode estar finamente alinhada à gestão das organizações – tratando da organização societal (da figura individual) e da organização de grupariedades (companhias, empresas, estruturas) –, promovendo uma transição da perspectiva de encontrar redes hierárquicas como jogo posicional, e saindo da análise das hierarquias para observar, na etnografia dos grupos, as posições que ocupamos durante um jogo (posição organizacional dos agentes institucionalizados e econômicos).

Isso implica numa agenda que faz transitar a perspectiva de *mercado* das artes – e da dança – para a gestão organizacional da dança, para a qual a posição de *mercado* é apenas uma das ferramentas a ser explorada na construção de trajetórias e carreiras profissionais. Emerge disso o patrimonialismo do si mesmo e o narcisismo protagonístico em dupla dimensão, proativa e perverso-reativa. Talvez sejam esses novos elementos, presentes na composição do *capital* cognitivo e cultural, bem como na construção de *capitais* de negociação institucional, que transformam os marcadores identitários em múltiplos marcadores (confundidos, fusionados, híbridos), numa problemática eminentemente antropológica que pode, num dado momento e contexto, enunciar uma “antropologização” da agenda da *produção* artística e do



próprio artista como *produto* e invenção de si. Por fim, os traços e ferramentais da Antropologia estariam a compor não somente formas de refletir, mas seriam eles próprios elementos reificadores de modelos emergentes da economia do campo artístico. Uma vez sobrevalorizado, na obra, o chamado “tecido social”, a incorporação desses elementos torna-se uma obrigatoriedade da agenda artística; ou corre-se o risco, em certos casos, de não se completar o circuito operacional da *recepção* e do *consumo*.

Referências

CHRÉTINE, J-P.; MARGARIDO, A.; WATCHEL, N. **Para uma história antropológica**. A noção de reciprocidade. Lisboa: Edições 70, 1978. P. 101-107.

GUARATO, Rafael. (Org.) **Historiografia da dança**. Teorias e Métodos. São Paulo: Annablume, 2018.

VALENSI, L.; RANGLES, W.; CHRÉTINE, J-P.; MARGARIDO, A.; WATCHEL, N. **Para uma história antropológica**. A noção de reciprocidade. Lisboa: Edições 70, 1978.

VARCHETTA, Giuseppe. **A ambiguidade organizacional**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2010.





Assim Passou a Haver: memórias do Colóquio

*Cibele S. Sastre
Suzana C. Martins
Ceila Portilho Maciel
Elizabeth Tavares Maia
Luciane Moreau Cocco
Denise Mancebo Zenicola
Márcia de Abreu Fernandes
Marta Bonimond (Marta Peres)
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral*

1. Dando o primeiro pulo / Assim que passou a haver [Denise Zenicola]

Celebramos o I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a honra de fazer uma apresentação de dois espetáculos do Coletivo Muanes Dançateatro: **Mask** e **Katecô**. Em **Mask**, coreografamos alegorias de máscaras silenciadas, falamos de máscaras pessoais e sociais na atualidade, neste estado de verdades inventadas. Já em **Katecô**, interpelamos o tempo, um mergulho poético em nossas memórias e lugares no mundo. Foi uma rica experiência apresentar arte dentro do Colóquio que, em sua primeira versão, chegou potente, plural e agregador. Foi um alinhar de tempos, pesquisas de regiões diversas. E como falamos, pensamos e praticamos dança! Porque a dança, nesse evento, foi uma tradutora de silêncios e falas reveladoras. E fomos nos traduzindo, fluindo na correnteza da ação dançada. Que venha o II Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança!!!

2. Assim passou a haver / Tudo quanto não havia [Ceila Portilho Maciel]

Guardo as ressonâncias provenientes dos encontros e partilhas durante o I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, especialmente aquelas produzidas e sentidas no contexto do Painel II, '**Descolonizações e Epistemologias do Corpo em Movimento**', onde tive o prazer de atuar como *mediadora* das comunicações orais, em parceria com a dançarina de *butoh* e pesquisadora argentina Patricia Aschieri. Nosso primeiro encontro se deu no **18th**



IUAES World Congress, em 2018, também na UFSC. Giselle Guilhon e Patricia Aschieri foram as proponentes do **Open Panel** ‘Panorama of the Anthropology of Dance: genealogy, theoretical-methodological contributions, recent researches’. Na ocasião, apresentei essa mesma pesquisa, numa fase inicial, ainda, de elaboração narrativa e teórica. Durante o evento, realizamos uma reunião com os participantes do OP para pensarmos juntas/os o planejamento deste I Colóquio Latino-Americano de AD, previsto para o ano seguinte (2019).

Tais encontros foram fundamentais para o meu processo investigativo e para o amadurecimento das questões, hipóteses e reflexões concernentes à minha pesquisa. Foram trocas profícuas entre os pares da Dança, das Artes da Cena e da Antropologia para tecer e nutrir práticas e perspectivas no que se refere à construção de uma emancipação epistêmica e descolonizante – do imaginário, do pensamento, das práticas e dos processos de construção do conhecimento acadêmico-científico.

1. Dizem que existe essa gente / Dispersa entre os automóveis [Luciane Coccaro]

Antes mesmo de ser convidada para compor a equipe de organização do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, em 2019, muito antes disso, Marta Peres – ‘Bonimond’ para os mais próximos – minha amiga e colega, docente da Graduação em Dança na UFRJ, me envia um convite para fazer parte do grupo de *whatsapp* que iria organizar e/ou participar do Colóquio. Martinha dizia na mensagem: “Indiquei você, gaúcha! Antropologia da Dança é a sua cara!” Martinha, sim, você acertou! E esse depoimento é, em primeiro lugar, para agradecer a você por ter concluído que eu tinha essa cara! Ao acessar, imediatamente, o referido grupo, não posso deixar de lembrar o quanto fui bem acolhida por todos, mas principalmente pela idealizadora do evento – Giselle Guilhon. Desde as primeiras trocas de mensagens fui me alegrando imensamente por estar em diálogo com uma de minhas autoras referenciais do campo da Antropologia da Dança. Acolhimento que virou convite para eu propor e coordenar uma Mesa sobre abordagens antropológicas na pesquisa em dança – ainda sem o rosto, o sorriso e a presença. Minha proposta de Mesa foi bem-vinda: nela apresentaria meu projeto de pesquisa na UFRJ: ‘Dança, Etnografias, Autoetnografias e Outras Narrativas’. Até chegar no encontro ao vivo do Colóquio, na UFSC, em maio de 2019, eu ainda tinha que me beliscar para ter certeza de que estaria lá. E “estar lá” foi muito importante! Foi tudo o que se pode ter! Explico.



Demorou muito para eu encontrar a minha *tribo*. Sim!! Ser antropóloga, mas professora nos cursos de Dança é ser "fronteiriça", como apontou nossa querida colega, Maria Acselrad. Lembrar para registrar, nesse depoimento, palavras sobre o I Colóquio significa, sobretudo, reconhecer o meu pertencimento. Sou, sim, iniciada, e grito ao vento: sou, sim, antropóloga e bailarina, levando, até então, uma vida dupla fragmentada. Portanto, mais do que qualquer outro sentimento, recordar o Colóquio é falar de novas amizades, daquelas que parecem de infância e de toda uma vida: Giselle e Maria, mais recentes amigas de sempre, pesquisadoras incríveis e que tanto admiro! Um luxo ter trilhado e seguir nessa trilha com vocês! Fora tantas/os outras/os pesquisadoras/es incríveis que tive a chance de conhecer durante o evento! Digo sim a toda essa gente linda que tive a chance de ver, ouvir e/ou ler para ajudar "mano a mano" a minha (nossa) magistral empreendedora desses Anais do Colóquio (sei que Gi não vai curtir tanto confete), mas sim, Giselle, aceita meu agradecimento por estar, conduzida por sua voz suave e animadora (em inúmeras trocas em áudio), fazendo parte de tudo o que envolveu esse vibrante encontro de Antropologia da Dança. Percebi que não estava sozinha construindo pontes entre Antropologia e Dança – e você, Giselle, com sua determinação e com sua doce persistência conseguiu enlaçar a todas/os nós para nos fazer criar esse evento e seus Anais, com tanto trabalho, dedicação, por meio de laços e vínculos! Grata!!! Demorou gente, mas é fruto de muito cuidado, palavra a palavra, vírgula a vírgula, corpo a corpo. Nunca vi tanto empenho nosso ao ler, reler e revisar no primor do que pode e se quer deixar registrado para quem vier depois de nós. Senti tantos anos de fome e escassez de encontros entre as áreas (dança e antropologia)... ou seria entre almas afins? Agora, em 2024, vamos saciar! Que os Anais sejam o alimento aos seres fronteiriços! Alegria imensa em fazer parte disso! “Não mais dispersa entre os automóveis!”, como diria Giselle. Laços e vínculos descrevem para mim toda essa jornada, desde 2019!

2. *Primeiro não havia nada / Nem gente nem parafuso / O céu era então confuso* [Cibele S. Sastre]

Ainda faltava religar técnica/somática/coletividade/espiritualidade ao contexto de minhas experiências com o sistema de movimento Laban/Bartenieff – LBMS. *O céu era* [para mim] *confuso*, separando *gente* de *parafuso*. O movimento de *parafuso* me é familiar: cava, escava, torce e retorce o entorno, torna-se *pulo*, e assim *passa a haver*. Uma *tribo* que estuda e

move Dança e Antropologia acolhe o *pulo*. Acolho o *parafuso* e o ambiente torna-se [não mais *confuso*], mas muito familiar a tudo que já estudei e ainda desejo estudar. O encontro de forças de resistência e de poder artístico, em pleno 2019 – ano em que sentimos na carne e no espírito a influência maléfica de um governo declaradamente antiarte e anticiência –, revigorou-nos o ânimo, reconectando-nos ao *espírito de tudo...* O encontro de forças de existência *dessa gente que toma um vinho...* [Quando ainda não havia...] *Tomou forma... Espírito de tudo... e assim passou a haver*. A experiência de um Laban somático, por exemplo, foi sendo a posteriori.

Vivi um episódio pessoal, intenso, ligado à passagem de minha mãe, em 2020. Após algum tempo, no grupo dos que iriam, nossa guia/mestra/organizadora, Giselle, traz relatos, e com sua sabedoria, partilha comigo seu episódio, devolvendo a paz sobre a intensidade confusa do espírito. Vida e Arte que, com mais esse *pulo* trazem ao meu campo a urgência de inclusão da espiritualidade no contexto acadêmico. O Colóquio ganha, aqui, texto no curso das nossas produtividades. Mas o grupo *dessa gente que toma um vinho* permanece na mais alta conectividade com o que *passou a haver*. Sou muito grata por ter tido a oportunidade de *pular* e vivenciar (n)o Colóquio, acomodando saberes na coletividade. *E assim passou a haver!*

3. Dizem que existe essa gente / Que torna os tempos imóveis

[Marta Bonimond]

Participar do evento na UFSC em 2019 foi um acontecimento: por sua relevância, pelo acolhimento caloroso da Giselle Guilhon e equipe, ainda na véspera, arrumando as pastas dos congressistas, nos divertindo no meio daquela correria, e por ter conhecido a simplesmente genial Natacha Muriel. Ao longo das apresentações, muita emoção: mesa com minhas irmãs *angeletes* (filhotas de Angel Vianna), com Lu Coccaro, minha parceira nas Ciências Sociais, e também por ter representado Marina Martins, falando de seu filme, no qual atuei. Sobre a casa do Airbnb, em que ficamos hospedadas, a farra no bar, e a passeata na chuva (cuja finalidade não me recordo mais)... quem beijou, beijou!

4. Diz que existe essa gente / Dizem que tudo é sagrado

[Márcia de Abreu]



O **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** foi de grande relevância para a minha trajetória pessoal e profissional. Participei de uma Mesa Redonda com pessoas muito queridas, amigas de toda uma vida. Nossos encontros se deram por meio de nossa formação com a mestra Angel Vianna, e foi muito bom compartilhar o que cada uma colheu a partir do que Angel semeou em nós. O evento foi importante no sentido de ampliar o meu olhar da dança por meio do prisma antropológico. Percebi quão potente é a interrelação entre esses campos do saber – Dança e Antropologia – e me senti privilegiada por estar fazendo parte daquele momento histórico tão importante. Tive oportunidade não só de ampliar meu conhecimento teórico, mas também prático, por meio de diferentes vivências de danças de distintas partes do Brasil. Para completar, fomos presenteados com espetáculos maravilhosos à noite, a exemplo do grupo Cena 11, o que tornou o evento ainda mais especial e completo.

Uma cena que ficou guardada em minha memória afetiva foi a *performance* que realizamos em uma passeata pela liberdade do Lula, no centro de Florianópolis. Chovia muito e aproveitamos os guarda-chuvas coloridos para dançar e girar em plena passeata. Foi lindo! Para completar, conheci alguém muito especial, Giselle Guilhon, com quem descobri grandes afinidades anímicas, que com certeza não são desta vida somente... Foi um grande reencontro de almas! Ela compartilhou sua pesquisa sobre a dança dos dervixes, que havia me inspirado, anos atrás, para coreografar o meu solo de formatura na Escola Angel Vianna, em 1990. Gostaria de agradecer a oportunidade de ter participado deste evento tão potente e marcante e que, certamente ficará guardado, com muito carinho, em minhas lembranças.

5. Diz que existe essa tribo / De gente que sabe o modo

[Elizabeth Tavares Maia]

Não consegui participar de outras atividades do Colóquio, além da Mesa Redonda **‘Todo Corpo Dança: uma reflexão sobre corpos diversos’**, constituída pelas discípulas de Angel Vianna, pois estava doente naquele período. Do pouco que pude ver, ouvir e sentir, alimentam-me as lembranças e emoções do encontro com minhas colegas da Faculdade Angel Vianna – Ceila Portilho Maciel (UFG), Elizabeth Tavares Maia (IFB), Márcia de Abreu Fernandes (Rede Sarah), Márcia Feijó (PPG/FAV), Maria Teresa Taquechel y Saiz (PPGFAV e PPGAC/UNIRIO) e Marta Bonimond (UFRJ). Pois, além de termos nos formado juntas, conservamos nossos afetos até hoje, nos encontrando de vez em quando; e, daquela vez, o nosso

encontro aconteceu em torno do Colóquio. Importantíssimo saber do rumo de cada uma delas, por onde se espalharam nossos conhecimentos, em que frentes estamos atuando e para que caminhos apontam nossas pesquisas na atualidade. Lembro de você, Giselle, recebendo-nos na roda de chegada; da fala de cada convidada e cada convidado festejando a riqueza do momento. Eu estava acompanhada de meu filho, por conta do meu estado de saúde, e foi ele quem nos amparou no suporte audiovisual durante as apresentações da Mesa. Sem ele, várias de nós não teríamos administrado a tecnologia... Foi lindo! Lembro da intensa apresentação do Cena 11! Que belo espetáculo! Lembro a tristeza explicitada na lembrança da perda do Reitor Cancellier, em decorrência de total irresponsabilidade da polícia catarinense, chefiada por uma delegada descompromissada com a verdade. Tudo era muito turvo para mim, naquele momento. Meu organismo enfraquecido pouco se prontificou para as atividades do Evento. Eu havia conhecido Florianópolis na adolescência, e retornar foi emocionante! Reencontrei amigos que não via há tempos, e encantei-me com as praias protegidas pela vegetação. Sou imensamente grata por ter participado como convidada do Colóquio, e espero ter nova oportunidade de estar com vocês, num momento menos áspero do que foi aquele para a minha saúde.

6. *Diz que existe essa tribo / De gente que toma um vinho* [Paulo Murilo Guerreiro do Amaral]

A Antropologia da Dança cultiva uma intelectualidade falada e escrita que me carrega em incríveis "viagens" recriadoras de mundos, planejadas pelas mentes, penas e corpos *virtuosi* de pensadores e pensadoras dessa área.

Não é o caminho mais endurecido das ciências musicais, atrelado ao cânone ocidental, de onde eu vim, e nem o "antropologuês" super rotineiro e até cansativo dessa tradição acadêmica. É diferente. É expressão mais livre e solta. Mas sem perder objetividade, densidade e senso de direção. Uma poética cuidada; um artesanato de saber-fazer que agrego, valorosamente, às minhas *performances* e conceitos "moderninhos", por assim dizer.

O futuro que desejo é ser, na medida das minhas possibilidades, um velhinho transviado surpreendente e cada vez mais próximo das vanguardas, mesmo causando arrepios e vertigens nos oráculos da minha formação de base. O futuro, próximo ou distante, é fazer jus ao "submundo" etnomusicológico no âmbito do qual renasci e renasço, por sua vez análogo ao "submundo" de onde emergiu a Antropologia da Dança. Pois aqui me encontro, entre e com



esses "submundos", pensando em sons e corpos, sendo um causa e consequência do outro. O **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança** representou uma dessas "viagens"; inesquecível e com marcas indeléveis.

7. ***E assim passou a haver*** / no ritmo e no movimento do Ijexá...
[Suzana Martins]

A convite de Giselle, participei, juntamente com o percussionista Antonio Oxossy, do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. Foi um prazer enorme participar desse evento, por várias razões. Em primeiro lugar, fiquei surpresa e, ao mesmo tempo, feliz em saber, através de Giselle, que fui pioneira nos estudos acadêmicos em Antropologia da Dança, no Brasil, com a minha tese de doutorado (defendida em 1995), e que vem dando muitos frutos, incluindo a publicação do meu livro *A Dança de Yemanjá Ogunté*, sob a perspectiva estética do corpo (2008). Em segundo lugar, considerei as atividades e comunicações do Colóquio surpreendentes. Inclusive fui mediadora da Mesa Redonda '**Danças Afro-Brasileiras e Negro-Africanas: tradição e contemporaneidade**', e ainda ministrei um *workshop* com música de percussão ao vivo, intitulado 'Dança Afro-baiana no Ritmo de Ijexá', no qual procuramos transmitir, Antônio e eu, breves conhecimentos da cultura baiana para as/os participantes do evento. Por fim, foi um prazer reencontrar colegas que não via há muito tempo e ter tido a oportunidade de conhecer novas pessoas. Só me resta aplaudir as equipes que planejaram e organizaram o Colóquio e, em especial, minha ex-aluna do PPGAC/UFBA, em Salvador, Bahia, professora Giselle Guilhon! Saravá!

**Memória Fotográfica
do I Colóquio Latino-Americano
de Antropologia da Dança**

Florianópolis, 27-31 de maio de 2019

Abertura Oficial

 do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança

 e da 5ª Semana da Dança da UFSC no Auditório Garapuvu do

 Centro de Cultura e Eventos Luiz Carlos Cancellier de Olivo.



Foto 1. No palco: Maria de Lourdes Alves Borges “Dudi” (Diretora da SeCArte/UFSC), Débora Zamarioli (UFSC), Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Vera Torres (UFSC) e Cinthia Creatini (PPGAS/UFSC).



Foto 2. No palco: Maria de Lourdes Alves Borges “Dudi” (Diretora da SeCArte/UFSC), Débora Zamarioli (UFSC), Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Vera Torres (UFSC) e Cinthia Creatini (PPGAS/UFSC).

Abertura do Colóquio com o **Coletivo Muanes Dançateatro**
 Trechos dos Espetáculos 'Katecô' e 'MASK'
 Direção: Denise Zenícola



Foto 3. Solo do bailarino Amaury Lorenzo. **Foto 4.** Gika Alvez.

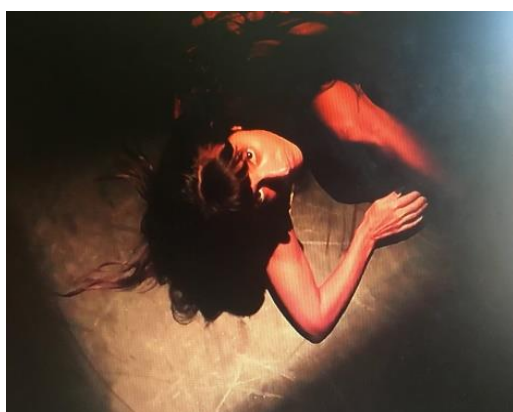


Foto 5. Ivana D'Rosevita. **Foto 6.** Ivana D'Rosevita e Hudson Martins.



Foto 7. Coletivo Muanes Dançateatro.

Mesa ‘Antropologias em Dança: métodos e abordagens’.
 Coordenação: Luciane Moreau Cocco (UFRJ).



Foto 8. Patrícia Aschieri (UBA/UNTREF), Giselle Guilhon (UFPA/UFSC), Mônica Dantas (UFRGS), Marta Bonimond (UFRJ) e Luciane Cocco (UFRJ).



Foto 9. Patrícia Aschieri, Giselle Guilhon, Mônica Dantas e Marta Bonimond.



Fotos 10 e 11. Colegas de outras Mesas prestigiando a Mesa ‘Antropologias em Dança’.

Junção das Mesas ‘Danças Afro-Brasileiras e Negro-africanas: tradição e contemporaneidade’ / Coordenação: Suzana Martins (UFBA) e ‘Danças de Guerra e de Luta’ / Coordenação: Maria Acselrad (UFPE).



Fotos 12 e 13. Suzana Martins (UFBA), Maria Acselrad (UFPE) e participantes.



Fotos 14 e 15. Oficina: ‘Das Forças às Formas nas Danças Tradicionais Brasileiras’.
 Ministrante: Maria Acselrad (UFPE).



Fotos 16 e 17. Oficina: 'Dança Afro-Baiana no Ritmo de Ijexá'.
Ministrantes: Suzana Martins (UFBA) & Antônio Oxossy (músico independente).



Foto 18. Oficina: 'Dança Afro-Baiana no Ritmo de Ijexá'.



Fotos 19. Oficina: 'Dança Afro-Baiana no Ritmo de Ijexá'.

Mesa 'Corporeidades Ameríndias: dança, performance e ritual'

Coordenação: Cinthia Creatini (UFSC) e Luiz Canoa (UFSM).



Foto 20. Luiz Canoa (UFSM) e Cínthia Creatini (PPGAS/UFSC). **Foto 21.** Rafael Cabral (PPGArtes/UFGA).



Fotos 22 e 23. Karin Vêras (UNESPAR) comentando suas fotos com/entre os Matipú do Xingu.



Foto 24. Mônica Dantas (UFRGS) e Karin Vêras (UNESPAR).



Fotos 25 e 26. Daniela Marulanda (UFBA) conduzindo uma dança Murui-Muina.



Foto 27. Participantes da Mesa ‘Corporeidades Ameríndias’.



Fotos 28 e 29. Oficina: 'Jongo'. Ministrante: Luiz Canoa (UFSM).



Fotos 30 e 31. Oficina: 'Jongo'. Ministrante: Luiz Canoa (UFSM).



Fotos 32 e 33. Oficina: 'Jongo'. Ministrante: Luiz Canoa (UFSM).

Mesa ‘Danças Folclóricas e Tradicionais em perspectiva antropológica’.

 Coordenação: Daniela Amoroso (UFBA) e Marco Aurélio Cruz Souza (FURB).



Fotos 34 e 35. Eleonora Gabriel (UFRJ) e participantes.



Foto 36. Participantes da Mesa ‘Danças Folclóricas e Tradicionais em perspectiva antropológica’ com colegas de outras Mesas. Da esquerda para a direita, em pé: Antônio Oxossy, (?), Eleonora Gabriel, Luciana Fiamoncini, Carmen Hoffmann, Jailson Lima, Daniela Amoroso, Dayse Puget, Ana Moraes, Amélia Conrado. Sentada na cadeira: (?). Sentados no chão, da esquerda para a direita: Marco Aurélio Cruz Souza, Suzana Martins, Giselle Guilhon, Maria Acselrad e Carolina Laranjeira. Agachados, atrás dos que estão no chão: Felisa Carvalho, Lucienne Ellen Martins Coutinho, Joana Abreu e Arianne Roberta Pimentel Gonçalves.



Foto 37. Participantes da Mesa ‘**Danças Folclóricas e Tradicionais em perspectiva antropológica**’ com colegas de outras Mesas. Em pé, da esquerda para a direita: (?), Eleonora Gabriel, Luciana Fiamoncini, Carmen Hoffmann, Jailson Lima, Daniela Amoroso, Dayse Puget, Ana Cláudia Moraes, Amélia Conrado. No chão, sentados, da esquerda para a direita: Marco Aurélio Cruz Souza, Suzana Martins, Lucienne Ellem Martins Coutinho, Maria Acselrad e Carolina Laranjeira. Agachados, atrás dos que estão no chão: Felisa Carvalho, Joana Abreu e Arianne Roberta Pimentel Gonçalves.

Comentário de Daniela Amoroso: “Foi um dos momentos mais importantes na minha trajetória acadêmica: salve nossas danças populares! Estou feliz demais de ter ouvido mulheres como Eleonora Gabriel (UFRJ), Carmen Hoffmann (UFPEL) e queridos como Marco Aurélio Cruz Souza (UFPEL), com quem mediei esse encontro, e Jailson Lima (Uneb/Sesc), já grande amigo e parceiro artístico. Falar do “passo” como patrimônio do corpo foi incrível. Agradeço demais Giselle Guilhon pelo convite e agradeço a quem foi compartilhar esse momento conosco: Suzana Martins (minha orientadora, sempre!), Amélia Conrado (inspiração e colega guerreira), Carolina Laranjeiras (UFPB), Maria Acselrad (UFPE), Ana Moraes e Arianne Pimentel, do Pará...”



Foto 38. Oficina: ‘**Lá vem o Boi pintadinho jogando e sapateando Cateretê na beira do mar. Danças do Rio de Janeiro**’. Ministrante: Eleonora Gabriel (UFRJ).



Fotos 39 e 40. Oficina: 'Lá vem o Boi pintadinho jogando e sapateando Cateretê na beira do mar. Danças do Rio de Janeiro'. Ministrante: Eleonora Gabriel (UFRJ).



Fotos 41 e 42. Oficina: 'Elementos poéticos das danças folclóricas latino-americanas'. Ministrante: Carmen Hoffmann (UFPel).



Fotos 43 e 44. Oficina: 'Elementos poéticos das danças folclóricas latino-americanas'. Ministrante: Carmen Hoffmann (UFPel)

Mesa ‘Todo Corpo Dança: reflexões sobre corpos diversos’.
Coordenação: Maria Teresa Taquechel y Saiz (PPGFAV/PPGAC-UNIRIO)



Foto 45. Marta Bonimond (UFRJ), Márcia Abreu (Sarah Rio), Maria Teresa Taquechel y Saiz (PPGFAV/PPGAC-UNIRIO), Elizabeth Maia (IFB), Felisa Carvalho, Márcia Feijó (PPG-FAV) e Ceila Portilho Maciel. **Foto 46.** Márcia Feijó, Elizabeth Maia, Teresa Taquechel, Márcia Abreu e Marta Bonimond.

Mesa ‘Antropologia, Psicanálise, Educação Somática e Psicossomática’.
Coordenação: Márcio Pizarro Noronha (UFRGS).



Fotos 47 e 48. Márcio Pizarro Noronha (UFRGS).



Foto 49. Carla Vendramin (UFRGS).



Foto 50. Flávia Valle (UFRGS) e Márcio Pizarro (UFRGS). **Foto 51.** Flávia Valle.



Foto 52. Cibele Sastre (UFRGS). **Foto 53.** Marta Bonimond (UFRJ), apresentando o trabalho de Marina Martins (UFRJ).

Mesa ‘Dança, Simbolismo e Ritual’.

Coordenação: Giselle Guilhon (UFPA), em Colaboração com a UFSC.



Fotos 54 e 55. Giselle Guilhon (UFPA/UFSC).



Fotos 56 e 57. Márcio Pizarro Noronha (UFRGS).



Fotos 58 e 59. Ana Cláudia Pinto da Costa (doutoranda, à época, no PPGArtes/UFPA).



Fotos 60 e 61. Ana Cláudia Moraes (doutoranda, à época no PPGArtes/UFPA).



Fotos 62 e 63. Lucienne Ellem Martins Coutinho (doutoranda, à época, no PPGArtes/UFPA).

Painel ‘Graduações de Dança em Debate’.

Mediadoras: Cibele Sastre (UFRGS), Luciana Paludo (UFRGS) e Vera Torres (UFSC).



Foto 64. Marco Aurélio Cruz Souza (UFPel), Vera Torres (UFSC) e Sandra Meyer Nunes (UDESC).

Foto 65. Participantes (público) do Painel ‘Graduações de Dança em Debate’.



Foto 66. Flávia Valle (UFRGS), Cibele Sastre (UFRGS) e Luciana Paludo (UFRGS).

Foto 67. Márcia Feijó (FAV) e Luciane Cocco (UFRJ). **Foto 68.** Luciana Ribeiro (IFG).

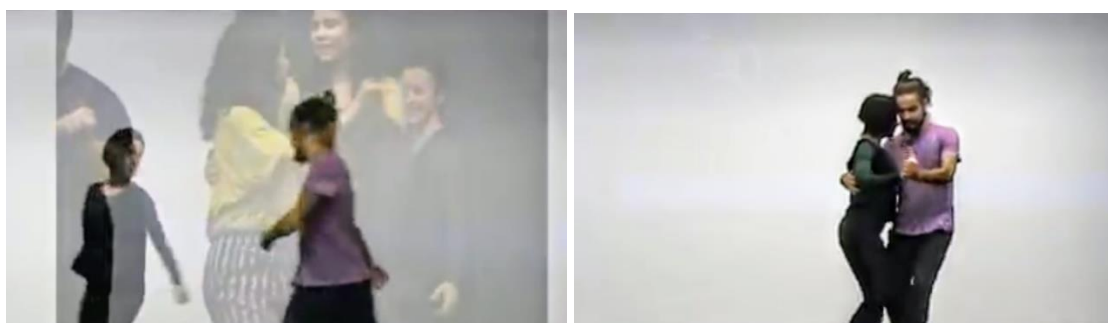
Mini-Cursos, Oficinas e Jam Session



Foto 69. Mini-Curso: ‘Do Camdombe ao Tango’.
Ministrante: Natacha Muriel López Gallucci (UFAL).



Foto 70. Mini-Curso: ‘O Olho que Dança: estratégias entre a dança e a pesquisa audiovisual’.
Ministrante: Natacha Muriel Lopez Gallucci (UFAL). Na foto: à esquerda (de cachecol), Carla Vendramin; no centro, Karin Vêras; e, de costas, descendo a rampa, Luciane Cocco.



Fotos 71 e 72. Oficina: ‘O Tango como Construção Dramatúrgica na Contemporaneidade’.
Ministrante: Natacha Muriel Lopez Gallucci (UFAL).



Foto 73. Oficina: 'Dança Contemporânea'.
 Ministrante: Waldete Brito (UFPA).



Foto 74. Jam Session – Contato-Improvisação. Condução: Ana Alonso (UFG).

Lançamento de Livros

Coordenação: Giselle Guilhon (UFPA), em Colaboração com a UFSC.



Fotos 75 e 76. Patricia Aschieri (UBA/UNTREF) lançando o livro ‘Subjetividades en Movimiento: reelaboraciones de la danza Butoh en la Argentina’ (2019).



Fotos 77 e 78. Maria Acselrad (UFPE) lançando o livro ‘Viva Pareia: corpo, dança e brincadeira no cavalo marinho de Pernambuco’ (2013).



Fotos 79 e 80. Denise Mancebo Zenicola (UFF), lançando o livro
'Performance e Ritual: a dança das Iabás no Xirê' (2014).



Foto 81. Luciana Ribeiro (IFG) lançando o livro 'Breves danças à margem: explosões estéticas de dança na década de 1980 em Goiânia' (2019). **Foto 82.** Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (UEPA) lançando o livro 'Mixagens em Campo: etnmusicologia, performance e diversidade musical' (2013), organizado por Maria Elizabeth Lucas.



Fotos 83 e 84. Joana Abreu (EMAC/UFG), lançando o livro
'Teatro e Culturas Populares: diálogos para a formação do ator' (2012).



Fotos 85 e 86. Jailson de Lima Silva (UNEB/ Cia. SESC de Dança de Petrolina), lançando o livro
'Eu Vim da Ilha – o Samba de Vêio como Possibilidade de Criação para Dança Contemporânea' (2017).



Foto 87. Ana Cláudia Moraes, Dayse Puget, Arianne Pimentel, Ana Cláudia Costa, (?) e Waldete Brito.
Foto 88. Ana Cláudia Moraes, Dayse Puget, Arianne Pimentel, Waldete Brito e Luciana Paludo.



Foto 89. Rafael Guilhon Dutra (livreiro oficial do evento)

Confraternizando...



Foto 90. Ivana D’Rosevita, Gika Alves, Débora Campos, Denise Zenicola, Natcha Muriel e Amélia Conrado.



Foto 91. Daniela Amoroso, Natacha Muriel López Gallucci, Maria Teresa Taquechel y Saiz, Giselle Guilhon, Márcia Feijó, Felisa Martins, Jailson de Lima Silva, Márcia Abreu, Luciana Gomes Ribeiro.



Foto 92. Imagem reveladora da alegria, descontração, entrosamento e sinergia que deram o tom do Colóquio. Aqui, colegas do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Goiás.



Foto 93. Natacha Muriel López Gallucci, Patricia Aschieri, Jéssica Ferreira da Silva, Giselle Guilhon e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral jantando na Pizzaria Forneria.



Foto 94. Natacha Muriel e Patricia Aschieri. **Foto 95.** Felipe Berocan e Giselle Guilhon.



Foto 96. Rafael Cabral e Giselle Guilhon.
Foto 97. Giselle Guilhon e Lucienne Ellem Coutinho.



Foto 98. Luciane Cocco e Luciana Paludo. **Foto 99.** Carmen Hoffmann e Lu Paludo.



Foto 100. Eleonora Gabriel (Lola) e Luciana Paludo.
Foto 101. Marco Aurélio Cruz Souza e Eleonora Gabriel.



Foto 102. Luciana Paludo, Felisa Carvalho e Suzi Weber.
Foto 103. Waldete Brito e Luciana Paludo.

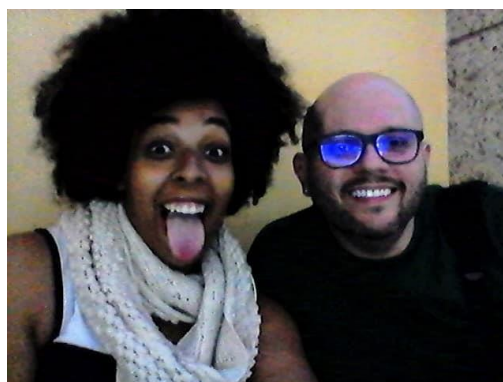


Foto 104. Jéssica Ferreira e Paulo Murilo Guerreiro.

Passeata no Centro de Florianópolis

 [Contra os cortes na Educação e a Reforma da Previdência]



Foto 105. Concentração em torno da Praça XV de Novembro.

Foto 106. Eleonora Gabriel, Carmen Hoffmann, Carolina Laranjeira e Amélia Conrado.



Foto 107. Maria Acselrad. **Foto 108.** Giselle Guilhon.



Foto 109. Carolina Laranjeira (à esquerda) e Eleonora Gabriel (à direita).

Foto 110. Cinthia Creatini e Rafael Cabral.

Obra Aberta: **Sarau Poético-Cantante-Dançante**

[performances artísticas dos participantes do Colóquio – Porão do Delfino 146 (Bar & Pub)]



Foto 111. Felipe Berocan (piano e voz), Luiz Canoa (violão), Dayse Puget (voz) e Antônio Oxossy (pandeiro).



Fotos 112 e 113. Rafael Cabral, Ana Cláudia Moraes e Dayse Puget.



Foto 114. Felipe Berocan (piano e voz), Maria Acselrad (voz) e Eleonora Gabriel (voz).

Foto 115. Felipe (piano e voz), Giselle (voz) e Maria (voz).



Foto 116. Carla Vendramin e Giselle Guilhon (piano e voz).



Foto 117. Carla Vendramin, Maria Acselrad e Daniela Marulanda.



Fotos 118 e 119. Paulo Murilo Guerriero do Amaral.



Fotos 120 e 121. Márcio Pizarro Noronha e Giselle Guilhon.



Fotos 122 e 123. Jéssica Ferreira, Cinthia Creatini e Giselle Guilhon.

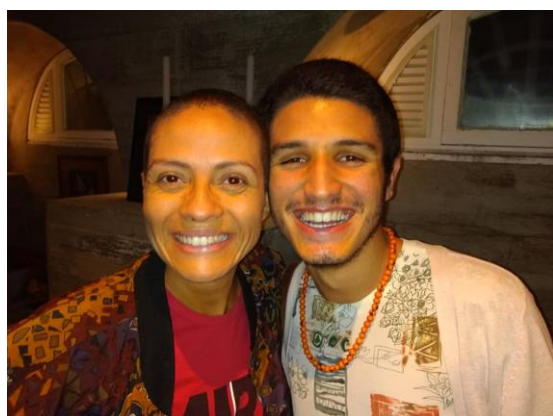


Foto 124. Clarissa Melo e Guilherme Laus. **Foto 125.** Heloísa Gravina e Carolina Laranjeira.



Foto 126. Patricia Aschieri, Natacha Galluci e Daniela Marulanda. **Foto 127.** Daniela e Natacha.



Foto 128. Natacha Gallucci e Denise Zenicola. **Foto 129.** Monica Dantas, Rubiane Zankan e Carla Vendramin.



Foto 130. Cinthia Creatini (com a filha no colo), Suzi Weber, Guilherme Laus, Luiz Canoa...
Foto 131. Waldete Brito, Ana Cláudia Costa, Arianne Pimentel e Eleonora Gabriel.



Fotos 132, 133, 134 e 135.
 [Colega com blusa marrom...?], Giselle Guilhon e Carla Vendramin em Contato-Improvisação.

Happy Hours...



Foto 136. Márcia Abreu, Marta Bonimond, Giselle Guilhon e Márcia Feijó. (Bar do Boni, Lagoa)



Foto 137. Eleonora Gabriel, Felisa Carvalho, Maria Teresa Taquechel y Saiz, Marta Bonimond, Márcia Abreu, Amélia Conrado, Giselle Guilhon, Márcia Feijó, Jéssica Ferreira e Luciana Ribeiro. (Bar do Boni, Lagoa)



Foto 138. Márcia Abreu, Maria Teresa Taquechel y Saiz, Márcia Feijó, Felisa Martins, Luciana Gomes Ribeiro. (Bar do Boni, Lagoa)



Foto 139. Felisa Carvalho, Teresa Taquechel y Saiz, Luciana Ribeiro, Márcia Feijó, Jailson Lima, Daniela Amoroso, Márcia Abreu.



Foto 140. Almoço no Restaurante Boka's, na Lagoa da Conceição. Sentadas, no sentido horário: Thaísa Martins, Cristina Saboya, Eleonara Gabriel, Giselle Guilhon, Maria Acselrad, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Jéssica Ferreira da Silva, Maria Teresa Taquechel y Saiz, Márcia Abreu, Carmen Anita Hoffmann, Carolina Dias Laranjeira, Luciana Paludo, Cibeles Sastre, Márcio Pizarro Noronha e Flávia Valle.

Cortejo de Encerramento

Condução: Afoxé Amigos de Katendê |
 Baque Mulher | Suzana Martins & Antônio Oxossy.



Fotos 141 e 142. Apresentação do Grupo 'Baque Mulher'.



Fotos 143 e 144. Dança com o grupo 'Afoxé Amigos de Katendê'.



Fotos 145 e 146. Suzana Martins conduz a dança.



Foto 147. Foto do encerramento oficial do
I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança.



Cinthia Creatini & Giselle Guilhon
 agradecem vossas calorosas presenças!

[coordenadoras do **I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**]



Mini-biografias dos Autores



Adriana Guzmán:

Bailarina. Doctora. Profesora-Investigadora de la ENAH. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Especialista en Antropología del Cuerpo y del Arte, particularmente de procesos rituales y artísticos del Gran Nayar y de la vida contemporánea. Ha coordinado y participado en numerosos congresos, seminarios y publicaciones, entre las que caben destacar los libros *Mitote y universo cora* (2002), *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto* (2016) y *Nayar, el sol de la oscuridad: tiempo, cuerpo, espacio y persona* (2023), así como los libros colectivos *México Coreográfico. Danzantes de Letras y Pies* (2017), *Dilemas de la Representación: presencias, performance, poder* (2017), *Inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte* (2019), los dos últimos co-coordinados con Anne Johnson y Rodrigo Díaz Cruz y *Trickster, figura emblemática de la Antropología* (2023), co-coordinado con Jesús Jáuregui.

Alba Olinka Huerta Martínez:

Dançarina. Pesquisadora. Pilateira. Doula. Graduada em Dança Folclórica pela Escuela Nacional de Danza Folklórica do Instituto Nacional de Bellas Artes e Literatura (INBAL), no México. Mestre em Investigação da Dança pelo Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza ‘José Limón’ (INBAL). Trabalhou nos Estados Unidos como professora e coreógrafa. Doutora em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA), no Brasil. Atualmente, colabora em diversos projetos com Khamsa Dance Project (KDP), trabalha como professora e pesquisadora no Instituto de Artes da Universidade Autónoma del Estado de Hidalgo e cuida de sua mãe.

Alexandre Mauricio Fonseca de Azevedo:

Pós-doutorado no INS-HEA (França), com Diploma Universitário na Université Paris Diderot – Paris 7 – Approche Psychanalytique du handicap (2017-2018). Doutor em Antropologia (2014) e Mestre em Antropologia (2006) pela Universidade Federal do Pará. Psicólogo graduado pela Universidade da Amazônia (2002). Psicanalista Membro do Corpo Freudiano – Seção Belém. Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação (UFPA/ILC/FALEM).

Amélia Conrado:

Dançarina. Coreógrafa. Capoeirista Angola. Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e dos Programas de Pesquisa e Pós-graduação em Dança (PPGDANCA) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN), ambos da UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa GIRA – culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares. Editora e autora da coletânea *Dançando Bahia: ensaios sobre dança afro-brasileira, educação, memória e raça*. Lucía M. Suárez, Amélia Conrado, Yvonne Daniel (organizadoras); tradução Monique Pfau (coordenadora) [et al] EDUFBA, 2023. Coordena, juntamente a Fernando Ferraz, o Comitê Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de fazer e epistemes outras, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA).



Ana Cláudia Moraes (Nome artístico: **Ana Moraes**):

Atriz-pesquisadora. Dançarina. Coreógrafa. Etnocenóloga. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes/UFPA. Professora de Educação Especial na Secretaria Estadual de Educação – Seduc. Autora de Corpo-Encostado, tese indicada ao Prêmio Capes de Tese 2021. Desenvolve pesquisa sobre corpo, ritual e espetacularidade. Membro do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Bailaora da Cia. Flamenca do Pará.

Ana Cláudia Pinto da Costa:

Professora aposentada da rede Municipal e Estadual de Ensino do Pará. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes/UFPA. Coordenadora do Grupo OCARA de Danças Circulares. Focalizadora em Danças Circulares Sagradas. Membro do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Pesquisadora em Cabala, Orações Corporais, Danças Circulares Sagradas. Terapeuta Holística com ênfase na pesquisa do corpo. Em processo formativo em Somatic Experience.

Carla Vendramin (*in memoriam*):

Artista-docente-pesquisadora no Curso de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS. Graduada em Fisioterapia (FEEVALE, Novo Hamburgo, 1997). Mestre em Coreografia pela Middlesex University (Londres, 2008). Doutoranda no PPGDAC/UNICAMP (Campinas, 2023). Educadora do movimento somático. Atua nas áreas de dança, improvisação, ecologia, deficiência e palhaçaria.

Carmen Anita Hoffmann:

Professora do Curso de Dança (licenciatura) e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPel. Coordenadora do Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas (FIFAP), Festival Internacional de Vídeodança do Rio Grande do Sul (FIVRS) e dos projetos de pesquisa Aspectos Históricos da Dança no Rio Grande do Sul e Visualidades Tecidas por Corpos Poéticos na Contemporaneidade. Membro do Grupo de Pesquisa OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte) da UFPel.

Carmem Pricila Virgolino Teixeira:

Atriz. Dançarina. Capoeirista Angola. Educadora Popular. Graduada em Letras/Francês pela UFPA (2007). Mestre em Ciências Sociais pelo PPGSA/UFPA (2010). Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes/UFPA. Trabalha como assessora na Coordenadoria de Relações Internacionais da Prefeitura Municipal de Belém. Tem experiência na área de Artes, com ênfase no Treinamento Pré-Expressivo, em Dança-Teatro, Antropologia da Performance, Danças Negras e Afro-Brasileiras.

Carolina Dias Laranjeira:

Dançarina. Coreógrafa. Pesquisadora. Professora dos cursos de licenciatura em Dança, licenciatura e bacharelado em Teatro e Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Dança e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do Grupo de Pesquisa CosMover: dança em perspectivas pluriépistêmicas. Desenvolve e orienta pesquisas em/sobre processos criativos, culturas afro e ameríndias, dramaturgia da dança e estados corporais nos âmbitos artísticos e educacionais.

Ceila Portilho Maciel:

Dançarina. Atriz. Coreógrafa. Diretora Cênica. Preparadora Corporal. Doutora em Performances Culturais, PPGPC/UFG / Frei Universität Berlin (2021). Mestre em Educação, FE/UFG (2014). Graduada em Artes Cênicas / Nova Dança, pela AHK, School for New Dance Development (Holanda, 1996). Técnica em Dança Contemporânea pela Escola e Faculdade Angel Vianna (1990). Trabalha, desde 1989, em composição coreográfica, pesquisa de linguagem, educação somática e dança educativa, em projetos sociais, em produções de teatro, dança e espetáculos musicais, no Brasil e em países como Alemanha, Holanda, Itália, Equador e Japão, tendo dirigido e produzido peças coreográficas, musicais e teatrais, também de sua autoria, em diversos países. Atualmente desenvolve uma metodologia própria de mentoria para o desenvolvimento pessoal, que inclui técnicas das artes cênicas e práticas somáticas – aliadas à terapia oracular – favorecendo o autoconhecimento, a autenticidade e a criatividade – nas performances do cotidiano, na carreira e nas artes.

Chiara Albino:

Antropóloga. *Deejay*. Coidealizadora do projeto Seriguela [www.editoraseriguela.com]. Doutora em Antropologia Social (PPGAS/UFSC). Mestra em Antropologia Social (PPGAS/UFRN). Bacharel em Turismo (FUNEC). Pesquisadora do TRANSES – Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (UFSC) e do IBP – Instituto Brasil Plural (INCT/CNPq). Professora dos cursos de bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais (UEMS/Paranaíba). Tem experiência em pesquisas no campo da antropologia do contemporâneo, particularmente sobre o Movimento Brega em Recife, músicas, festas, danças, modos de subjetivação e neoliberalismo. Organizadora do dossiê Paisagens Sonoras (2016) e coorganizadora do dossiê Música e modos de subjetivação em perspectiva antropológica (2019).

Cibele Sastre:

Dançarina. Atriz. *Performer*. Coreógrafa. Analista de Movimento Laban/Bartenieff (CMA). Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Graduada e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS). Doutora em Educação (UFRGS). CMA realizado com bolsa do Ministério da Cultura do Brasil no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies em NY. Especialista em Consciência Corporal – Dança (FAP-PR). Coordena o Programa de Extensão SêNegra, o projeto Dança, Educação Somática e Criação (DESC) e o Coletivo Corpo Negra. Desenvolve



trabalhos na perspectiva da Pesquisa Performativa e Prática como Pesquisa (PaR), metodologias e procedimentos guiados pela prática e performance em estudos ecossistêmicos guiados pela prática. Integra a Rede Internacional dos Estudos da Presença e os Grupos de Pesquisa GRACE/UFRGS e GESTA/UERGS. Embaixadora do Global Water Dances.

Cinthia Creatini da Rocha:

Etnóloga. Dançarina. Professora de Yoga. Doutorado em Antropologia Social (UFSC, 2014). Mestre em Antropologia Social (UFSC, 2005). Graduada em Ciências Sociais (UFRGS, 2002). Pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFSC, bolsista PNPd Capes (2017-2019). Realiza pesquisas com diferentes grupos indígenas no Brasil, desde 1998. Acompanha, desde 2015, questões quilombolas, realizando pesquisas na comunidade remanescente do Quilombo Toca/Santa Cruz (SC). Tem experiência na coordenação de grupos técnicos de identificação e demarcação de terras indígenas e quilombolas, bem como na coordenação de estudos sobre componentes indígenas e na coordenação de equipes interdisciplinares. Atua também na área audiovisual, desenvolvendo projetos, cenários, pesquisas e arquivos documentais com povos indígenas e comunidades tradicionais. Foi membro fundador do Movimento Casa de Cultura Rio Vermelho, atuando no Grupo Gestor até 2020. Pesquisadora do Centro de Pesquisa sobre os Fundamentos da Antropologia (A-Funda), do Departamento de Antropologia da UFSC.

Daniela Botero Marulanda:

Antropóloga. Bailarina. Coreógrafa. Professora Substituta da Escola de Teatro da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Pesquisa as relações entre corpo, língua e cultura. Trabalha os temas: *Ballet* Clássico, ensino de dança, Danças Tradicionais na Colômbia e no Brasil e festas indígenas na Amazônia colombiana e brasileira. Integrante do Grupo de Pesquisa Umbigada, da UFBA. Trabalhou como Diretora Cultural do Centro Colombo-Americano (Pereira-Colômbia). Fez parte do Grupo do Estudos Contemporâneos em Dança no El Colegio del Cuerpo (Cartagena-Colômbia) como bailarina e professora. Integrou o projeto Danza Con-Texto (Bogotá-Colômbia) na formação de jovens e crianças em Dança e Composição. Tanto os trabalhos artísticos como os acadêmicos visam articulações metodológicas e criativas entre as Artes e a Antropologia.

Daniela Maria Amoroso:

Dançarina. Pesquisadora. Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2010). Pós-doutora (bolsa CAPES) pela Université Paris 8 – Saint Denis (2015/2016) com o projeto de pesquisa ‘O Passo nas Danças Populares Brasileiras: corpo, Etnocologia e criação’, do qual resultou o solo-pesquisa ‘Hortência’. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2009). Áreas de interesse: diálogos de dança que se configuram a partir de mediações culturais/interculturais, ou seja, do corpo em contato participativo com expressões populares da cultura brasileira. Desde 2013 é diretora artística do Casarão Barabadá, espaço voltado à criação em Dança em Salvador e onde realiza as atividades de extensão do grupo de pesquisa. Integra o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Interdisciplinaridade e Teatralidade – GIPE-CIT/PPGAC desde 2006 e é líder do *Umbigada* – Grupo de Pesquisa em



Dança, Cultura e Contemporaneidade no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA, desde 2015.

Denise Mancebo Zenicola:

Coreógrafa. Bailarina. Diretora. Pesquisadora. Ativista. Tem formação em Dança Clássica, Contemporânea e Danças Negras. Trabalha com Danças Contemporâneas em Estéticas Afro-Diaspóricas, para o espaço cênico. É diretora do Coletivo Muanes Dançateatro/RJ. Professora da Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF). Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO. Pós Doutora em Danças (bolsa CAPES) pelo ISCTE Lisboa e tem um segundo Pós-doutorado em Máscaras Decoloniais pela UFPA.

Dóris Dornelles:

Bailarina. Coreógrafa. Doutora em Dança pela Roehampton University (Londres, 2021). Bacharel em Dança pela Folkwang Hochschule Pina Bausch Essen (Alemanha, 2002). Professora de *Ballet* na Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atuou como bailarina junto a Janusphere Dance Company (EUA), Aalto Ballet Theater (Alemanha), Newton Moraes Dance Company (Canada), Ballet Concerto, Ballet Phoenix, Anette Lubisco Cia. Dança, Muovere Cia. Dança, Tabaluga & Lili, entre outras. Mestre em Administração e Negócios com Louvor pela PUCRS (2012). Especialista em Teoria do Teatro-Cena Contemporânea pela UFRGS (2005). Graduada em Administração de Empresas pela PUCRS (2006). Pesquisadora em dança, corporalidade/*embodiment*, sensações, organizações e cultura na Red de investigación de y desde los cuerpos. Integrante do GP CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança.

Eleonora Gabriel:

Dançarina. Pesquisadora de culturas populares. Professora do Departamento de Arte Corporal da EEFD/UFRJ: Licenciatura, Teoria e Bacharelado em Dança, e Licenciatura em Educação Física. Doutora e Mestre em Arte (UERJ e UFF). Criadora, diretora artística, integrante e gestora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ há 36 anos. Pesquisadora do GrupAR – Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede. Integrante e gestora da Superintendência de Saberes Tradicionais da UFRJ do Fórum de Ciência e Cultura-UFRJ. Consultora da Escola de Formação de Professores Bilíngues do povo Ticuna, do Alto Solimões – Amazonas.

Elizabeth Maia:

Dançarina. *Performer*. Fisioterapeuta. Terapeuta de Base Reichiana. Pesquisadora do movimento somático em Eutonia e Metodologia Angel Vianna (MAV) com corpos diversos. Realizou trabalho pioneiro implantando a dança no processo de reabilitação dos hospitais da Rede Sarah em 1993. Docente do Curso de Licenciatura em Dança (LiDança) do Instituto Federal de Brasília (IFB). Mestre em Ciências do Comportamento – Cognição e Neurociências – Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa CorpoImagem na Improvisação – Escutas Femininas da LiDança do IFB.



Felipe Berocan Veiga:

Pós-doutor (2015 e 2011), Doutor (2011) e Mestre (2002) em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Comunicação/Jornalismo (1997) pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Departamento de Antropologia (GAP/ICHF-UFF). Professor Efetivo do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA-UFF). Foi Chefe do Departamento de Antropologia da UFF (2017-2021) e, desde 2022, é Coordenador do PPGA-UFF, programa de excelência em Antropologia. Pesquisador do Laboratório de Etnografia Metropolitana – LeMetro/ IFCS-UFRJ e do Instituto de Estudos Comparados em Administração Institucional de Conflitos – INCT-InEAC desde o início das atividades desses grupos. Pesquisador do Núcleo Fluminense de Estudos e Pesquisas – NUFEP-UFF desde 1999. Tem experiência nacional e internacional em Antropologia e Sociologia, com ênfase em Antropologia Urbana, Sociologia Urbana, Antropologia da Arte, Antropologia Visual, Antropologia Política, Etnicidade, Ritual e Simbolismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos Urbanos, Rio de Janeiro, Dança Social, Música Popular, Festas Populares, Fotografia e Imagem, Ciganos e Grupos Étnicos.

Flavia Pilla do Valle:

Artista da Dança. Pós-doutora em Dança pelo C-DaRE/ Coventry University, UK (2023). Doutora em Educação – PPGEDU/UFRGS (2012). Mestre em Dança pela NYU (1999). Especialista (CMA) pelo Laban/Bartenieff Institute – LIMS/NY (1997). Graduada em Educação Física pela UFRGS (1996). Atua no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e Graduação em Dança da UFRGS, já tendo atuado em outras universidades como UERGS, ULBRA e PUC-RS. É editora-chefe da Revista Cena do PPGAC/ UFRGS. Atua nos Grupos de Pesquisa GRACE e GETEPE. Tem formação em dança criativa, balé, dança moderna e contemporânea. Aprofundou-se nas técnicas de Vaganova, Limón, Simonson e Horton, além de estudar técnicas como Graham, Dunham e Hawkins. Foi professora de técnicas corporais (balé, jazz e contemporâneo) em escolas de dança de Porto Alegre por 10 anos. Como bailarina, atuou em companhias de dança em Porto Alegre e grupos independentes em Nova York. Foi autora da Dança nos referenciais em Arte/Dança para a Rede Estadual de Ensino do RS (2009). É autora de diversos artigos, capítulos de livros e livros. Desde 2017 é jurada do Carnaval de São Paulo. Atua com ênfase nas áreas de educação, composição coreográfica e Sistema Laban/Bartenieff.

Frank Wilson Roberto:

Artista-brincante e pesquisador da cultura popular, professor adjunto e chefe do Departamento de Arte Corporal da Eefd/UFRJ. Mestre em Tecnologia Educacional (NUTES -UFRJ), Doutor em Memória Social (Unirio), integrante e gestor da Superintendência de Saberes Tradicionais da UFRJ, integrante e gestor do projeto Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, Pesquisador CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.



Giselle Guilhon Antunes Camargo:

Antropóloga. *Performer*. Psicanalista em formação. Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Dança (FADAN) e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), ambas da UFPA. Mestrado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (1994-1995), com Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em História (1997) – ambos na UFSC. Doutora em Artes Cênicas, com estágio de Doutorado Sanduíche na Universidade de Paris VIII (UFBA-Paris VIII/2006). Pós-Doutora em Antropologia Social (UFSC/2007). Pós-Doutora em Ciência da Religião (UFJF/2016). Pesquisa, há 30 anos, o Sufismo – a via mística do Islã –, tendo realizado, entre 1996 e 2009, quatro trabalhos de campo na Turquia. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança e do Projeto de Pesquisa ‘Danças Ameríndias: estudos etnográficos, autoetnográficos e metodológicos’. Organizadora da Coleção ‘Antropologia da Dança’ – volumes I, II, III e IV. Autora dos livros *Sama: etnografia de uma dança sufi*, *Mukabele: ritual dervixe e Rumi e Shams: notas biográficas*, entre outras produções.

Heloisa Corrêa Gravina:

É bailarina, coreógrafa, pesquisadora em Dança e Antropologia da Performance, e professora de Técnica Alexander certificada por Alexander Technique International. Foi professora adjunta do Curso de Dança (Bacharelado) da Universidade Federal de Santa Maria entre 2013 e 2023, onde liderou, em parceria com Andréa do Amparo Carotta de Angeli, o grupo de pesquisa ‘EspaçoCorpo: núcleo transdisciplinar de estudos em dança e terapia ocupacional’, cadastrado no CNPq. Integra o NUPAC – Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, na mesma universidade. É membro da Rede Internacional de Estudos da Presença. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002), mestrado (2006) e doutorado (2010) em Antropologia Social pela mesma universidade, na linha de Antropologia da Performance. Realizou pós-doutorado junto ao Programa Poscolonialidad, pensamento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas (UBA/UNSAM/CLACSO). Atua, principalmente, nos seguintes temas: dança contemporânea, educação somática, Técnica Alexander, antropologia da performance, capoeira Angola e estudos pós-coloniais.

Jailson de Lima Silva:

Bacharel em Administração pela Faculdade de Ciências Aplicadas (FACAPE). Especialista em ‘Dança: práticas e pensamento do corpo’ pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos, pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB). Doutorando em Dança, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Gerente do Sesc Petrolina. Diretor e Produtor da Qualquer Um dos 2 Cia de Dança em Petrolina-PE. Curador da Mostra 14 de Dança, Aldeia Vale Dançar e Aldeia do Velho Chico. Publicou os livros *Eu Vim da Ilha: O Samba de Véio como possibilidade de criação para Dança Contemporânea* e *Cia de Dança do Sesc Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada*.



Karin Maria Vêras:

Graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Catarina, com mestrado em Antropologia pela mesma universidade, onde estudou a dança ritual dos povos originários. Concluiu seu doutorado em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Dançarina-Criadora-Pesquisadora e professora na área da dança, yoga e artes marciais. Atua também na divulgação de atividades artísticas e culturais. Suas pesquisas mais recentes interconectam as artes performativas com as práticas contemplativas – campo do GT *Modos de percepção e artes de si* da ABRACE, do qual é participante. Tem oferecido, nos últimos três anos, aulas e oficinas de dança espontânea e yoga *on-line* e presenciais, conjugando as artes do movimento com práticas de autocuidado e de cuidado coletivo. Faz parte do Grupo de Pesquisa CIRANDA - Círculo Antropológico da Dança e do Grupo Artes e Performatividades: Mediterrâneo, África, Américas – ambos cadastrados no CNPq. Atualmente é professora do Curso de Dança da UNESPAR.

Líliam Cristina Barros Cohen:

Pianista e etnomusicóloga. Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006). Pós-doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009). Pós-doutoranda do Centro de Pesquisa e Pós-graduação sobre as Américas da UnB. Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da UFPA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA (UFPA/CNPq). Autora dos livros *Folias de São Sebastião: estudo da transmissão musical. Cachoeira do Arari, Marajó*. (2008), *Repertórios Musicais em Trânsito: música e identidade étnica em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas* (2009), *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia 1* (2010) e 2 (2011), entre outras produções.

Luciana Gomes Ribeiro:

Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás (2010), com investigação nas interfaces entre a História e a Dança a partir da constituição de práticas artísticas em dança na cidade de Goiânia. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás/IFG, Campus Aparecida de Goiânia – Artes, Licenciatura em Dança. Professora Permanente do PPG em Artes, Mestrado Profissional em Ensino de Artes – Rede ProfArtes. Coordenadora do Triêro – Centro de Pesquisa e Documentação em Dança do IFG. Pesquisadora e curadora do site *Olhares pra Dança*. Autora do livro *Breves danças à margem*, de 2019.

Luciane Moreau Coccaro:

Bailarina. Antropóloga. Professora adjunta dos cursos de Graduação Licenciatura, Teoria e Bacharelado em Dança da UFRJ. Doutora em Ciências Humanas/Sociologia – PPGSA/UFRJ. Mestre em Antropologia Social – PPGAS/UFRGS. Graduada em Ciências Sociais – UFRGS. Pesquisadora do tema ‘ensino superior em dança’ via articulação de saberes da Antropologia com a Dança. No Departamento de Arte Corporal na UFRJ coordenou o Projeto de Pesquisa ‘Metodologia: dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas’ (2018 – 2022). Coordena o Núcleo de Pesquisa e Extensão de Samba no Pé Urbano Carioca – SaPUCa e o Projeto de



Pesquisa ‘Antropologia da Dança, Salomé – etnografias do feminino e autoetnografias’. Desenvolve e orienta pesquisas em dança na universidade com ênfase na composição a partir da categoria autoral Estados Corpóreos, escritas autoetnográficas de processos de criação e etnografias do feminino a partir da personagem Salomé. Faz parte do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança.

Lucienne Ellem Martins Coutinho:

Bailarina. Coreógrafa. *Performer*. Pedagoga (UFPA). Licenciada em Dança (UFPA). Mestra em Artes (UFPA). Doutora em Artes (UFPA). Professora de Artes na Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC). Integrante do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Desenvolve pesquisas em/com/sobre *Ballet* Clássico, Danças Regionais e Performance.

Luiz Naim Haddad (nome artístico: Luiz Canoa):

Professor do Bacharelado em Dança (UFSM). Ator-Dançarino. Músico. Fundador da Cia. Teatro Alkmico de Florianópolis. Atualmente dirige o Centro Taita Inti de práticas xamânicas e neo xamânicas, o que representa o seu campo de pesquisa no diálogo com a performance.

Márcia de Abreu Fernandes:

Bailarina. Fisioterapeuta. Professora de Dança há 28 anos na Rede Sarah de Hospitais de Reabilitação. Implantou a Dança nas unidades de Salvador, Centro de Reabilitação Infantil e Centro Internacional de Neurociências e Neuro-reabilitação, no Rio de Janeiro. Foi membro do comitê interdisciplinar de organização e montagem de programas de reabilitação e liderança do setor de Reabilitação Infantil no Sarah-Rio. Mestranda em Dança na Contemporaneidade – linha de pesquisa: Corpo, Arte e Subjetivação – Faculdade Angel Vianna.

Márcia Feijó de Araújo:

Artista. Dançarina. Educadora. Professora dos cursos de Graduação em Dança da Faculdade Angel Vianna FAV-RJ. Mestre e Doutoranda em Educação pelo PPGE-UFRJ. Licenciada em Dança pela FAV-RJ. Professora do Programa de Pós-graduação Profissional em Dança PPGPDAN-FAV. Coordenadora da Pós-graduação em Corpo, Educação e Diferenças FAV-RJ. Professora de Dança e Corpo no Ensino Médio do Centro Educacional Anísio Teixeira CEAT-RJ. Desenvolve pesquisa com Dança na Educação, envolvendo docentes, discentes e famílias. Vice-Diretora da Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna EFAV-RJ.

Márcio Pizarro Noronha:

Docente no curso de Licenciatura em Dança (UFRGS). Formação em História (Licenciatura Plena e Bacharelado) e Economia (Bacharelado). Doutor em Antropologia (USP) e Doutor em História Ibero-Americana (PUCRS), Mestre em Antropologia (UFSC). Especialista em Teoria da Comunicação – Jornalismo (PUCRS), Especialista em História (FAPA-RS). MBA em Gestão Financeira e Tributária (Faculdade Brasileira de Tributação). Formação em Psicanálise. Membro do comitê científico da Coleção Antropologia da Dança e do comitê nacional da rede



latino-americana de Antropologia da Dança. Membro da Associação Brasileira de História da Religião (ABHR), ANPUH e ABA. Membro do CORECON – Conselho de Economia. Integrante do Grupo de Pesquisa GRACE – Estudos em Arte, Corpo e Educação. Escreve sobre a temática das redes de produção e economias dos objetos artísticos e estéticos com foco em gestão, produção e governança, estudo de organizações e economia da cultura. Atua nas áreas de Estudos Históricos e Socioculturais da Dança, pesquisa em dança, estágio de docência em projetos, gestão de projetos em dança e, ainda, Estética e Dança, produção vídeo-fotográfica em dança (com ênfase no teatro e cinema musical).

Marco Aurelio da Cruz Souza:

Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa, Portugal. Professor do curso de Dança do Centro de Artes e do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador, professor e pesquisador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPel. Membro do conselho editorial da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA e da Revista Brasileira de Estudos em Dança.

Maria Acselrad:

Dançarina. *Performer*. Antropóloga. Professora do Curso de Dança da UFPE e professora colaboradora da Pós-graduação em Antropologia (PPGA/UFPE). Pesquisadora na área de culturas populares e tradicionais, com enfoque nas danças da zona da mata norte de Pernambuco. Doutora em Ciências Humanas/Antropologia (PPGSA/UFRJ). Mestre em Antropologia (PPGSA/UFRJ). Graduada em Ciências Sociais pelo IFCS/UFRJ. Coordena o Grupo de Pesquisa PISADA: pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia, além dos projetos de extensão Descoreografia, A Mulher na Dança e na Luta, e Feito de Dança e Música. Autora dos livros *Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco* (EDUFPE, 2013) e *Avança Caboclo! A Dança contra o Estado dos Caboclinhos de Pernambuco* (EDUFPE, 2022).

Maria Cristina de Freitas Bonetti:

Mestre e Doutora em Ciências da Religião (PPGCR-PUC/Goiás) e Pós Doutora em História (PPGH-UFG). Professora Universitária (Universidade Estadual de Goiás) e Professora convidada do Mestrado em Artes da Cena (EMAC-UFG). Escritora, Folclorista, Etnógrafa e Terapeuta Transpessoal (DEP). Focalizadora de Danças Circulares Sagradas e membro participante do Conselho Internacional de Dança (CID).

Maria Lizete Sampaio Sobral:

Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA) no Curso de Letras Libras/Português L2. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Memória e História da Arte pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Especialista em Restauração e Revitalização do Patrimônio Histórico de Antônio Landi (UFPA). Mestre em Antropologia (UFPA). Doutora em Artes (PPGArtes/UFPA). Possui experiência na pesquisa e docência em áreas de estudos da Linguagem, Arte, Sociologia, Antropologia. Pesquisa Patrimônio Cultural, espaço e memória



social, representações sociais do corpo, estética, arte, cinema (imagem/linguagem), discursos de resistência e processos inclusivos de minorias sociais.

Maria Lúcia Brunelli:

Mestre em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (2009). Especialista em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/RS (2004). Graduada em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1980). Foi professora titular da Universidade Luterana do Brasil e coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança. Docente do curso de Especialização em Dança da PUC/RS. Coreógrafa de grupos e eventos em dança, coreógrafa do grupo de danças do CTG Aldeia dos Anjos, do grupo Bailado Gaúcho – Folclore, Arte e Dança. Produtora de espetáculos cênicos. Integra a Comissão do prêmio Açoriano de Dança da Prefeitura de Porto Alegre. Tem experiência na área de Artes e Docência, com ênfase em coreografia, produção e gestão, folclore, cultura popular e tradicional.

Maria Roseli Sousa Santos:

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestra em Educação/Linha Saberes Culturais pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Especialista em Educação e Problemas Regionais (UFPA). Possui graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (UNAMA/1993). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Pará (UEPA), com experiência docente nos Cursos de Ciências da Religião, Design, História, Pedagogia e Pós-graduação (Mestrado) em Ciências da Religião. Professora Colaboradora no Mestrado em Ciências Ambientais. Atua na área de Educação, com ênfase em Currículos Específicos para Níveis e Tipos de Educação, principalmente nos seguintes temas: educação, saberes culturais e ambientais e ciências da religião.

Marina Martins:

Artista da dança e das artes cênicas, atua como atriz-bailarina, coreógrafa, dramaturgista, preparadora corporal, diretora, roteirista, editora de imagem. Professora Associada nos cursos de Dança da EEFD/UFRJ. Doutora (2005), Mestre (2000) e Bacharel em Teatro (1994) pela UNIRIO. Analista de Movimento (CMA, 2008) certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies/NY. Chefe do Laboratório de Pesquisa e Criação Cênica: Sistema Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento (LAPECC/UFRJ). Coordenadora do Projeto Corpo Prismático: fisiologia da expressividade. Autora do livro *Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle-Époque Carioca* (RJ: Apicuri, 2012). Em 2015 realizou seu próprio filme de dança: *Enquanto caem as folhas...* (53'), inspirado na obra da escritora e cineasta Marguerite Duras. Responsável pela organização do livro *Escritos de si: sobre dança e resiliência*. São Paulo: Annablume, 2021. *O livro das sete mulheres*.

Marta Simões Peres (nome artístico: Marta Bonimond):

Artista visual, poeta e bailarina. Professora Associada IV da UFRJ. É Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília, com pós-doutorados na UFRJ e na USP. Faz parte do corpo docente do Programa de Pós-graduação em História das Ciências das Técnicas e Epistemologia da UFRJ. Coordenou o Projeto Paratodos UFRJ e dirige a Trupe DiVersos, coletivo de artistas



que apresenta espetáculos desde 2014 e hoje é ligada ao bloco *Tá Pirando, Pirado, Pirou!* Publicou o livro *Corpos em Obras* pela Editora Annablume.

Miguel de Santa Brígida Júnior (Nome artístico: Miguel Santa Brígida):

Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO (2011). Professor nos cursos técnicos, de graduação e pós-graduação nas áreas de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Dirigiu por 15 anos O Auto do Círio, espetáculo produzido pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e registrado em 2004 pelo IPHAN como Bem Imaterial da Cultura Brasileira. Fundou e dirigiu por 30 anos (1990-2020) a Cia. Atores Contemporâneos. Fundador e Diretor da Cia. Brasileira de Cortejos, que pesquisa a linguagem da Dramaturgia Caminhante, estilo lançado pelo encenador em sua pesquisa de doutorado (2006). Pesquisador centrado na espetacularidade afro-brasileira, em especial no samba, nos terreiros e nos mitos da cultura afro-brasileira-paraense. Coordenador do Projeto de Extensão Academia Paraense de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta Estandarte (2011-2021). Diretor da Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer (DACEL/PROEX/ UFPA). Coordenador do Encontro Paraense de Etnocenologia (2012, 2014, 2016) e do VIII Colóquio Internacional de Etnocenologia (2018). Líder do TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia (CNPq-2008). Coordenador do GETNO – Grupo de Estudos em Etnocenologia/UFPA). Coordenador do GT Etnocenologia da ABRACE (2017-2018).

Mônica Fagundes Dantas:

Bailarina. Coreógrafa. Professora do curso de Graduação em Dança e no Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado) da UFRGS. Doutora em Estudos e práticas artísticas da Université du Québec à Montréal (Canadá). Pós-doutorado (Bolsa CAPES) e Professora Visitante (Bolsa PRINT/CAPES/UFRGS) no Centre for Dance Research da Coventry University. Coordena os Projetos Arquivos Digitais em Artes Cênicas e Carne Digital: Arquivo Eva Schul [www.ufrgs.br/carnedigital]. Coordenou a equipe de artistas e pesquisadores brasileiros que participou da Residência Artística Building an international network for virtual dance collaboration (Reino Unido/ EUA/ Índia/ Tailândia/ Brasil) em 2022.

Natacha Muriel López Gallucci:

Professora de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Arte (ICHCA) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Professora do Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFil/UFAL). Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do Prof-Artes URCA. Pós-doutora em Artes pelo PPGArtes/ICA da UFC. Doutora em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP (2008). Doutora em Multimídia pelo Instituto de Artes (IA) da UNICAMP (2014), com dupla titulação pela Universitat de les Illes Balears UIB (Palma de Mallorca, Espanha). Mestre em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP (2003). Certificado Internacional em Estudos Afro-Latino-Americanos pela ALARI Harvard USA. Formada em Filosofia, com especialização em Pedagogia pela Universidade Nacional de Rosario (UNR, Argentina, 2000). Bacharel em Dança pela Escola Nacional de Dança Nigélia Sória Rosario (Argentina). Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão FiloMove: Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina. Membro do



Núcleo de Estudos em Educação, Violência, Infância, Diversidades e Artes (NEVIDA) da Universidade Federal de Goiás. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Coordenadora da ST Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados. Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Vice-Coordenadora do GT Estudos da Performance. Membro da Associação Nacional de Investigadores da Dança (ANDA).

Patricia Aschieri:

Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Artes Combinadas e investigadora del Instituto de Ciencias Antropológicas de la misma universidad. Profesora e investigadora de la Licenciatura en Psicomotricidad de la Universidad Tres de Febrero y titular de la cátedra de Etnocoreología del Conservatorio Manuel de Falla (DGYAGCBA). Es miembro de la Red de Antropología de y de los Cuerpos y la Performance, siendo directora, coordinadora y miembro de diferentes equipos de investigación (FFYLUBA y UNTREF). Intérprete y profesora de danza butoh. Tiene formación artística en teatro y diferentes técnicas corporales. Dirige el grupo Oroborus Teatro Butoh.

Paulina Maria Caon:

Professora. *Performer*. Pesquisadora. Docente do Curso de Teatro da UFU. Mestre e Doutora em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP. Pós-doutorado pela Faculdade de Educação da USP, com período de estágio na Universidade Roma Três. Atua como *performer* e pesquisadora no Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança/Substantivo Coletivo (UFU) desde 2019. Colabora com o Coletivo Teatro Dodecafônico (SP) desde 2008, como co-encenadora e *performer* em produções de teatro performativo e nas investigações acerca do caminhar como prática estética e política. Em sua atuação como docente na UFU tem investigado corporalidades, pedagogias da performance, práticas artísticas da cena expandida, incluindo práticas do caminhar, em diferentes parcerias, como as que realiza com Getúlio Góis de Araújo (ESEBA-UFU), com o CEMEPE-Uberlândia (Centro Municipal de Estudos e Projetos Educacionais Julieta Diniz) e a Rede Latino-americana de Investigações de e desde os Corpos.

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral:

Etnomusicólogo, professor e pesquisador na Universidade do Estado do Pará (UEPA). Coordenador do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), que, por sua vez, integra o Núcleo de Pesquisa em Música Vicente Salles (NUPEM), na própria UEPA, e o Laboratório de Etnomusicologia (LabEtno), na Universidade Federal do Pará (UFPA). Por meio do GEMAM, ainda atua em projetos de extensão com os Laboratórios de Etnomusicologia das Universidades Federais do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Recôncavo Baiano (UFRB), respectivamente como colaborador e partícipe na coordenação. Desenvolve projetos de pesquisa, dos quais vários se dão, por meio do GEMAM/UEPA, em colaboração interinstitucional com a UFPA/LabEtno. Com o mesmo Laboratório, o GEMAM vem atuando na promoção de eventos acadêmicos consolidados nacionalmente, tais como a Jornada de Etnomusicologia e o Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Colabora, ainda, com o Círculo Antropológico da Dança (CIRANDA), vinculado à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) da UFPA, com destaque à participação do GEMAM no Colóquio Latino-americano de



Antropologia da Dança. Leciona e orienta nos cursos de Licenciatura Plena em Música, Pós-graduação lato-sensu em Educação Musical Decolonial e no Programa de Pós-graduação em Ensino de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas, todos na UEPA. Na pesquisa e/ou na docência, suas atividades abrangem: estudos etnomusicológicos na Amazônia e Pan-Amazônia; ensino da Etnomusicologia, assim como da Música, e também da Literatura, considerando suas interfaces artísticas; Música e Antropologias Social e da Dança; Música e Estudos Culturais e da Performance; Música e mídias; Música Popular urbana; Diáspora e expressões musicais caribenhas/latino-americanas na formação cultural regional do Pará; práticas musicais de “mau-gosto” estético; Música e globalização; Música e decolonialidade; e, ainda, Música e identidades.

Rafael Ribeiro Cabral:

Fotógrafo. Educador Popular. Doutor em Artes pela UFPA (2022). Mestre em Artes pelo PPGARTES/UFPA (2015). Graduado em Teatro pela UFPA (2013). Bacharel em Farmácia pela Estácio/RJ (2016). Técnico em Radiologia pelo INABRA (2007). Trabalha na coordenação da Referência Técnica em Práticas Integrativas e Complementares em Saúde da Secretária de Saúde do Município de Belém. É professor convidado na Especialização em Atenção Primária à Saúde no Instituto de Ciências da Saúde/UFPA. Tem experiência na área das Artes e no campo da Antroposofia aplicada aos saberes tradicionais e práticas de cura das Tradições. Especialista em Medicina Chinesa, e em Prescrição de Fitoterápicos.

Sandra Meyer Nunes:

Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998). Graduada em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1981). Professora da universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 1989, atuando no Curso de Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, movimento, cognição, improvisação, ação física e composição.

Suzana Martins:

Professora Titular aposentada da Escola de Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Mestrado e Doutorado pela Temple University (USA). Dançarina e pesquisadora de danças afro-diaspóricas, tais como samba, afoxés e danças dos orixás. Publicou o livro *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo* (2008), tema de sua tese de Doutorado.

Thaís Karina Souza do Nascimento:

Pedagoga formada pela Universidade Federal do Pará – UFPA, Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA – PPGArtes/UFPA. Especialista em Psicopedagogia Clínica e Institucional pela Faculdade Internacional de Curitiba – FACINTER. Técnica Intérprete-Criadora em Dança e Técnica em Dança Clássica, ambas pela Escola de Teatro e



Dança da UFPA – ETDUFPA. Atua nas áreas de História da Dança e Antropologia da Dança, ambas com ênfase no estudo do *ballet* clássico. Integrante do Grupo de Pesquisa CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança desde 2016. Funcionária Pública e Coordenadora Pedagógica de uma escola pública estadual na cidade de Ananindeua-Pará (Coordenadora e Professora de *ballet* no projeto *Balletando pela Vida*). Integrante do Comitê Científico que avalia manuscritos nas áreas de educação e artes para publicação na Editora Pimenta Cultural (São Paulo). Tem formação em *ballet* clássico por meio da Royal Academy of Dance – RAD.



CIRANDA

Círculo Antropológico da Dança