

Deixa a rua me levar

Seminários
de Dança

DEIXA A RUA ME LEVAR

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

THEREZA ROCHA

8ª Edição

**NOVA
LETRA**
GRÁFICA & EDITORA

Joinville/2015

Copyright©2014

Organização



Thereza Rocha

Revisão

Alice Vila

Na revisão, em alguns casos prevaleceu a vontade dos autores.

Assim, alguns artigos seguiram padrão individual ou mesmo mantiveram o acordo ortográfico antigo.

Diagramação e Impressão

Nova Letra Gráfica e Editora Ltda.

47 3325-5789

D471 Deixa a rua me levar /

Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha

– Joinville: Nova Letra, 2015.

237 p.

Vários autores

ISBN: 978-85-460-0019-7

1. Dança.

CDD 793.3

Sumário

Prefácio	8
Apresentação	11
A rua como heterotopia da dança	
<i>Thereza Rocha</i>	12

Conferências

Da rua como coisa ativa: sua força linguística, mística e estética	
<i>Pablo Assumpção</i>	20
Sambe bem, sambe mal, sambe sem parar: o corpo que dança nas escolas de samba	
<i>Fátima Costa de Lima</i>	29

Apresentações Artísticas

Experiência Monoblocos: da possibilidade de uma cidade invadir um corpo	
<i>Vanildo Freitas (Vanilton Lakka)</i>	40
Graça: evidências de um percurso	
<i>Andréa Bardawil</i>	47

Conversas de Danças

Nelson Triunfo e o uso da dança na ocupação das ruas	
<i>Gilberto Yoshinaga</i>	54
A rua na dança da gente	
<i>Eleonora Gabriel</i>	59
Da vida à cena: a rua como espaço de dança	
<i>Rafael Guarato</i>	69
A rua dos outros corpos	
<i>Thiago Silva de Amorim Jesus</i>	75
Maracatu cearense: cortejo brincante no Carnaval de rua de Fortaleza (CE)	
<i>José Clerton de Oliveira Martins</i>	82
Deixe a rua me levar	
<i>Alexandre Snoop</i>	99

Trabalhos Acadêmicos

O espectador e a cena: a rua como espaço de passagem <i>Andreia Dias Marques</i>	105
Dança – experiência urbana: encontros <i>Claudio Daniel Mancuso Siqueira</i>	109
Corpo: espaços e inter(re)ferências: aspectos da gestão pública e a produção de dança para espaços públicos em Uberlândia (MG) no período de 2007 a 2012 <i>Dickson Duarte Pires</i>	114
“Estações Dança”: experimentações em videodança pela cidade de Viçosa (MG)0 <i>Gabriela Gasparotto Fernandes e Siane Paula de Araújo</i>	120
Dois caminhos de uma mesma rua: Auto do Círio (PA) e Carnaval (RJ) – Esse palco é nosso <i>Jardel Augusto Lemos e Luiz Thomaz Sarmiento</i>	125
Dançando e estudando, dos riscos vou me afastando as danças urbanas intervindo na minimização do índice de evasão escolar <i>Jeanne Chaves de Abreu e Ilcilene Souza</i>	132
A espacialidade das feiras de rua como um jogo relacional <i>Maria Del Carmen Pereiras Moraes</i>	138
Ananin: os espaços da cidade de Ananindeua como poética pública de movimento dos habitantes-criadores da Ribalta Companhia de Dança, do Pará <i>Mayrla Andrade Ferreira</i>	143
Sobre performances de corpos e espaços <i>Nilo Martins de Santana</i>	149
Dança de rua: processo criativo com alunos da Escola de Cultura Serviço Social da Indústria (Sesi), MG <i>Saryta Guanais</i>	155
A dança, a rua e o teatro italiano: diálogos entre a pós-modernidade e o academicismo <i>Thais Castilho</i>	161

Educação, ética e estética em dança

Por uma história da educação da dança?

Alessandra Torres Bittencourt 167

Investigações sobre a relação corpo-objeto na criação cênica*

Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues..... 175

Estética e dança: a inter-relação com as artes visuais em uma proposta estética na pós-modernidade

Ítalo Rodrigues Faria 180

Relações de bolso

Lindemberg Monteiro dos Santos..... 187

Corporeidade e dança no paradigma educacional emergente

Márcia Regina R. Gomes Sommer..... 193

Cartografias do currículo: a (re)produção das masculinidades na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil

Rogério Machado Rosa..... 198

Dança: desencadeamentos do desenvolvimento da educação somática e técnica de Alexander em um projeto de dança escolar

Vanessa Amaral, Vera Lúcia Medeiros de Albuquerque Azambuja e Daiana Viacelli Fernandes..... 203

Prefácio

A ARTE DAS RUAS

Tendo como mote o célebre samba de Zeca Pagodinho, “Deixa a vida me levar”, o Festival resolveu discutir os movimentos artísticos-populares que nasceram nas ruas e hoje estão espalhados, catalogados e assimilados pela sociedade. As danças religiosas, as procissões, a *commedia dell'arte*, o *hip hop*, praticamente todos os movimentos artísticos dos últimos séculos começaram em áreas abertas, praças, palcos improvisados e foram, pouco a pouco, sendo levados e adaptados para os palcos italianos, teatros e outros espaços fechados construídos para receber esses espetáculos devidamente coreografados.

Sempre atento aos movimentos da dança e no sentido de provocar discussões que interessem a todos os participantes, o festival abriu espaço para a vibração artística que vem das ruas na proposta temática que conduziu os Seminários, em sua oitava edição, entre os dias 26 a 28 de julho de 2014. Sob a coordenação da ativa e instigante Thereza Rocha, professora dos cursos de graduação em dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, a grande questão foi avaliar quais os caminhos da arte do movimento no seu entrelace com a rua. Ampliando esta discussão para além das chamadas danças urbanas e populares e abraçando igualmente todas as variantes do gênero contemporâneo, a missão foi mais uma vez complexa: interrogar a política de encenação da dança num ambiente de especialistas e profissionais que a estudam e vivem na prática do dia a dia.

Para ilustrar com a alegria que o tema escolhido exigia, um debate aberto com o combativo Nelson Triunfo, um dos mais ricos personagens do movimento hip-hop no Brasil dos últimos 40 anos, proporcionou uma efervescente discussão que só o Festival de Dança de Joinville consegue reunir de uma só vez: gente de todas as cores, tribos e origens que fazem desse nosso Brasil um dos palcos mais reluzentes da dança na atualidade.

Por tudo isso, acreditamos estar contribuindo fortemente para que a cultura popular se consolide nos anais da dança, não apenas como mais uma expressão significativa, mas acima de tudo para que sua discussão pedagógico-científica depure o real valor que vem das ruas.

Ely Diniz

Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

Apresentação

A rua como heterotopia da dança

VIII Seminário de Dança de Joinville:

Deixa a rua me levar!

Há exatas três décadas, com o país ainda sob a vigência do regime militar, eu, uma jovem secundarista, inscrevia-me em um concurso de redação no colégio cujo tema-supresa, naquele ano, era a *pixação*¹. O texto constante no caput era claro e induzia os estudantes a criticar os supostos atos de vandalismo à ordem e ao patrimônio. Contrariando as expectativas e já vendo nascer certo traço genealógico na escrita, não versei sobre o tema, mas sobre o que lhe dava suporte. Ao invés de dizer acerca da pichação, como era esperado, critiquei aquilo que lhe fazia a cerca: fiz a redação sobre o muro.

Isso era 1984 e sabíamos pouco da cultura hip-hop insurgente nos grandes centros do país e que se tornaria loquaz nos anos seguintes, pixando, entre outros muros, aquele que separa a arte do fluxo intensivo da vida. Nelson Triunfo estava lá, como estava já na televisão breakdançando um samba de Alcione na voz de Sandra (de) Sá, demônio colorido da *soul music* nacional, na abertura da novela Partido Alto da TV Globo.

Inaugurava-se o Sambódromo no Rio de Janeiro, único ano em que a Praça da Apoteose cumpriu o papel que lhe havia sido designado pelo projeto original de Darcy Ribeiro, com a Mangueira, no Desfile das Campeãs, dando a volta no fim (final; finalidade) e no regulamento ao repisar, na contramão, a Sapucaí percorrida, arrebanhando no caminho, o povo em febre de festa anárquica e desinibida.

O mítico ano de um futuro nada promissor chegava não para discordar de George Orwell, mas para concordar com Althusser que o futuro dura muito tempo. Por isso mesmo era urgente ir às ruas e exigir o restabelecimento já das eleições diretas para presidente da República do Brasil, naquele que foi o maior movimento popular da história deste país. Isso também era 1984, ano da morte de Michel Foucault, autor do conceito de heterotopia que mobilizou a

¹ Apesar de a palavra “pichação” constar no dicionário da língua portuguesa grafada com “ch”, opto aqui por escrevê-la com “x” pertinente ao modo como os próprios pixadores o fazem.

proposição do VIII Seminário de Dança de Joinville: DEIXA A RUA ME LEVAR, realizado em 2014.

Trinta anos depois, pensamos o futuro de 1984 e muito oportunamente elegemos a rua como heterotopia da dança. Nem aqui, nem lá, um entrelugar: a heterotopia nomeia um espaço de alteridade, não-hierárquico e não-hegemônico, coexistindo nos próprios espaços. Assim, no ensejo deste seminário, a rua é o melhor *lugar* de onde interrogar criticamente as políticas de encenação da dança contextualizadas nas poéticas populares e nas poéticas urbanas do movimento.

Emoção especial atravessou a todos, pois na semana que antecedeu o Seminário morria Ariano Suassuna, a quem inevitavelmente prestamos nossas homenagens *in loco*. A programação contava com Nelson Triunfo, outro grande mestre, presenteando o Seminário com a sua palavra-performance em uma entrevista conduzida pelo jornalista Gilberto Yoshinaga, autor de sua biografia lançada também em 2014.

Duas conferências ministradas pelos professores doutores Pablo Assumpção (UFC) e Fátima Costa de Lima (UDESC) ajudaram a compor o quadro provocativo do seminário, enquanto Conversas de Dança reuniram artistas de ambas as poéticas para convivências e contaminações: Alexandre Snoop, Eleonora Gabriel, José Clerton, Rafael Guarato, Thiago Amorim.

Da rua ao palco, do palco de volta à rua: Graça e Mono-Blocos, duas obras de dança, compuseram a programação e apresentaram sínteses artísticas destes trânsitos, motivo para dois Estudos de Caso realizados com os seus autores, Andréa Bardawil/Graça Martins e Vanilton Lakka, respectivamente. Pesquisadores apresentaram seus trabalhos acadêmicos previamente selecionados nos formatos de Comunicação Oral e Pôster.

Na firme certeza da contribuição dos Seminários de Dança de Joinville para o importante e urgente entrelace teoria-prática na dança brasileira, toda a

produção de conhecimento gerada no evento, como de praxe há oito edições consecutivas, transforma-se agora em livro cujo conteúdo tenho a honra de resenhar a seguir na ordem em que os textos aparecem na publicação, perfazendo entre eles um fio de sentido.

Em seu texto, **Pablo Assumpção** apresenta a rua como *ato de fala* a partir do conceito de John L. Austin (1981). A rua é entendida como fenômeno ativo, proposição feita pelo pesquisador para que nós artistas superemos o palco como metáfora para a performance urbana. Reflete assim sobre as relações entre arte e cidade partindo do pressuposto de que a rua não é palco, espaço limpo e já dado. Os espaços urbanos são territórios vivos e vividos, politicamente instáveis, animados de força e historicidade próprias, que intervêm no corpo provocando posicionamentos críticos. Segundo o autor, o trabalho do artista urbano necessariamente sofre a intervenção do que chama de *prosa do mundo* e isso serve de mote para perguntar, de modo bastante expandido, como a rua – um bicho com vontade própria, sobrecarregada de significados prévios e obstáculos físicos – age numa obra cênica.

“Sambe bem, sambe mal, sambe sem parar!” é a animada proposição de **Fátima Costa de Lima**. Em seu texto, a pesquisadora e professora propõe que pensemos as partituras de dança do corpo que performa nas escolas de samba do carnaval, centrando-se na corporeidade comum dos que desfilam no chão sem necessariamente terem aprendido os passos de dança a priori, sem necessariamente saberem sambar. Afirma a escola de samba como uma espécie de *flash mob*, uma vez que os participantes – os foliões – são convocados com antecedência para comparecer numa rua em particular – o sambódromo – em data e horário firmados para, juntos, performarem uma dança. Tece algumas considerações acerca de tempo-espaço no contexto estudado e aproveita para identificar nele um invertido anacronismo a partir de Didi-Huberman (2006): em plena modernidade, a arte das escolas de samba

teria nascido paradoxalmente retroativa à estética de seu próprio futuro.

Tecendo considerações acerca do processo de pesquisa e composição da obra *Mono-Blocos*, o coreógrafo e pesquisador **Vanilton Lakka** contrapõe o que chama de *espaço de risco* – a cidade – ao *espaço seguro* – a sala de aula/ensaio de dança – para refletir sobre as condições da corporeidade dançante tanto nos processos de aprendizagem quanto nos de criação. Aproveita as noções de Certeau (1998) acerca do espaço para entender a cidade como *lugar praticado* a oferecer condições específicas ao corpo bem diferentes daquelas ofertadas pela sala de dança, esta que guarda, segundo o autor, muitos resquícios do palco italiano e do uso que ele prevê.

Andréa Bardawil propõe uma conversa-narrativa acerca do processo de pesquisa e composição do espetáculo *Graça* – um solo dirigido pela coreógrafa para a intérprete **Graça Martins**, bailarina cearense de flamenco e brincante de danças populares. Do diálogo entre as duas artistas, afirma, nasceu uma proposição cênica pensada antes e conjuntamente como uma *dramaturgia dos afetos* a partir dos riscos que um encontro de criação renova nos fazeres de dança quando os modos de fazer se alimentam e são alimentados pelos modos de existência. Danças tradicionais e dança contemporânea, lugares de partida respectivamente de Martins e Bardawil para a pesquisa, não conhecem qualquer conflito de gênero nesta tessitura de criação uma vez que ambas – criadoras e danças – estão interessadas, a partir de Kleist (1810), nas desordens que a consciência provoca na *graça* daquele(a) que dança.

Resenhando o próprio livro lançado em 2014, o jornalista **Gilberto Yoshinaga** historiciza a trajetória e o legado de **Nelson Triunfo**, considerado um dos “pais” do hip-hop em nosso país. As intervenções urbanas de Triunfo na década de 1980 oferecem oportunidade a Gilberto de pensar certa genealogia do corpo nas danças de/na rua pertencentes à cultura hip-hop ainda nascente

no Brasil desta época, e já, e sempre, em confronto permanente com a ordem estabelecida e garantida pela repressão policial. 1980 e 1890 se coadunam, diferenciados apenas pela troca entre seus Algarismos Centrais, se levamos em consideração as palavras que amparavam o Código penal do século XIX na reprimenda aos capoeiras, considerados vadios e subversivos em suas manifestações de rua, mais ou menos do mesmo modo como a Triunfo e seus convivas em plena ditadura militar no Brasil.

Eleonora Gabriel, conhecida Lola no contexto das danças populares, afirma a rua como espaço de reunião de diversos, palco de perambulações e de laboratório para a produção de conhecimento, tal como o que realiza há vinte e oito anos à frente da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, um projeto de extensão realizado junto aos cursos de graduação em dança do Departamento de Arte Corporal daquela universidade, desenvolvido a partir de estratégias de sensibilização para as culturas populares geradas no que a autora chama de *Pesquisa sobre si*. Afinal, como sugere o célebre rueiro João do Rio (2008), citado pela pesquisadora, para compreender a psicologia da rua é preciso ser vagabundo e refletir; ser basbaque e comentar; ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem.

Rafael Guarato procura pensar o espaço público como local para a manifestação do corpo em *estado de dança*. Assim, afirma, à medida em que o espaço urbano passe a ser habitado por aquilo que o autor chama de *vontade de dança*, ele deixa de ser um lugar qualquer para tornar-se um *lugar de dança*. Para bem longe da aparente obviedade, o que está em pauta é o questionamento da noção de espaço que, uma vez expandido pela noção de *lugar*, pode considerar lugares de dança, os mais óbvios – o palco, as salas de aula e de ensaio, as escolas de samba, os bailes –, mas também as dissertações, os livros, os seminários ou quaisquer espaços de atuação em que o corpo *aconteça* em estado de dança, conhecendo assim, todos eles,

outros modos, novos usos e destinações.

Thiago Amorim tece considerações sobre o corpo em sua relação com a rua contextualizando a sua análise no carnaval. Pensando a rua como ambiente de (re)configuração permanente do corpo, reflete sobre a cotidianidade e a extracotidianidade e desta extrai as condições de estudo do etos corporal carnavalesco a partir da noção de *extraversão*. Na tentativa de ultrapassar a dicotomia presente no conceito da *inversão*, por exemplo as inversões de papéis de gênero – masculino pelo feminino e vice-versa –, tão cara às análises costumeiras do comportamento social nas festas momescas, o autor propõe a extraversão como possibilidade de pensar as metáforas corporais presentes neste contexto aproximadas às múltiplas riquezas da simulação, para longe de sua redução a antíteses e antagonismos.

José Clerton contextualiza a sua análise nos cortejos de Maracatu realizados em Fortaleza/CE, pensando a produção de corpo/subjetividade neste ambiente a partir das falas dos participantes na busca pelas apropriações brincantes de suas próprias brincadeiras. **Cícero Anastácio** (Seu Cícero), **José Ferreira de Arruda** (Zé Rainha), **Raimundo Soares Braga** (Raimundo Baliza) e **Francisco José Barbosa da Silva** (“o” Beбето) aparecem, cada um, em sua ordinariedade de homem comum para, através da inversão metodológica promovida por Clerton, deixarem de figurar mudos como objeto de análise e tornarem-se sujeitos falantes/brincantes do/no texto. A metodologia acerta, como caminho de investigação, o rumo da prosa, pois interessa ao autor entender a brincadeira como jogo de vida, marcada nos corpos como expressão de si.

E é no trânsito de mão dupla entre as poéticas populares e as poéticas urbanas do movimento, estas que tanto interessaram ao seminário, que **Alexandre Snoop** pode aparecer neste livro também como um brincante ao escrever o seu texto a partir de suas próprias experiências como professor, intérprete, coreógrafo, júri, em resumo, como artista da dança. Artistas da

dança também são os pesquisadores cujos trabalhos acadêmicos encerram a publicação subdivididos em dois feixes: o primeiro, “Da rua como *lugar* de pesquisa”, mais concernente à temática do seminário, e o segundo, “Educação, ética e estética em dança”, reunindo propostas com temáticas diversas, todas elas relevantes para esta área de conhecimento.

Rueiros e arruaceiros convivem ao longo dessas páginas fazendo percutir a dança a partir de outros empuxos. E é por isso que no contexto deste livro, assim como no do Seminário que o antecede, a rua é pensada como heterotopia de dança. Também porque o futuro não é mais o que era. E já não temos medo. A mocinha dos idos de 1984 não poderia supor que, ao longo de trinta anos, o vocábulo dança se expandiria a tal ponto que escrever sobre o muro e a pixação fosse agora uma proposição de pensamento em dança.

Em sua oitava edição consecutiva, os Seminários de Dança de Joinville realizados em 2014 não poderiam furtar-se de percutir o pulso febril das ruas que latejou nas manifestações insurgentes do ano anterior, com justeza chamadas de Jornadas de Junho. Transitando *indoors-outdoors*, o Seminário destranca a porta da casa teatral e se deixa atravessar pela (i)mundanidade das ruas, que tantos movimentos e dizeres contundentes se fizeram ver/ouvir recentemente neste país.

Deixa a rua me levar! Este é o nosso convite. Vem!

Thereza Rocha

Coordenadora do VIII Seminário de Dança

Conferências

Da rua como coisa ativa: sua força linguística, mística e estética

Pablo Assumpção

PABLO ASSUMPÇÃO - Artista e pesquisador transdisciplinar, Ph.D. em Estudos da Performance pela Universidade de Nova York (NYU) e professor do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza (CE).

A RUA COMO ATO DE FALA

Pretendo com este texto compor um arquivo de referências e disparos para o entendimento da rua como fenômeno ativo, de modo que nós, artistas, possamos superar a metáfora do palco para a arte e a *performance* urbana. Então, vou começar com uma imagem anterior à da obra de arte, capturada numa tarde de domingo, fim de novembro de 2013. Estava no centro do Rio de Janeiro, caminhando lentamente pelas ruas vazias de pedestres e transportes, nas mediações da Avenida Rio Branco, com um amigo que mora na região. Nosso destino era um novo espaço museológico situado na região portuária, hoje em dia lugar de acirrada disputa ideológica em torno da produção do espaço urbano na capital carioca e da reprodução do capital financeiro pela arte.

Como várias cidades brasileiras, os novos projetos urbanísticos do Rio de Janeiro reproduzem modelos de revitalização de áreas urbanas majoritariamente unilaterais, em que via de regra populações socialmente vulneráveis e seus modos de vida são desaparecidos para dar lugar a uma cidade/imagem com forte apelo comercial. O espaço da cidade torna-se, assim, uma das formas mais lucrativas de mercadoria, reproduzindo o capital (material e simbólico) da classe dominante e perpetuando os diagramas assimétricos de poderes econômico e político. De maneira curiosa, no Brasil, bem como na Europa e nos Estados Unidos, a arte e suas instituições ocupam papéis protagonistas em tais processos de gentrificação.

Em oposição a esse inflamado contexto discursivo do “porto maravilha” no Rio de Janeiro, eu e meu amigo percebemos na Avenida Rio Branco e nas alamedas do centro dissonâncias materiais da cidade cartão-postal. Por toda parte, ruínas, escombros, vidraças esvaçadas e tapumes davam conformação visual a um discurso bastante diferente. Há meses, o centro carioca vinha sendo ocupado por uma multidão de protestos políticos e *performances* de desobediência civil cujas marcas principais podiam ser lidas nas fachadas devastadas de bancos, concessionárias de automóveis e redes de *fast food*. À medida que nossa visão colecionava fachadas quebradas, pichadas e tapumes encobrindo (literalmente) os buracos das instituições representantes da classe dominante no Brasil, nosso corpo reorganizava-se por essas percepções. A cidade, embora vazia numa tarde de domingo, gritava para nós e por nosso intermédio. Caminhar ali não era nada parecido a caminhar num *shopping center* da zona sul, onde a energética social da cidade, em toda a sua força de dissonância e conflito, é mascarada e emudecida pelo espaço higienizado do capital internacional. Com seus tapumes e vidraças quebradas, o centro do Rio grunhia e resmungava, fazia careta e ameaçava, sensorialmente traduzindo em nosso corpo a ameaça latente de uma revolta social.

Quero basear-me nessa visão do espaço urbano como fenômeno ativo, que ladra e ameaça, que intervém no corpo e que desvia o olhar, provocando posicionamentos críticos. Pensar a rua nesses termos é também pensá-la como um “discurso” da cidade, ou seja, como expressão socioestética com a qual os trabalhos de *performance* urbana ou pública precisam se relacionar. Logo, partimos da primeira proposta, de que rua e cidade não são palcos, e sim territórios ativos, politicamente instáveis, fisicamente dinâmicos,

dotados de força própria. Para quem trabalha com arte ou *performance* na rua, um desafio dramatúrgico primordial consiste em relacionar-se com essa força e vontade ativas do espaço, sem entretanto dedicar-se a domá-la ou colonizá-la. A dificuldade reside sobretudo em deixar abrir mão, de certa maneira, da autoria e da previsibilidade do significado da obra que essa postura demanda.

Se formos rigorosos, o artista de rua, por imposição da própria rua, não é dono da forma nem do significado de seu trabalho, já que este sofre a intervenção da prosa do mundo, da discursividade da rua. Como na teoria dos atos de fala, caberia mais nos perguntarmos o que uma obra de rua *faz*, e não o que ela *significa*. Foi o filósofo John L. Austin (1981) quem propôs que pensar a linguagem era pensar a ação das palavras, e não seus significados. Para ele, pensar a linguagem como ação e não como representação era um deslocamento importante, porque nos levaria a um posicionamento mais lúcido a respeito do (falso) problema filosófico acerca da verdade e do moralismo que esse conceito pode suscitar.

Em Austin (1981), portanto, analisa-se a linguagem como “ato de fala”, ou seja, como ação material no mundo que intervém nele. Num ato de fala, o “significado” não é uma mensagem que nós, ouvintes, decodificamos, mas sim uma “força” de ação e transformação do mundo. Com base no filósofo, uma questão primordial para nossa discussão é: como a rua age numa obra cênica? Se a tomarmos como discurso ativo, a rua “transforma” materialmente uma obra, e não somente a “acolhe” como palco.

POVO DE RUA

Quando me pergunto sobre o que pode a rua, de imediato sou levado a outra dimensão, anterior ou paralela à da arte: a mística. Aqui no Brasil, há uma categoria de espíritos conhecida como “povo de rua”. Curiosamente, ao pesquisarmos “povo de rua” na rede, as primeiras imagens a aparecer são exatamente as dos protestos que cobriram o Brasil de energia política em 2013 e 2014. Mas nas religiões afro-brasileiras, como umbanda, quimbanda e candomblé, “povo de rua” é o nome dado às legiões de espíritos mensageiros que habitam as ruas, encruzilhadas, esquinas e cemitérios. São os famosos exus e pombagiras, com suas dezenas de falanges. Segundo os seguidores dessas tradições, são esses espíritos (meio orixás e meio humanos, por isso mesmo os únicos capazes de intermediar a comunicação entre seguidores e divindades) que tratam de questões externas à casa e trabalham em cima delas: o trabalho, as viagens, a sorte, o amor, a proteção contra os problemas e as ameaças de terceiros.

Exus e pombagiras são todos os dias acionados em terreiros religiosos por intermédio de suas cantigas e comidas, e uma sessão espiritual evocando-os é em geral direcionada a livrar o sujeito de doenças e inimigos, bem como dotá-lo de força vital. Porque tais espíritos vivem na rua, e é lá que normalmente depositamos oferendas a eles. É muito comum no Brasil encontrarmos pequenos altares e oferendas ao povo de rua nas esquinas das cidades com flores, comida, velas, bebidas alcóolicas e penas de galinha, além de outros objetos. Por aqui, mesmo vazia, a rua é habitada por legiões. E o significado da rua e do seu povo (boêmios, prostitutas, trapaceiros e afins) evoca-se liturgicamente como dotado de força mágica, capaz de intervir na realidade material.

Sem entrar na discussão acerca das complicações científicas entre realidade e fé, a tradição do povo de rua no Brasil sugere que forças materiais e forças imateriais – tangíveis e intangíveis, sociais e místicas – animam a rua. Quando eu proponho pensar a rua como ato de fala, eu proponho também pensar

numa relativa autonomia da rua. Na filosofia de Austin (1981), o ato de fala, embora eminentemente um fenômeno linguístico, nunca é completamente contido pelo discurso. O ato de fala tem uma força que se instaura por meio do proferimento, mas ao mesmo tempo vaza e excede as palavras que lhe dão forma. Há na obra do teórico referência até mesmo a uma ritualística do ato de fala, apontada por exemplo na sua explicação sobre o ritual social que estrutura o proferimento jurídico (seja na condenação de um réu, seja numa cerimônia de casamento, exemplos clássicos de atos de fala austinianos). Quando Austin se refere ao ritual, ele define o ato de fala como ato total no qual a força das palavras proferidas não pode ser separada da força da tradição e da autoridade do estado sobre o indivíduo, por exemplo. Embora se trate de uma teoria que nos auxilia a conceituar uma dimensão importante da potência de ação e intervenção humana sobre o mundo, ela também é uma teoria que relativiza essa intervenção aos termos do contrato social. Seria um equívoco entender a teoria do ato de fala como a teorização da capacidade “humana” de criar o real social *ex nihilo*. Ao contrário, Austin (1981) de maneira contínua chama-nos a atenção para o fato de que menos usamos palavras do que somos usados por elas.

Logo, propor a rua como ato de fala é fazer alusão à rua como enunciação, sim, mas uma enunciação para além de uma noção restritiva de discurso. Como ato de fala, a rua não pode ser entendida apenas como ferramenta estática e separável das dinâmicas do poder e do agenciamento social, porém como modo de nos implicar socialmente com o espaço, com a historicidade do espaço e com o poder que a todo o momento se organiza espacialmente. Quando deparamos com um altar para pombagira na esquina de casa, deparamos também com a contraprodução do espaço, que agora é organizado e sustentado pela historicidade da enunciação produtiva de uma população subalternizada – descendentes de negros e índios num país colonizado por brancos, ou pelo menos por povos “branquiados” pela tradição civilizatória europeia. Nos altares do povo de rua, portanto, a enunciação mística não se separa da enunciação política: ação física e discursiva, desobediente e conflitante, espacialmente resistente à crescente ideologia higienista do espaço urbano, proposta pela lógica neoliberal do consumo.

RUA E PERFORMANCE: POR UMA POÉTICA SOCIAL

Recorrendo a outros vocabulários, poderíamos descrever a rua como uma estrutura espaçotemporal, ao mesmo tempo viva e vivida, com dimensões físicas espaciais e também com duração no tempo. A rua é animada pelos atos e usos que ocorrem em seu espaço, mas também é viva, animando por sua vez atos e usos para os quais vai servir de abrigo e/ou extensão. Não é o sujeito que simplesmente anima a rua, pois ela já é animada por via de sua historicidade. Assim como o corpo, a rua tem vida própria; não se trata de uma mera máquina animada por um fantasma.

Na mística, referi-me ao povo de rua como representando religiosamente a autonomia da rua, contudo faz-se possível pensar em outras dimensões – sociológicas, por exemplo – para conceituar a vida e a força ativa da rua. Afinal, além de ser um espaço e uma temporalidade, a rua também é gente, carne, pedra, movimento, sociabilidades, enfim, infraestrutura física e afetiva da história e das relações sociais. Ir para a rua já é colocar-se em meio a uma gama de restrições sociais e refreamentos políticos. Nenhum corpo (de qualquer raça, credo, gênero e sexualidade) circula na rua da mesma maneira. Alguns corpos têm passagem livre, outros sofrem mais constrangimentos e coações. A rua é socialmente processada e

construída, mas, como tudo na sociedade, a distribuição dos direitos e deveres é assimétrica. Longe de ser um território neutro, a rua – e mesmo o espaço público em geral – tem uma poética profundamente marcada por forças sociológicas.

Essa poética social da rua não é facilmente legível. Ela se materializa sonora, visual e coreograficamente, e essa sobrecarga de códigos articulados dá à rua um significado muito complexo. Do ponto de vista sociológico, a rua como ato de fala gera sempre uma contínua efervescência de significados e materializações que se articulam e se desarticulam por meio sobretudo das relações entre os corpos, seus movimentos, suas sociabilidades e o capital corporativo solidificado no concreto, no metal e nos vidros de lojas, monumentos, fachadas e asfaltos. Vale ressaltar ainda que o capital toma forma não só material (como infraestrutura física), todavia também como infraestrutura ideológica, imaterial, na forma do trabalho, do desejo da massa e das suas intenções inconscientes que, afinal, fazem a massa mover-se e habitar a rua dos modos mais diversos.

É impossível deixar de perceber que é precisamente o capital e suas dinâmicas reprodutivas que a cada dia mais produzem o espaço da cidade, predominando não só a paisagem do visível, mas também as políticas públicas que se propõem a regular a rua e os seus usos. Hoje em dia, uma das formas primordiais de acumulação do capital, ou seja, de transformação da força do trabalho do outro em lucro no bolso dos donos dos meios de produção, é precisamente a reprodução do espaço urbano. O que quero dizer com isso? Olhemos para as cidades brasileiras. Na atual aceleração do acúmulo de capital observado no Brasil, não apenas a produção do espaço urbano se dá pela construção acelerada de *shopping centers* e de “corredores gastronômicos”, no entanto sobretudo pela negação e interdição do improvisado e das economias informais como estrutura primária de invenção do espaço.

O discurso oficial profere que, para ser rico de fato, o Brasil precisa acompanhar as cidades modernas europeias e norte-americanas, higienizar o espaço urbano, homogeneizar os bairros com base no padrão internacional e dar cabo das práticas vernaculares de circulação da economia. A improvisação, aqui metaforizada por ambulantes, puxadinhos, gambiarras, protestos etc., vai aos poucos sendo traduzida na cultura majoritária pelo discurso da criminalização.

Isso é um fenômeno muito perverso e contra o qual a arte também pode se colocar. Testemunhamos um tempo em que empresários e administrações públicas podem derrubar patrimônios ecológicos e culturais na famigerada cidade global, por exemplo, para ceder lugar ao capital em sua forma de espaço eficiente, devidamente organizado e policiado, e sobretudo com seus valores financeiros acumulados em bancos de investimento interligados em cartéis internacionalmente legalizados. Isso não configura crime. Mas entende-se como crime a produção do espaço como improvisação efetuada por camelôs, prostitutas, ativistas políticos e muitas vezes artistas. A operação aqui me parece clara: trata-se de reinaugurar continuamente a dinâmica do colonialismo. Refiro-me à tradição bastante familiar na história ocidental de que o colonizador produz a sua empresa ou projeto comercial mediante crimes legalizados: chega-se a território alheio, limpa-se o chão da selva, assenta-se a população nativa em redes urbanísticas planejadas e policiadas, preferencialmente distantes do centro do poder, e por fim se estabelece uma nova sociedade no lugar da antiga, com novos códigos culturais, econômicos, religiosos, políticos e civis, vendidos como

mais evoluídos na escala civilizatória.

É importante que nós, artistas, notemos que isso não se desassemelha tanto assim da dinâmica empreendida pelo mercado da arte. Galerias e teatros devem ser territórios neutros, limpos, desprovidos de significados, tal como a selva nativa devastada, que agora vira cenário para o progresso moderno de origem europeia. No lugar de rios e cachoeiras, há igrejas de arquitetura europeia e arranha-céus. No caso do artista, no lugar da realidade social, o cubo branco ou a caixa-preta. A rigor, o artista clássico é um colonizador. Faz-se fundamental, por exemplo, que o espaço onde ele cria sua obra (o palco) seja desprovido de significados prévios, de cenários de peças anteriores, de obstáculos físicos para os atores e dançarinos. Com o espaço totalmente neutro, o artista assim pode dar forma à sua própria visão de mundo¹.

Daí a metáfora do “palco” ser tão limitada para a elaboração de *performances* de rua. A rua constitui sobretudo um espaço sobrecarregado de significados prévios e de obstáculos físicos. Ela é coletivamente animada, de certo até misticamente animada. Como espaço eminentemente socializado, é um bicho com vontade própria, com vida própria, com discursividade própria. E essa vontade, vida e discursividade não são fixas, facilmente capturáveis pelo *marketing*, mas imensamente instáveis, dinâmicas e processuais. Não é à toa que a maioria das obras de arte públicas financiadas pelo governo e pelas fundações de arte privadas é escultura em grande escala: fixas, decorativas, simpáticas à fotografia e ao regime da imagem. A *performance*, por ser uma arte viva e efêmera, consiste num gênero artístico um pouco mais complicado para o regime de imagem².

Ao longo de vários momentos históricos e regimes totalitários, a expressividade do corpo ao vivo sempre tem causado ansiedade nos governos e em suas classes dominantes. A arte corporal parece mesmo um modo privilegiado de dar conformação plástica e poética à revolta política. Não à toa, por exemplo, em sua grande maioria, as tradições de *performances* de rua surgem por meio de sociabilidades alternativas, dando força e forma a uma linguagem minoritária da cultura, de populações muitas vezes oprimidas pelos diagramas majoritários do poder – a linguagem do *hip hop* é um exemplo disso. Em contraste às obras públicas de grande porte, sejam em escultura ou mural (salvo exceções), a *performance* de rua é decerto um primo pobre, mas também um tipo rebelde. Como afirmou Phelan (1999, p. 173), a *performance* “nada poupa, apenas gasta”. Materializando-se na sua própria desapareição, a *performance* aponta a possibilidade de valorizarmos o sumiço do objeto artístico e o vazio que o segue. Para Phelan (1999), está justo aí nessa oposição aberta ao regime de reprodução, de cujo funcionamento seguro depende o próprio capitalismo, a política da *performance*. Incapaz de assegurar completamente a reprodução do controle e da ordem impostos pelo estado e pelo capital, a rua – essa coisa ativa – articula uma poética análoga.

¹ Argumento análogo foi já articulado por Paul Carter, para quem a coreografia no Ocidente participa ontologicamente da relação colonialista com o chão. Ver a recuperação e o desdobramento desse argumento em Lepecki (2004).

² Para uma discussão já clássica sobre a relação entre efemeridade e reprodução capitalista na *performance*, ver Phelan (1999).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resistindo a transformar-se num signo coerente e totalizador, a rua aponta um problema não só para a administração pública, porém também para o crítico cultural. Ao se referir à “tarefa colonizadora” do urbanista, o antropólogo Manuel Delgado (2001) sugere que o pior inimigo desta é a tendência à ambiguidade que todo espaço socializado experimenta. Por ser um espaço produzido por multiplicidades, a rua apresenta propensão não apenas à ambiguidade, mas de fato à “indefinição, consequência inevitável da natureza indeterminada dos usos que a rua registra” (DELGADO, 2001, p. 8). No livro que inaugura o que o autor vai chamar de “antropologia das ruas” (DELGADO, 2001), ele afirma que a antropologia urbana só conseguirá honrar o sentido que a palavra urbana evoca se ela for capaz de forjar um método para analisar configurações sociais escassamente orgânicas, pouco ou nada solidificadas. É com esses termos que Delgado (2001) clama por uma antropologia da rua: uma metodologia que dê conta desse objeto não sólido, de significado e forma escorregadios.

Na rua, o que a antropologia vem historicamente chamando de “configuração social” (um fenômeno decerto antropológico, mas que também pode ser aplicado aos efeitos de uma *performance* artística) é o tempo todo interrompida por uma oscilação constante. Como propunha Phelan (1999) em sua ontologia da *performance*, a “configuração social” na rua, objeto de estudo antropológico para Delgado (2001), emerge e desaparece em seguida, ao sabor dos movimentos dos corpos, das máquinas e dos imaginários que compõem a paisagem urbana – ao que eu acrescentaria ainda dos poderes orquestrados para vigiar e punir esses corpos, máquinas e imaginários, que de forma muito concreta também compõem a rua como configuração social e possibilidade estética.

Para Delgado (2008), a rua e sua instabilidade ontológica – e por que não performativa? – interpelam o antropólogo urbano de maneira singular, e, na minha opinião, essa interpelação estende-se ao artista de rua. Assim como a antropologia da rua, a arte de rua necessariamente instaura uma dramaturgia estruturada pelo instável, pelo não estruturado. Segundo o autor, isso é verdade não porque a rua consiste num fenômeno ou espaço desestruturado, mas porque ela constitui um fenômeno “em constante estruturação” (DELGADO, 2008, p. 12). Portanto, o artista que se aventura a criar arte na rua aceita o fato de que o chão que lhe dará suporte não é um tablado estabilizado, porém um chão móvel, movediço, iminentemente coletivo, inventado e sustentado por múltiplas forças materiais e imateriais, em suma, um chão em contínuo processo de estruturação.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxford University Press, 1981.

DELGADO, Manuel. **El animal público**: hacia una antropología de los espacios urbanos. Barcelona: Anagrama, 2008.

_____. **Memoria y lugar**: el espacio público como crisis de significado. Valência: Ediciones Generales de la Construcción, 2001.

LEPECKI, A. “**Stumble dance**” in **women and performance**, Nova York, n. 27, v. 14, 2004.

PHELAN, P. A ontologia da *performance*: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Portugal, 1999.

**Sambe bem, sambe mal, sambe sem parar: o corpo que
dança nas escolas de samba**

Fátima Costa de Lima

FÁTIMA COSTA DE LIMA - Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Professora do programa na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade e do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes. Atriz, cenógrafa e diretora teatral. Pesquisa alegoria, imagem e espaço cênico, teatro político e teatro negro. Coordena o projeto de pesquisa Brecht em Benjamin: Teatro Político e Teoria Crítica e o programa de extensão Negras Experimentações Grupo de Artes (Nega).

I

Dança, uma arte a que, a princípio, somente posso me referir como “bailarina frustrada”. Tendo experimentado um começo de formação em balé clássico (atividade comum para meninas de classe média que viveram sua infância no Brasil dos anos 1960), essa iniciação teve seu fim involuntário na adolescência. Contudo a falência da experiência (BENJAMIN, 1987, p. 114-119) que precedeu a vida adulta não foi definitiva. Ao contrário, a prática precoce na dança mostrou-se produtiva para suprir a necessidade de manter o corpo para os trabalhos do teatro. Se para Walter Benjamin a experiência moderna falha na impossibilidade de tornar-se linguagem comunicada a outros, posso dizer que o que não se completou como formação em dança se transferiu ao corpo da atriz, e o trauma de não poder dançar parece ter-se revertido em alimento para o desejo e a técnica de atuação teatral.

Sendo gente de teatro, algo que me chama a atenção é que, especialmente no teatro de rua, a dança comparece como elemento constitutivo na obra de muitos grupos brasileiros. Entre eles destaco, no Sul do Brasil, o Ói Nós Aqui Traveiz, grupo gaúcho cuja veia brechtiana de comentário político da realidade social inclui a dança como elemento espetacular e dramático. Assim também o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, integra a dança e as coreografias no trabalho de seus atores e atrizes. De Santa Catarina, cito a *performance* de rua do Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado, cuja cena se desenvolve em torno da promessa de que a personagem que dá título à peça, Júlia, a quem faltam as pernas, em algum momento “vai dançar”.

Em meu trabalho de atriz, por várias vezes eu tive de dançar. Desde a personagem Gata, de *Os saltimbancos*, interpretada há quase quatro décadas, até o treinamento mínimo, mas imprescindível, em *butô*¹ para uma breve caminhada, porém importante para a expressão da personagem Mãe, na cena de *Retrato de Augustine*, dirigida por Maria Brígida de Miranda.

Eu tive o privilégio de assistir à dança expressionista do *butô* no auge da força de minha juventude, no aparentemente frágil corpo de Kazuo Ohno. Ver o mestre dançar também faz parte da minha formação. O impacto de presenciar sua dança é uma das poucas lembranças que ainda não fugiram de minha mente. Se fechar meus olhos, ainda vejo a imagem de Ohno serpenteando em torno de si mesmo num minúsculo palco improvisado do Cabaré Madame Satã, na agitada noite *underground* da São Paulo dos anos 1980... Dança: arte de imagens.

II

Quero expressar, trazendo a estas páginas quinquilharias de minha memória, que a dança pode ocupar um lugar especial na trajetória de uma atriz, ou de um ator. O uso do termo “lugar” (SANTOS, 2003; 2012) atende à necessidade de ampliar, com Milton Santos (2003; 2012), o horizonte da experiência

¹ Para a caminhada, contei com a preparação técnica do ator-bailarino-educador Pedro Coimbra.

subjetiva, e também do imediatamente físico e geográfico, na direção do social e do relacional, dando ensejo à função propriamente política de compreensão da vida e da arte por transportar dança e teatro para outras éticas e estéticas que extrapolam o puramente técnico e formal. Estética e ética são conceitos e disciplinas em questão nas artes cênicas contemporâneas, o “lugar” em que se encontram, por fim, teatro e dança.

Entre os que pensam as encruzilhadas atuais entre ética e estética, Giorgio Agamben (2008) traz à teoria a “zona cinzenta”, na qual a linguagem alcança o paroxismo da falta de sentido numa “alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam seu ponto de fusão” (AGAMBEN, 2008, p. 30). Com sua reflexão, o teórico expõe as asperezas presentes no pensamento atual sobre a ética.

Já Homi Bhabha fala de “fronteiras do ‘presente’ para as quais não parece haver nome próprio” (2001, p. 19), que se constituem como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 2001, p. 19). Se tomarmos como hipótese o entrecruzamento de dança e teatro nos limites desse debate, um possível nome próprio para esse “lugar” é *performance*².

Do baralhamento das fronteiras entre dança e teatro, dá testemunho uma prática que vem da Alemanha e que Hans-Thies Lehmann toma como um dos paradigmas do contemporâneo, agora já um clássico: a *tanztheater*³ (“dança-teatro”), “gênero” que contribuiu para deslocar dança e teatro de seu “lugar” particular em direção a um bailado de pares díspares. Coloco aspas na palavra “gênero” para não afastar a contradição ou o paradoxo que significa pensá-lo na atualidade. Como leitora de Benjamin, convoco sua reflexão, que, em *Origem do drama trágico alemão* (2011), desloca a questão para além das fronteiras que justificam a necessidade do gênero para a teoria da arte: “Uma obra importante ou frustra o gênero ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 33).

Acredito que, se a questão do gênero merece ainda alguma atenção, ela tem a ver com a tarefa deste artigo. Refiro-me a abrir espaço para outros “gêneros” da dança que ainda esperam por encontrar seu lugar definitivo ao sol da pesquisa brasileira: as danças de origem africana, sobretudo acerca do modo como foram particularizadas na experiência do Novo Mundo e, mais especificamente, do Brasil. Essas práticas artísticas com gênese ritual e religiosa presentes em nosso território há cinco séculos criaram modalidades próprias, como o coco, o catumbi (ou cacumbi), o carimbó, a congada, a umbigada e o samba. Todavia, a

² Tive a ocasião de presenciar a luta teórica pela *performance* quando assisti à palestra de Lehmann promovida pelo Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Udesc, nos dias 10 e 11 de agosto de 2010, em seminário intitulado Além do Teatro Dramático. Apesar de o palestrante não ter se mostrado particularmente interessado em delimitar fronteiras, o conflito entre dança e teatro com referência à autoridade sobre a *performance* encenou uma estranha disputa de território. A meu ver, precisamos ir “além” desse duelo teórico que se encontra em flagrante contradição com os movimentos atuais das artes em disputa: a dança e o teatro.

³ A referência é Pina Bausch (1940-2009), dançarina-coreógrafa que estabeleceu os trabalhos do grupo de Wuppertal.

multiplicidade dessas danças ainda espera ser valorizada em nossa investigação.

Na esteira de Benjamin (1987; 2011), penso no “lugar” dessas danças: um lugar de crítica do “cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1987, p. 225). Tais danças se contrapõem e questionam

cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Trata-se, porém, de outra história com potencial de redimir a “imagem dos antepassados escravizados” (BENJAMIN, 1987, p. 229) para a “dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 1987, p. 229) e expostos à luz de outro sol.

Se Benjamin fala dessa tarefa histórica como tarefa das gerações futuras, podemos achar que esse futuro já chegou. Entretanto, embora as danças de origem africana compareçam insistentemente nas festas públicas e privadas deste país, para elas ainda não se configurou um “lugar” na pesquisa que sustente de modo suficiente o pensamento sobre suas práticas artísticas. Com exceções⁴, a investigação acadêmica da arte teima em ignorar as partituras de dança de um corpo particular: o corpo negro.

III

Recentemente, o que chamo aqui de “danças do corpo negro” parece ter ressurgido em outra forma cultural, nos Estados Unidos dos anos 1960. Forte no Brasil desde a década de 1990, a cultura *hip hop* avançou sobre nossos redutos urbanos. Essa invenção de corpos jovens de classe socioeconômica baixa e de pertença étnico-racial negra surpreendeu nosso país com o autodidatismo, a complexidade e a sofisticação de sua arte. Por outro lado, ela ainda está majoritariamente excluída do espaço e da apreciação oficial e institucional, com exceção de desenvolvimentos particulares, como, por exemplo, a produção teórica já consistente de cunho antropológico e sociológico⁵ acerca da (dança ou jogo?) capoeira.

O descaso com as danças negras nas investigações e nos espaços institucionais brasileiros torna-se escandaloso quando constatamos que os corpos que dançam nas ruas carregam em si valores altíssimos de patrimônio e transmissão culturais. No caso da cultura *hip hop*, sua prática urbana cheia de estilo comporta uma lista ampla de variantes: *looking*, *popping*, *up rocking*, *boogaloo*, *flex*, *freestyle* e por aí vai. Grafadas em inglês, elas invadiram as cidades brasileiras. Para além das ruas, viadutos, praças etc., as chamadas *street dance* têm exigido e ensejado também sua inserção em outros espaços. Nesse sentido, devo expressar minha admiração pela iniciativa do Festival de Dança de Joinville de abrir seu espaço para as danças que, nesse seminário, se encontram legitimamente representadas por Nelson Triunfo, precursor

⁴ Algumas delas citadas neste artigo.

⁵ A respeito dessa demanda investigativa, em março deste ano participei de um encontro com o antropólogo Júlio Cesar de Souza Tavares, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF). O pesquisador confessou-se surpreso pelo recente convite recebido para publicar o primeiro trabalho acadêmico brasileiro sobre a capoeira. Sua dissertação, escrita em 1984, foi lançada em 2012 (quase 30 anos depois) com o título *Dança de guerra: arquivo e arma – elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*.

da cultura *hip hop* no Brasil.

Todavia, da mesma forma que, na virada do século XIX para o XX, os capoeiras resistiram nas periferias do centro carioca, onde corpos negros escravizados e recém-libertos eram violentamente perseguidos e marginalizados, o povo da cultura *hip hop* também está hoje na posição política de travar

uma luta diária pela vida, com personagens reais cercados pela opressão, o preconceito, a fome, a miséria, a violência, a crueldade e o desabrigo. Personagens estes que buscam através dos movimentos culturais e da arte, a paz, o amor, a liberdade e uma igualdade de direitos perante a sociedade (MIRANDA; CARDOSO, 2014).

Aparte essa parcela da juventude que toma as ruas de forma cada vez mais definitiva, podemos falar ainda de outro uso e outro espaço para as danças dos corpos negros (e outros corpos) na arena cultural brasileira: o Carnaval das escolas de samba⁶, a “ópera de rua” – expressão que o carnavalesco Joãozinho Trinta (1933-2011) utilizava para o concurso carnavalesco dessas agremiações populares.

IV

Contudo, antes de expor seus elementos singulares, retorno ao teatro pós-dramático com o objetivo de, após a tentativa de expandir os limites entre teatro e dança na direção da (boa) confusão e superação de suas fronteiras, entender as maneiras como as escolas de samba apresentam características pós-dramáticas. Isso significa, na perspectiva deste artigo, identificar um invertido e produtivo anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2006): surgida em plena modernidade, sua arte carnavalesca apontava desde o início para a estética do futuro. Nesse sentido, essas agremiações parecem pertencer ao “contemporâneo” (AGAMBEN, 2009).

Uma das chaves para entender a teoria de Lehmann (2007) é sua discussão em torno da práxis do encenador e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1989-1956). É nessa práxis teatral que Lehmann (2007) funda o questionamento do dramático e se propõe a refletir sobre a seguinte questão: se pensarmos o dramático na esteira da *Poética* de Aristóteles, teria Brecht superado (ou não) os cânones que a estética da Antiguidade grega postulou e se fazem vigentes até a modernidade? Embora a questão acerca da superação do drama no teatro brechtiano se mostre demasiado tangencial para ser desenvolvida neste artigo, desejo levantar algumas características envolvidas na ideia dessa superação, tendo como objetivo demonstrar a antecipação das escolas de samba brasileiras senão na ultrapassagem, ao menos no desapareço de qualquer coisa que se possa designar poética clássica.

Além disso, desejo propor que a antecipação da superação do dramático na montagem de uma escola de samba acontece antes mesmo de o contexto histórico majoritário do teatro brasileiro abrir os

⁶ Esse tema tem sido central em minha pesquisa desde minha investigação de doutorado em História Cultural, em que analisei as alegorias que foram proibidas na história do sambódromo carioca. O trabalho resultou na tese de doutorado denominada *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo mendigo e a carnavalíssima trindade*, sob a orientação da professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores (Programa de Pós-graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011).

olhos para o valor do fragmento, para a paradoxal autonomia e contiguidade entre os elementos artísticos, para o uso de expressões políticas da diferença e para a rejeição da narrativa sequencial finalista, o que as escolas de samba fazem desde a década de 1930, desde seu advento histórico. Faço isso lançando mão de um aspecto central do concurso das escolas de samba: suas leis.

V

Nos regulamentos dos concursos carnavalescos⁷, as leis espelham a arte e a montagem do desfile. Na prática, uma escola de samba é montada por quesitos. Ela responde a dez (no caso carioca) ou a nove (por exemplo, em Florianópolis) quesitos. Na produção de uma escola de samba, tais quesitos são produzidos rigorosamente de modo separado e apenas se encontram na Área de Concentração imediatamente antes do desfile da agremiação. Em certo sentido, podemos pensar a escola de samba como uma espécie de *flash mob* carnavalesco: todos os participantes do desfile são convocados com antecedência para comparecer num dia, numa hora e numa “rua” particular, o sambódromo.

Os quesitos de montagem e, ao mesmo tempo, de julgamento de uma escola de samba são: mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, evolução, harmonia, conjunto, enredo, samba-enredo, fantasias, bateria e alegoria e adereços. Vamos explicá-los de maneira sucinta, já concentrando-nos naqueles que envolvem dança, que dançam.

De todos os dez quesitos, apenas dois têm objetivamente pouco a ver com a dança. Digo pouco porque, por exemplo, para construir o enredo – a criação artística do tema em documento escrito, primeiro passo para o desenvolvimento da arte do desfile –, seu autor precisa imaginar e antecipar a *performance* da escola na pista carnavalesca pela sequência de suas várias partes: alas, alegorias, fantasias, destaques etc. Outro quesito apartado da dança, por assim dizer, é o samba-enredo. Avaliado por letra e música, ele constitui o elemento que suporta todo o conjunto carnavalesco e não envolve objetivamente a dança, mas sem o samba ninguém dança.

Todos os oito quesitos que veremos a seguir envolvem dança, alguns mais, outros menos. Começemos pelos “menos”.

O quesito evolução remete à “progressão da dança de acordo com o ritmo do samba que está sendo executado e com a cadência da bateria” (LIESA, 2007, p. 27). Já a harmonia é um item de avaliação que entrelaça o canto e o ritmo da música e da dança. Por sua vez, o conjunto compreende todo o desfile, com foco na relação entre as formas musicais e as coreográficas, da dança.

Agora, falemos dos que envolvem “mais” trabalho de dança, que são cinco quesitos. A comissão de frente é o primeiro grupo que desfila; ela abre a escola. Normalmente se compõe de um grupo de bailarinos, e o gênero de dança que executa vai depender do tema desfilado. Para lembrar apenas dois nomes bastante

⁷ Especialmente o Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas de Samba do Grupo Especial e o Manual para o Julgador, documentos elaborados pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa) e lançados a cada Carnaval. As alterações de ano para ano não modificam a estrutura normativa do Carnaval, e são as normas cariocas que inspiram e originam os regulamentos e manuais de outras localidades brasileiras onde acontecem concursos anuais de escolas de samba.

reconhecidos no universo da dança brasileira, Carlinhos de Jesus é o “eterno” coreógrafo da comissão de frente da Estação Primeira de Mangueira (embora já tenha coreografado outras escolas, como a Beija-Flor de Nilópolis, o Acadêmicos do Salgueiro e a Unidos de Vila Isabel) e o outro nome é o da primeira-dama do balé clássico brasileiro, a “Pelé” das sapatilhas, Ana Botafogo⁸. Todo ano presente na avenida do samba, a bailarina também coreografou comissões de frente, como a da Mocidade Independente de Padre Miguel. Esse magnífico corpo que dança achou no sambódromo mais de um sentido no encontro entre balé e samba: educação da plateia e popularização da dança clássica. No ano de 2012, ela testemunhou:

Um dos motes da minha carreira foi ter tentado popularizar o balé. Dancei muito fora do teatro para tentar atrair esse público para cá. [...] Dancei muita música popular brasileira. Fui até o sambódromo, dançar samba de sapatilha no Carnaval. Dessa forma, as pessoas ouvem a música popular, mas veem o que é balé também. É uma maneira de ser educada (BOTAFOGO in ALECRIM, 2011).

O quesito mestre-sala e porta-bandeira prevê “a exibição da dança do casal” (LIESA, 2007, p. 33). Esse é o casal real da escola de samba. Hoje, na prática, três ou quatro deles passam no mesmo desfile, mas apenas um pontua, o primeiro. Enquanto a função do mestre-sala é cortejar, reverenciar, proteger e apresentar a porta-bandeira com gestos e posturas elegantes e corteses, a porta-bandeira conduz e apresenta o pavilhão da escola. O casal, porém, não samba: ele deve bailar com “meneios, medidas, giros, meias-voltas e torneados” (LIESA, 2007, p. 33), mesclando o saber sambar com elementos do balé da corte, de tradição barroca europeia.

Da bateria, os jurados analisam o conjunto rítmico, a cadência do samba e a consonância dos instrumentos na *performance* musical dos diversos instrumentos. Todo ritmista sabe da necessidade de acompanhar a batida do instrumento com a ginga do corpo. Além disso, uma das expectativas do público recai na coreografia da bateria, que levanta a poeira do sambódromo. E, por esse motivo, para além do desempenho musical, atualmente vemos nos ensaios de cada bateria carnavalesca um(a) coreógrafo(a) criativo(a).

O penúltimo quesito, denominado alegoria e adereços, define o “elemento cenográfico” (LIESA, 2007, p. 30): o primeiro sobre rodas; e o segundo, não. Em 1974, em seu primeiro desfile campeão, no Salgueiro, Joãozinho Trinta ampliou as alegorias, que daí em diante se tornaram muito grandes. Ao mesmo tempo, o carnavalesco posicionou sobre elas destaques e figuras de composição: os corpos que vemos dançar nas alegorias. Mais recentemente, corpos dançantes e coreografados centralizam a invenção de outro carnavalesco, Paulo Barros. Ele criou as chamadas “alegorias vivas”, figuras de conjunto que se destacam e, muitas vezes, contrastam com todo o resto do desfile, como no Carro do DNA da Unidos da Tijuca, em 2004.

Por fim, temos a fantasia. Deixei esse quesito por último, porque é aqui que eu saio todo ano, fantasiada com peças artisticamente elaboradas para se adaptarem ao conteúdo de um enredo específico. Saem também, comigo, milhares de pessoas. Vamos fazer as contas: cada escola de samba carioca conta,

⁸ Eu tive o privilégio de vê-la dançar *Carmen* no Teatro Colón, de Buenos Aires, cerca de quatro décadas atrás.

em média, com cerca de 3.500 componentes. Caso tomemos como base apenas as 12 escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro, esse contingente totaliza 42 mil pessoas. Além disso, apenas no Rio de Janeiro existem e desfilam todo ano cerca de 70 escolas de samba. Se abrirmos nosso mapa para incluir todo o Brasil, são quantas as cidades com desfiles carnavalescos? Ignoro a resposta. Mas, em Santa Catarina, por exemplo, são seguramente mais de uma dezena de cidades.

Retornemos às alas. Elas contêm em torno de 85% a 90% dos foliões de uma escola de samba. Amparados na contabilidade anterior, podemos calcular que só nas alas das escolas do grupo principal carioca desfilam, todo ano, cerca de 35 mil pessoas. Estas, juntamente com as outras que compõem as alas de todas as escolas de samba brasileiras, constituem um imenso coletivo; são a verdadeira massa carnavalesca. E, de modo surpreendente, elas não precisam “saber” dançar. O que significa tudo isso?

VI

Isso significa que, mesmo sendo o lugar de trabalho de centenas de profissionais da dança, mesmo sendo o lugar em que desemboca muito da tradição e da expressão da dança de origem africana e de outras danças, mesmo sendo o lugar por excelência do samba no pé, as escolas de samba são também o lugar de quem não sabe sambar. Por isso, o título deste artigo, *Sambe bem, sambe mal, sambe sem parar*, parafraseia a canção⁹ para mostrar um dos mais democráticos “lugares” da dança: as escolas de samba.

Finalizo este artigo-conferência com uma última imagem de corpos negros que dançam. Nesse exato momento, alguns *b-boys* e *b-girls* estão reunidos em algumas das ruas brasileiras para exibir sua experiência e maestria de exímios e potentes dançarinos. Estão eles a construir – penso eu, do mesmo modo que as escolas de samba, não obstante todas as suas contradições – uma dança de resistência e orgulho, uma dança social que adentra nas escolas, nas academias e nos espaços televisivos para, paradoxalmente, reconquistar seu “lugar”, fazer-se incluir em sua própria cultura e sociedade.

Seus corpos, quase todos negros, parecem nos acenar do fundo escuro do contemporâneo (AGAMBEN, 2009). Em seus olhos, o desejo e a expressão de luta por espaço, inclusão, “lugar”. Quase posso ouvir sua voz que constata (colocando apenas um *i* a mais no título deste seminário): “Deixei a rua me levar!”. Posso imaginar o instante preciso em que eles nos “tiram para dançar”. Escuto seu convite: “Vem prá rua, vem!”.

Vamos?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Homo Sacer III).

⁹ Canção *Dancing days*, composição de Nelson Motta e Ruban Sabino, de 1978.

ALECRIM, Michel. Vou pendurar as sapatilhas. Entrevista com Ana Botafogo. **Isto É Independente**, *on-line*, n. 2.196, 9 dez. 2011. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/182178_VOU+PENDURAR+AS+SAPATIL>. Acesso em: 25 jul. 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. (Obras Escolhidas).

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Tradução de Oscar António Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO (Liesa). **Manual do Julgador do Grupo Especial**. Rio de Janeiro: Liesa, 2007.

MIRANDA, Jeanine Paris; CARDOSO, Ana Lucia. O trato do conhecimento *hip hop* e a capoeira na Educação Física escolar. **EFDeportes.com**, Buenos Aires, ano 18, n. 190, mar. 2014. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd190/hip-hop-e-a-capoeira-na-educacao-fisica.htm>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Apresentações Artísticas

Experiência Monoblocos: da possibilidade de uma cidade invadir um corpo

Vanilto Freitas (Vanilton Lakka)

VANILTO FREITAS (VANILTON LAKKA) - Coreógrafo e intérprete com trabalhos apresentados em países da América Latina, Europa e África. Atualmente trabalha como professor na graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV) e desenvolve pesquisas nos seguintes temas: danças urbanas/*hip hop* e suas conexões com a dança contemporânea, técnicas corporais, formatação de trabalhos de dança em diferentes suportes/mídias e exploração da relação arte-cidade no ambiente urbano com foco na criação e na formação.

INTRODUÇÃO

A cidade molda o aparato sensorial do corpo, interferindo diretamente em nossa forma de percepção do meio e, como consequência, na maneira de interação entre os indivíduos, determinando em grande medida o modo como ouvimos, como sentimos uns aos outros, como nos tocamos ou nos distanciamos. A cidade também molda nosso tempo de reação aos estímulos externos do ambiente cidade.

Segundo Sennett (2001), as cidades modernas são herdeiras de uma concepção que tem nos levado a uma apatia sensorial, pois elas são fundadas em uma perspectiva que privilegia a visão em detrimento dos outros sentidos, o que limita a experiência corporal de seus habitantes. Sendo assim, percebemos a cidade como uma passagem e não como um espaço a ser vivenciado, experimentado.

Padrões corporais presentes em manifestações como o *B-boying* e o *Parkour* surgem de contextos marcados pela precariedade de usos da cidade, que, mesmo involuntariamente, subverte o planejamento original do urbano, atualizando-o na prática diária do cotidiano, requalificando o projeto elaborado inicialmente por arquitetos e urbanistas mediante novas utilizações e, por conseguinte, novos sentidos.

A formação em dança reflete, em grande parte, a organização da sociedade e seus preceitos de aproximação entre corpo e espaço. Logo, é compreensível que os currículos de dança situem a maioria de suas atividades em espaços de sala, os quais guardam como características a inexistência de obstáculos, a simetria de paredes e ângulos, assim como um chão com textura única e que preferencialmente absorva o impacto, sobretudo o das articulações, como joelhos e tornozelos.

O modelo de espaço utilizado para a formação do intérprete na atualidade contém muitos resquícios do palco italiano¹ e do uso da cena que ele prevê, no entanto a dança no último século se expandiu em várias direções, e as possibilidades de encenação em espaços outros que não o palco italiano exigem uma formação que traga respostas a essa demanda.

TRAJETO MONOBLOCOS

Com a percepção dessa conjuntura, iniciei em 2008 a elaboração de atividades/aulas em cursos rápidos, sobretudo em festivais, nas quais propunha ações em praças, ruas, parques e espaços similares da cidade. No ano seguinte, comecei a pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARtes) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A proposta era refletir sobre as relações corpo/cidade/dança. O mestrado serviu para ampliar teoricamente a discussão, mas também foi a oportunidade de organizar as práticas e proposições formativas que já vinha aplicando há algum tempo. Na dissertação, organizei vários procedimentos de aula.

¹ Palco que os espectadores assistem à apresentação só pela frente. Ele tem uma cortina que é fechada para mudança de cenário, tempo ou fim da apresentação. Normalmente o espaço entre a plateia e o palco é maior que o do palco de arena. Informações disponíveis em: <<http://artebagaco.vilabol.uol.com.br/bazar/teatro/explosao.htm>>.

Na sequência, aprovei em 2011 no Programa de Manutenção de Grupos e Companhias de Dança da Petrobras o projeto Monoblocos, que constituía a tentativa de aplicar minhas proposições formativas em um público escolhido e por um tempo dilatado de dois anos – algo que eu ainda não havia tido a oportunidade. Além da aula, a proposta previa ainda a montagem cênica Monoblocos, que em tese consistia na organização cênica de elementos contidos nas aulas.

O projeto dividiu-se em duas etapas de igual importância, uma processual denominada Cidade Habitada, e a outra referente aos resultados da primeira, chamada Monoblocos. A primeira diz respeito à pesquisa e produção de uma proposta cênica resultante da interação com o ambiente *praça*. Como metodologia, foi aplicado o procedimento de ocupação itinerante de praças de Uberlândia (MG) por nove intérpretes-criadores com formações diversas, de maneira que todo o treinamento, a elaboração e a construção da proposta cênica fossem realizados pela prática de “habitar a cidade”.

A montagem de Monoblocos exigiu o manuseio de elementos de construção cênica da relação intérprete, espaço e público que transbordaram a simples apresentação da aula a um público. Dessa forma, etapas do processo tais como aquisição técnica, investigação e estruturação foram expostas em praça pública subvertendo a lógica que separa produto de processo.

CIDADE HABITADA

Na etapa Cidade Habitada, os intérpretes foram expostos ao uso de praças públicas de Uberlândia por um ano. Tal utilização deu-se por práticas corporais como rolamentos, apoios, quedas e lançamentos, estimulando a interação da pele com as texturas e os volumes da cidade, caracterizando o que alguns autores denominam de arquitetura física. Houve ainda o uso do espaço em conversas e ocupações outras, características da elaboração de um trabalho cênico que prevê a convivência entre os indivíduos envolvidos, que pode ser compreendida como um tipo de uso da arquitetura social da praça que diverge do habitual.

Tal proposição dialoga com as diferenças entre as noções de *lugar* e *espaço*. A distinção entre essas categorias é central na discussão entre cidade e corpo; é nela que se percebem as conexões entre a arquitetura física e a social e também em que se encontram algumas pistas do debate entre ambiente e corpo.

A diferença, portanto, está fundada na experiência, no que constrói o espaço: “O espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202). Essa afirmação baseia-se na compreensão de que sem o homem, sem a prática social, sem a história o espaço não tem razão de ser e se torna uma palavra vazia, uma associação de letras sem significado. Por isso o espaço é existencial, e a experiência, espacial, porque é o uso que qualifica o espaço.

A proposição/procedimento/etapa Cidade Habitada, prevista no projeto Monoblocos, trabalhou com a premissa de que ocupar a praça com usos como aulas, exercícios, montagens, laboratórios e convivência iria interferir diretamente na organização corporal dos intérpretes. Esse conteúdo seria um dos materiais centrais no resultado cênico.

PRINCÍPIOS TÉCNICO-CORPORAIS

O uso da cidade deu-se por intermédio da proposição de elementos técnicos, ao mesmo tempo em que a prática em si inaugurou outros usos. Denominei essas práticas de princípios técnico-corporais, que são constituídos de uma série de conselhos, sugestões e indicações de caminhos corporais possíveis para a execução de movimentos como rolamentos, apoios e lançamentos.

Essa divisão em princípios resulta de uma autorreflexão biográfica, objetivando reconhecer princípios técnico-corporais responsáveis pela existência da estabilidade corporal oriunda da história pessoal. Privilegiei nesse histórico minha relação com as manifestações *B-boying*, *Release Technique* e *Parkour*, na busca por distinguir princípios técnico-corporais originados dessa relação, para, em um segundo momento, avançar na direção de elaborar uma proposta de ensino-aprendizagem que considere a cidade como um *ambiente formador*.

Os princípios técnico-corporais propostos foram divididos da seguinte forma:

- Técnicas corporais de contato com o solo: nesta etapa, busca-se maior intimidade com o solo (nível baixo), com o intuito de preparar o intérprete para uma transição segura aos outros níveis (médio e alto). A fim de atingir os objetivos propostos, esta fase é composta de um diálogo com padrões de movimento encontrados no *B-boying* e na *Release Technique*;
- Técnicas de suspensão: o propósito é deslocar o trabalho realizado no chão, transportando a movimentação originalmente realizada em posição horizontal e restrita ao contato com o solo a posições verticais, ampliando o contato com outros espaços, e mesmo com outras pessoas. Aqui, há o cruzamento entre as três matrizes da aula, o *B-boying*, o *Release Technique* e o *Parkour*;
- Técnicas em movimentos aéreos e lançamentos: objetiva-se completar a proposta, pois, com os intérpretes devidamente preparados com os conhecimentos anteriores, se abre a possibilidade para a aplicação de movimentos que, por alguns instantes, não possuam contato no espaço, ou seja, saltos ou pegadas. Para alcançar tal intuito, esta etapa da aula compõe-se de princípios técnicos presentes no *Parkour* e de estudos sobre o contato corporal em lançamento.

ESPAÇO SEGURO × ESPAÇO DE RISCO

A constatação de que a composição da cidade moderna privilegia a visão associada aos currículos da formação em dança, nos quais a maioria das atividades se dá em sala de aula, em detrimento de outros aparatos sensoriais me levou a elaborar uma classificação que denominei espaço seguro e espaço de risco.

Ao categorizar *espaço seguro*, refiro-me a espaços relativamente seguros, como salas de aula,

marcados pela horizontalidade e pela previsibilidade de dimensões e pela inexistência de variações de texturas e de obstáculos verticais. No processo/projeto Monoblocos, lancei mão de espaços seguros (espaços horizontais em salas) no início das atividades, com o intuito de estimular a intimidade entre o sistema técnico e os estudantes. Esse espaço é relativamente seguro, pois guarda um nível considerável de previsibilidade.

Após os primeiros contatos com os princípios técnico-corporais disponibilizados em espaços seguros, avancei na direção de outros espaços da cidade, entre eles praças, parques, calçadas, muros e bancos, os quais chamei de *espaços de risco*, pois, em oposição ao espaço da sala, estes possuem maior variação de texturas e obstáculos e menor taxa de previsibilidade. O propósito é criar complexidade pelo confronto dos princípios técnico-corporais apresentados anteriormente, em um espaço seguro, entendendo que a mudança de ambiente por si modifica as informações já experienciadas. Ou seja, o espaço é ativo também, e não apenas um cenário/local onde se realiza uma atividade. O espaço consiste num elemento formador.

EXPERIÊNCIA

Monoblocos emergiu de um processo de ensino-aprendizagem-ensino situado entre dois sistemas de formação distintos: a dança contemporânea (arte experimental) e a dança de rua (cultura popular). O histórico do pesquisador, atravessado por ambos os sistemas, constituiu a matéria-prima da pesquisa. O lócus de aplicação situou-se entre a sala de aula (espaço seguro) e a arquitetura das cidades (espaço de risco).

A noção de *experiência* ocupa papel central na investigação. No decorrer desta, detectaram-se duas possibilidades distintas de acionar o conceito. Na primeira, a experiência é entendida como sensorio-motora. Ou seja, trata-se da relação direta do corpo com a cidade de uma forma divergente da preconizada pela cidade contemporânea, caracterizada por uma grande dependência visual e de distanciamento corporal com seus aspectos arquitetônicos. Essa perspectiva deve referências ao pensamento da internacional situacionista, aos estudos sobre o cotidiano presentes em Certeau (1998) e às proposições da corpografia urbana de Jacques (2008). A segunda noção de experiência utilizada está associada à visão metodológica da autoetnografia. Nesta, a ideia de experiência liga-se à biografia do pesquisador, de maneira que sua experiência somática é considerada um dado etnográfico passível de ser avaliado no estudo e, portanto, detentor de legitimidade equivalente a um documento de outra ordem, como uma entrevista ou um objeto.

Buscou-se a associação entre esses dois sentidos pela elaboração de uma proposta de prática corporal formativa que consiste em uma série de sugestões organizadas em exercícios e conselhos para a interação do corpo no espaço. Essas sugestões foram agrupadas com base no reconhecimento de determinados *princípios técnico-corporais* vivenciados pelo investigador em sua trajetória (experiência), com especial atenção para as manifestações *B-boying* e *Release Technique* e o acréscimo do *Parkour*.

Em nenhum momento houve a intenção de tentar replicar o ambiente cultural no qual surgiram essas manifestações. O foco consistiu em verificar nelas estratégias de interação com a cidade que indicassem uma experiência de maior fricção com o ambiente urbano, resultando em uma *cidade encarnada* em oposição a uma *cidade cenográfica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Monoblocos continua se desdobrando. A experiência não cessa. Logo, a noção de ambiente parece ser cada vez mais útil. A experiência Monoblocos levou-me a considerar como ambiente o espaço (físico e social), o sistema técnico corporal (*hip hop*, *Parkour*, *skate*, balé, não importa quais são) e a biografia do sujeito (o seu histórico biológico/psicossocial). A resultante dessa viagem é a corporeidade. Ou seja, não é possível passar ileso pela experiência da cidade, ou melhor, do espaço.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FORTIN, Silvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Pro-Posições**, Campinas, n. 26, v. 9, jun. 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista. **Arquitextos**, 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

_____. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, v. 93, p. 93, 2008. Disponível em: <<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/Paola.pdf>>.

_____. Elogio aos errantes. In: JEUDY, H. Pierre; _____ (Orgs.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

_____. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Rioarte, 2001.

LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Graça: evidências de um percurso

Andréa Bardawil

ANDRÉA BARDAWIL - Coreógrafa e diretora da Companhia da Arte Andanças desde 1991, em Fortaleza (CE), foi uma das fundadoras da Casa de Arte, Pesquisa e Produção (Alpendre), onde desenvolveu pesquisas e projetos colaborativos entre 1999 e 2012. Em 2009 participou do Rumos Dança Itaú Cultural 2009-2010, ao lado de Graça Martins, com o projeto Graça. Atuou como curadora e coordenadora pedagógica de vários eventos pelo Brasil, como a Bienal Internacional de Dança do Ceará (CE), a Bienal Internacional de Santos (SP) e o Festival de Dança de Joinville (SC).

O escritor Heinrich Von Kleist, em seu livro *Sobre o teatro de marionetes*, diz que “sabia muito bem que tipo de desordens a consciência provoca na graça natural de um homem” (2013, p. 29).

Estar novamente diante do texto de Kleist (2013) foi um bom acidente em 2011, num momento de muito desassossego. Por isso é da bela citação que parto nesta breve conversa-narrativa que aqui proponho acerca de tão intenso e potente encontro, porque é sobretudo disto de que tratamos: um encontro.

Este trabalho significou, antes de tudo, a constituição de um território comum pelo afeto: a aproximação de duas pessoas que se conheciam e se respeitavam mutuamente há anos, apesar de nunca terem trabalhado juntas no mundo artístico. Trajetórias distintas, embora todos os percursos tenham sido conduzidos entremeados pela dança.

Eu, Andréa Bardawil, coreógrafa que gosta de criar coisas, de estudar, de inventar condições de possibilidades e, de vez em quando, de traçar linhas de fuga. Ela, Graça Martins, dançarina e coreógrafa, cresceu brincante na cultura popular, correndo e pulando em terra batida, riso frouxo e dança solta. Encontrou o flamenco e, de castanholas em punho e salto nos pés, criou o Grupo de Dança Tablado. No corpo, musculatura tonificada e altivez, sorriso e cores, muitas cores. Dança contemporânea, de pouquinho tempo para cá é que ganhou sua atenção. Queria respirar novos ares, entender um pouco essa língua tão estranha, tão cheia de seriedade e gravidade às vezes. Terreno arenoso não assusta o povo do sertão.

De um lado, corpo e pensamento construídos na cultura popular. De outro, corpo e pensamento construídos no ensino formal da dança cênica, no mundo das academias de dança. Maneiras de fazer e organizações de pensamento diversas. Do encontro, resíduos de inquietações mútuas e questões que permeiam a prática da dança contemporânea e das danças tradicionais. De que afetos somos capazes nesse exercício de aproximação? O que pode nos atravessar nessa experiência? Acordar em nós uma simplicidade despretensiosa, que não implica gratuidade, é do que se trata aqui.

O que me moveu, a princípio, foi um cansaço. O cansaço da grande dose de niilismo que parecia inundar o panorama da dança contemporânea do qual me acercava. Eis que precisava de algum deslocamento, alguma desestabilização que me instigasse mais uma vez ao movimento. Montar mais um espetáculo, depois de quase 20 anos de companhia, não era uma motivação que bastava em meu desassossego.

Instigava-me experimentar a pesquisa corporal e a composição noutro território, menos familiar e passível de reconhecimento. Com os anos de trabalho ao lado da Companhia da Arte Andanças, questões como *o tempo*, *as relações* e *as formas de habitar* o mundo passaram a atravessar irremediavelmente o meu trabalho. Modos de fazer conectados a modos de existir. Esgotada, um pouco, por um tanto de dança que não me pertencia e pesava na vida e nos olhos, queria encontrar a dança que fazia Graça sorrir frouxamente e queria encontrar nisso um *acontecimento*.

O interesse era pela investigação de como construir dramaturgicamente uma cena potente, sobretudo com base na instauração de novos regimes de temporalidade experimentados. O itinerário

sensorial possível que tracei para essa pesquisa foi trabalhar a variação de tônus muscular explorando as articulações em movimentos lentos e contidos, fluxo livre e peso leve, características que se contrapõem ao corpo flamenco. Tudo isso fundamentado no que Gracinha trouxesse como material de trabalho. Esse foi o projeto/a intenção apresentado ao Rumos Dança Itaú Cultural, em 2009.

Até onde, em nossos processos criativos, fazemos nossas escolhas de fato por intermédio do que nos mobiliza? Até onde nos colocamos diante do mar, com o tempo necessário para observar a maré nos trazer coisas à praia, a fim de escolhermos o que recolher e reservar – ou acolher e guardar –, transformando o cotidiano, esquecido e disperso, em matéria-prima de trabalho? Ou apenas somos levados, para lá e para cá, com a maré?

O encontro com Gracinha era o próprio encontro com a vitalidade. Tudo nela nos informava essa vitalidade: o cabelo, as roupas, os brincos, o sorriso. Cores e flores pareciam estar exatamente onde deveriam estar. O que parecia excessivo em mim, talvez, de forma nenhuma parecia excessivo nela. E o que é mais bonito: tudo se movia com ela, tudo produzia sentido, nada se reduzia a uma imagem cristalizada ou estereotipada. Um estado constante de alegria, aquela alegria que nos ficou de herança do manifesto oswaldiano e se configurou como a prova dos nove da reinvenção, de si e do mundo.

Um corpo vivo, movente, aceso, ativado, presente, que se coloca no mundo dessa maneira a cada minuto do dia, mesmo diante dos afetos tristes, e que me lembra de que corpo vivo é diferente de corpo superexcitado, corpo movente é diferente de corpo acelerado, vitalidade é diferente de excitação, presença é diferente de gravidade.

Para o trabalho, começamos contando histórias, nossas histórias. Partilhando impressões, biografias, risadas e silêncios. Tecido comum, cotidiano, desfiado num tempo largo, distendido, sorvido como café. Num espaço/lugar inventado que podia ser na sala de ensaio ou na praia. Queria outras formas de lidar com o intensivo, com o que nos atravessa e perfura, sem o peso das esperanças esvaziadas.

Das escolhas que fizemos, para uma cena partilhada: a lagarta pintada era brincadeira de criança, o lúdico impresso no corpo. Os cabelos longos, pouco cortados, vêm da lembrança do desgosto de ser chamada de “moleque” quando criança, pelo corte estilo joãozinho, tão ao gosto de algumas mães. Na ação de desembaraçá-los, um gesto íntimo vira ritual e máscara para a brincante. As cantigas de roda e as danças populares, em que sagrado e profano se misturam numa celebração irredutível a qualquer moral, isenta de todo juízo de valor. Os bichos simbólicos e o imaginário da cultura popular, na qual a construção arquetípica abre espaço para a desconstrução corporal. “Pavão” foi o apelido dado por amigos e alunos, pela condição de gostar de “tudo o que brilha”. As castanholas são o pulso do coração. Alinhavando esse baú de intensidades, um pouco das conversas-acontecimentos, em que falamos sobre autonomia, desestabilização, coragem e alegria. E uma certeza: tudo isso é dança. Porque dança não é o nosso corpo em movimento, mas *o que* faz o nosso corpo se mover.

Todo processo é construção e desafio. Ou pelo menos deveria ser. E eis que, num dado momento dessa trajetória, me descobri constrangida. Dei com uma disponibilidade tão imensa que quase parecia submissão, vinda de uma espera passiva por “direção”. “Não é assim”, eu dizia, “você tem liberdade”. Mas só nesse instante entendi o que já nos segredava Clarice ao afirmar que a liberdade é um inferno.

O cuidado com a partilha que criamos: uma “direção”, aqui, não implicava fazer as escolhas por Graça, e sim organizá-las, construir um nexo de sentido possível para as escolhas que ela mesma fazia, ao trazer uma lembrança, um material ou outro. Eis uma boa descoberta: a autonomia é um exercício.

Quatro anos após a primeira apresentação dessa experiência partilhada, seguimos o circuito de apresentações, e os encontros ainda se revelavam potentes. O formato encontrado para uma pequena demonstração do processo de pesquisa foi exibido pela primeira vez na finalização do Rumos Dança Itaú Cultural em 2010, com o título de Graça, *Evidência-um de percurso*, porque entendíamos que de fato não havia ali um “espetáculo”, mas uma proposição de troca de acúmulos entre artistas-pesquisadores. De lá, a ideia era voltar para a sala de ensaio e só então trabalhar o material encontrado para o formato “espetáculo”. Nesse formato, optamos por uma estrutura simples e sem muitos adereços ou artifícios: luz branca, cena limpa, palco e vidas desveladas. Trechos de músicas, brincadeiras e conversas, questões que nos pareciam relevantes, porque decidimos que o melhor a partilhar não eram as respostas, mas as perguntas que foram geradas no encontro. As desordens que a consciência provoca na graça natural de um homem, como sinalizou Kleist (2013), já estavam instauradas entre nós, e era desse ponto que desejávamos continuar nos novos encontros.

Para nossa grata surpresa, depois dessa primeira apresentação, foram muitos os convites para novas apresentações no mesmo formato. Até que percebemos que não havia “espetáculo” a ser montado. O que precisávamos já estava ali. Acolhemos.

Foi com esse formato que seguimos até aqui, já tendo passado por mais de 15 cidades, de uma ponta à outra do Brasil: São Paulo, Porto Alegre, Florianópolis, Caxias do Sul, São Luís, Recife, Palmas, Rio Branco, Boa Vista, Joinville, Fortaleza, Juazeiro do Norte, Barbalha, Paracuru, Itapipoca, Sobral. Sem dúvida alguma, as viagens foram o que mais nos ensinaram ao longo dessa experiência. As crônicas cotidianas que tivemos a oportunidade de ouvir e vivenciar poderiam gerar muitos outros trabalhos. Descobrir o Brasil foi uma grande e apaixonante surpresa que serviu para nos colocar diante de nosso próprio trabalho, com base nos pontos de vista mais diversos, todos infinitamente ricos.

Os maiores desafios que existem para o trabalho hoje são o mesmo na arte e na vida: como manter o frescor do encontro? Como continuar a nos surpreender conosco? Como seguir abrindo espaço para o inusitado acolhendo os desassossegos? É nas inquietações e nos risos que o encontro se renova, porque modos de fazer se alimentam e são alimentados pelos modos de existência.

O que fica de tudo isso, além de tantos encontros preciosos, é a certeza de que a dança é sempre muito mais do que pensamos dela, é mais larga do que qualquer limitação, categoria ou conceito e pode ser mais potente do que qualquer tentativa de docilização ou captura. Não nos esqueçamos: a dança, de fato, é o que nos aproxima da alteridade, e não o que nos distancia do outro, do irremediavelmente outro. Cabem-nos cuidado e atenção em relação a discursos e práticas hegemônicos, sejam eles clássicos ou contemporâneos, porque toda hegemonia gera dominação.

O Brasil é muito maior do que sequer imaginamos. A diversidade cultural é inimaginável e confronta-nos em nossos saberes constituídos a cada lugar. A grandiosidade dos traços culturais de cada canto abre-nos novos mundos e infinitas relações. Não há como caber numa só expressão, assim como não nos

parece justa qualquer tentativa de hierarquização de uma manifestação sobre a outra. Se tanta abundância nos traz a vertigem de solos menos firmes nos quais nos apoiar, pouco estáveis para fincarmos uma única verdade e, se essa realidade nos exige atitude constante de aprendizado e generosidade diante do outro, podemos fazer disso um modo de andar, assumindo a imensidão como possível.

Fiquemos com o melhor de tudo isso: somos uma multidão! Essa é nossa maior graça.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Conversas de Danças

Nelson Triunfo e o uso da dança na ocupação das ruas

Gilberto Yoshinaga

GILBERTO YOSHINAGA - Jornalista, escritor e radialista envolvido com comunicação na cultura *hip hop* desde 1999, é autor de *Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop* (Editora Shuriken). Lançado em março de 2014, o livro conta a trajetória artística e de vida do dançarino, coreógrafo, músico, ator e educador social Nelson Triunfo, um dos pais da cultura *hip hop* no Brasil.

INTRODUÇÃO

A história do surgimento da cultura *hip hop* em São Paulo é um exemplo bastante peculiar de como a dança pode se tornar um forte instrumento de contestação dos costumes e das formas de ocupação e apropriação dos espaços públicos. O começo do *hip hop* na maior metrópole da América Latina esbarra, inevitavelmente, na figura de Nelson Gonçalves Campos Filho, mais conhecido como Nelson Triunfo, hoje reconhecido como um dos pais do *hip hop* no Brasil.

Nascido em 1954 em Triunfo, no sertão de Pernambuco, o dançarino e coreógrafo Nelson Triunfo também é músico, ator e educador social, mas foi a dança que marcou sua trajetória artística, primeiramente nos clubes e salões de baile, no auge do *funk* e do *soul* (entre meados e fim dos anos 1970), mas sobretudo a partir de 1983, com o advento da cultura *hip hop* em ares brasileiros, quando ele teve a iniciativa de abrir rodas de dança nas ruas, em pleno centro de São Paulo, desafiando tabus, preconceitos e a repressão da polícia, ainda nos últimos anos de ditadura militar.

Evolução natural do *funk* e do *soul*, mas com influências diversas, a dança *breaking*, desde então erroneamente rotulada e difundida como *break* ou *breakdance*, começou a ser notada no início dos anos 1980, apesar de vários de seus passos já virem sendo praticados havia anos, porém ainda sem um nome específico que os englobasse/definisse.

DANÇA NAS RUAS E REPRESSÃO

Um dos dançarinos pioneiros do *funk* e do *soul* no Brasil, Nelson Triunfo foi o criador do primeiro grupo de dança do gênero no Nordeste, chamado Os Invertebrados, nascido em outubro de 1972 no município de Paulo Afonso (BA). Nos anos seguintes, Nelson continuou perambulando por outras regiões do Brasil com sua dança e sua atitude *black power* representada por uma vasta cabeleira, que se tornou sua marca registrada. Mudou-se para o Distrito Federal no término de 1974, fez apresentações nos grandes bailes e *shows* do Rio de Janeiro e, em abril de 1977, foi em definitivo para São Paulo.

Na capital paulista, tornou-se um dos principais dançarinos de *funk* e *soul*. Criou a equipe de dança Black Soul Brothers ainda em 1977 e, no fim daquele ano, a Funk & Cia. E assim seguiu a reinar nos principais bailes e *shows* nos anos subseqüentes, tendo dançado ao lado de diversos artistas, incluindo até mesmo James Brown, ícone máximo dessa vertente musical.

Entre o fim de 1982 e início de 1983, Nelson Triunfo descobriu uma nova dança que vinha sendo praticada pelos negros nos Estados Unidos, um desdobramento das danças *funk* e *soul* que ele já praticava, mas que trazia novos movimentos, inusitados e acrobáticos. Era o *breaking*, um dos vértices da chamada cultura *hip hop*, que também inclui, entre seus quatro elementos, o *graffiti*, o *DJing* (arte da discotecagem) e o *MCing* (arte de rimar) – os dois últimos juntos constituem a música *rap*.

Inspirado nas informações que recebia das primeiras manifestações do *hip hop* em outros países,

que mostravam o *breaking* como uma dança criada e praticada nas ruas, em 1983 Nelson Triunfo chegou à conclusão de que confinar o *breaking* nos salões de baile limitava sua visibilidade. Decidiu, então, levar a dança para as vias centrais de São Paulo, de modo a torná-la acessível a mais pessoas. Afinal, diferentemente dos ambientes fechados, em que as *performances* ficam limitadas aos atores que optaram por ir ao baile, nas ruas a dança surpreende transeuntes de todo tipo e, de alguma forma, causa algum impacto e altera sua rotina – e seu humor. O espírito democrático da manifestação também sempre se caracterizou pela participação livre e espontânea dos populares na roda de dança.

A rotina era a mesma: com seus trajes aberrantes os dançarinos levavam seus imensos *boomboxes* (como denominam os enormes aparelhos de som portáteis) para o ponto escolhido, apertavam o *play* e, sem qualquer cerimônia, formavam uma roda. Em poucos minutos uma multidão de curiosos os cercava, de forma a colorir e descontrair a mecânica rotina da área central da cidade (YOSHINAGA, 2014, p. 182).

A iniciativa inusitada, sobretudo num período de repressão artística por conta dos últimos anos do regime militar (encerrado oficialmente em 15 de março de 1985), enfrentou preconceitos e muita resistência. Tanto por parte dos comerciantes, que se viam incomodados com as turbas formadas ao redor dos dançarinos e alegavam que elas atrapalhavam o fluxo de seus clientes, quanto por parte da polícia, que enquadrava os praticantes por vadiagem, pelo fato de não possuírem carteira de trabalho assinada, e os levava para desgastantes chás de cadeira em distritos policiais, ou até para dois ou três dias de prisão.

Como ainda se viviam os últimos anos da ditadura militar, uma das alegações era a de que aquela reunião possuía caráter “subversivo”. Ainda havia, como herança de comportamento dos tempos do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) – extinto em 1983 –, temor semelhante ao despertado uma década antes, no auge dos bailes de *soul* e *funk*, de que no Brasil eclodisse um movimento negro semelhante ao que, nas décadas anteriores, provocara levantes populares pelos direitos civis nos EUA (YOSHINAGA, 2014, p. 186).

Ao se tornar um instrumento de ocupação das vias públicas e confrontar instituições e regras estabelecidas, essa modalidade de dança foi além de seu papel artístico e passou a obter significado também nos âmbitos social e político.

A genealogia da cultura popular sugere que lancemos um olhar para o passado. É curioso comparar essa repressão à manifestação da dança em espaços públicos vivida por Nelson Triunfo nos anos 1980 com o modo como era vista a capoeira quase um século antes. Trechos do capítulo XII do Código Penal de 1890, intitulado “Dos vadios e capoeiras”, consideravam práticas criminosas:

Art. 399 – Deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes.

[...] Art. 402 – Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p. 9-10).

LEGADO E RECONHECIMENTO

Os anos passaram-se e as rodas de dança iniciadas com Nelson Triunfo migraram das ruas para a Estação São Bento, do metrô, onde se desenvolveu a cultura *hip hop* paulistana. De lá surgiram as primeiras coletâneas de *rap* do país, que revelaram nomes como Racionais MC's e Thaíde & DJ Hum.

Com o alastramento, a projeção cada vez maior e a consequente consolidação da cultura *hip hop* brasileira nos anos 1990, Nelson Triunfo passou a ser considerado um de seus pais no Brasil. Um reconhecimento ao agente cultural que persistiu em abrir as rodas de dança nas vias centrais de São Paulo, mesmo depois de ter sido reprimido diversas vezes e até ter sido preso por isso.

Um ponto específico do centro da cidade ficou especialmente marcado na história da cultura *hip hop* em São Paulo: a esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros, na região da República. Depois de muitas apresentações itinerantes, foi esse o lugar escolhido por Nelson para fixar a roda de dança com seus companheiros e onde houve exibições quase diárias entre novembro de 1983 e meados de 1985 – ainda sob muita repressão, agressões policiais e mesmo prisões.

Três décadas depois, veio o reconhecimento. Em 26 de setembro de 2014, essa mesma esquina celebrou a inauguração, idealizada por agentes da cultura *hip hop* e apoiada pela prefeitura, de uma placa de pedra que nomeia o local como o marco zero do *hip hop* de São Paulo, em referência às rodas de dança da época. A placa inclui os nomes dos principais participantes das rodas, com destaque para seu líder, Nelson Triunfo.

De vez em quando, sobretudo para a gravação de reportagens ou alguma celebração, ainda nos dias atuais Nelson retorna ao mesmo local para dançar. Nessas ocasiões, ainda há policiais que o abordam. Mas, diferentemente do que acontecia três décadas antes, agora os agentes o cumprimentam, pedem autógrafos e não empunham mais cassetes, e sim telefones celulares em busca de uma *selfie* com ele.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de rua**. Campinas: Átomo, 2011.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: do sertão ao hip hop**. São Paulo: Shuriken, 2014.

A rua na dança da gente

Eleonora Gabriel

ELEONORA GABRIEL - Doutoranda em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e especialista em Folclore Brasileiro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente da Escola de Dança e Educação Física da UFRJ desde 1980. Diretora artística, coreógrafa e dançarina da Companhia Folclórica do Rio, da UFRJ.

Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com dor e desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas [...]. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica legado das gerações cada vez maior, o amor da rua (RIO, 2008, p. 28).

Foi com grande prazer que aceitei o convite para palestrar no Seminário de Dança do Festival de Dança de Joinville de 2014. Na primeira vez que participei, decidi falar da invisibilidade das manifestações artísticas populares que revelam um encontro de múltiplas expressões, como a dança, a música, o teatro etc. Mesmo tão presentes e resistentes, sobretudo nas ruas, tais manifestações pouco são, ou eram(?), conhecidas, valorizadas e vistas. Hoje, falar aqui dessa rua que dança e faz parte da dança da gente é um avanço político e afetivo enorme. Estou feliz demais. Grata!

Parece que quando a gente está alegre a gente tem vontade de encontrar outras pessoas, e desse encontro podem surgir grandes ideias e movimentos, muitos desses, historicamente, nas ruas. Mônica Velloso no livro *Modernismo no Rio de Janeiro* conta que na metrópole carioca, nessa época, “o intercâmbio cultural entre artistas, intelectuais e camadas populares tendia a ocorrer nas ruas, nos cafés, e também nos carnavais” (*apud* FERREIRA, 2004, p. 251). Acredito que esse encontro continua afirmando as ruas como um espaço de reunião de diversos, criando novas opiniões e desejos, por meio da comunhão, da alegria, da ludicidade. A rua servia como palco de perambulações, de observação, de laboratório para a produção de conhecimento embebido de vivência, de rua.

Este texto pretende falar da rua como espaço de criação de culturas e relatar uma estratégia de sensibilização desenvolvida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pesquisa sobre si, além de incentivar o olhar para nossas ruas, que dançam sempre, para as danças populares, a tradição e a contemporaneidade que divinizam o prazer, inventando um corpo brincante.

RUA: DESFILE DE CULTURAS

“Eu amo a rua”, declara um grande “rueiro”, João do Rio (1881-1921), pseudônimo de Paulo Barreto, em suas crônicas jornalísticas publicadas de 1904 a 1907 que falam do Rio de Janeiro. Ele afirma que a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! A rua é transformadora das línguas. A rua faz celebridades e as revoltas (RIO, 2008, p. 28-30). Eu digo: a rua cria, transforma e divulga cultura.

A conceituação de cultura sempre trouxe muitas controvérsias, até porque variou no tempo e nos espaços. Peter Burke (1999) e outros antropólogos e historiadores garantem que a noção de cultura, hoje, está ligada a quase tudo o que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar, brincar, dançar e assim por diante. “Um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações e artefatos) nas quais eles se expressam ou se

incorporam” (BURKE, 1999, p. 21). Todo um modo de vida que retrata as ações ou noções subjacentes à vida cotidiana, que varia de sociedade para sociedade e pode mudar de um século para outro. Uma construção histórica e social criada em casa no seio das famílias e nas ruas, mediante representações culturais e nossas narrativas históricas, de natureza poética, tradicional e cosmológica, como diz James Clifford (2002), que são utilizadas para ensinar ou explicar. Narrativas populares.

O Brasil é palco de tantos encontros (e desencontros), e suas narrativas têm berço nas culturas milenares nativas e vindas de muitos lugares, criando memória em movimento, em eterna construção, dinâmica, cheia de símbolos e sentires híbridos. Elas estão de alguma forma presentes na vida comum, com potencial identitário e estético demarcado pela dança e por outras expressões artísticas, por intermédio das lembranças de marcas originárias. Um panorama de pluralidade cultural que cria tensões e também arte, solidariedade, convivência, ética, pertencimento, autoestima, curiosidade e respeito à riqueza patrimonial, principalmente em momentos de festa, em casa e na rua.

Carlos Rodrigues Brandão (1989, p. 18) ensina que a rua e a casa se complementam e há uma intenção permanente de seus atores de começar numa e acabar noutra e fazer com que tudo o que se festeja oscile entre os dois domínios. “E a festa é justamente o jogo generoso e não raro tenso da passagem, de todos ou de alguns atores, de um espaço ao outro” (BRANDÃO, 1989, p. 19).

Povo festeiro, o brasileiro encontra, sobretudo nas ruas, o lugar para celebrar e comemorar (trazer à memória) sua diversidade e no espaço da saudade de ancestralidades cria o presente, em festa. Como pesquisadora das culturas populares e de suas expressões artísticas, encanto-me sempre com o potencial de transgressão das festas populares, que reforçam e rompem sistemas de relações e invadem um a lógica do outro. “O sagrado e o profano, o feminino e o masculino, a devoção e a diversão, a restrição e a permissividade. A festa apenas quer brincar com os sentidos, o sentido e o sentimento” (BRANDÃO, 1993, p. 19). E a rua é seu cenário maior.

Burke (1999) observa que, na Idade Moderna (1500-1800), na Europa (e podemos afirmar a atualização desses fatos em várias localidades brasileiras), o Carnaval pode ser visto como uma peça imensa em que as principais ruas se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes e os habitantes eram atores e espectadores. Homens e mulheres celebravam (celebram, eu digo) a própria comunidade nas suas habilidades de montar um bom espetáculo. Um rico momento de criação popular, um espaço cheio de imagens sociais, artísticas e políticas. É só querer olhar as ruas do mundo, em festa, desde sempre e até hoje.

João do Rio no livro *A alma encantadora das ruas* (2008) assegura que, para compreender a psicologia da rua, não basta gozar-lhe as delícias como se gozam o calor do sol e o lirismo do luar:

É preciso espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. [...] Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem (RIO, 2008, p. 1).

Como minha vida acadêmica é mais especificamente ligada às danças populares brasileiras, aprendi que sou *flâneur* e gosto muito disso. Minha dança agradece e tenho a sorte de experimentar, em pesquisas de campo e como intérprete, várias corporeidades históricas brasileiras, o que faz meu corpo e meu mundo dilatarem.

O momento de “incorporação” é aquele em que as paisagens (os lugares onde se desenvolvem as experiências de vida) [...] se entrelaçam com as paisagens “desconhecidas” do bailarino, porém situadas nele mesmo. No instante em que isso ocorre, há uma interação de sentidos e o corpo expressa a síntese do que experienciou (RODRIGUES, 1997, p. 106).

Ofereço aqui minha homenagem a um grande *flâneur*, o querido Ariano Suassuna, que olhava as culturas populares e criava a sua arte, de importância internacional, que ficará para sempre entre nós.

PESQUISA SOBRE SI

Há 28 anos coordeno a Companhia Folclórica do Rio, da UFRJ, projeto acadêmico de pesquisa, ensino e extensão sobre artes populares em suas expressões de dança, música e teatros folclóricos brasileiros. A investigação, criação e realização de espetáculos acerca desses temas e a organização de eventos como a Roda Cultural, roda de tambores aberta à comunidade em geral feita no *campus* da UFRJ, na rua; o Encontro com Mestres Populares na UFRJ, projeto premiado pelo Ministério da Cultura que proporciona à universidade o encontro com mestres populares e seus grupos tradicionais, que dinamizam aulas na graduação dos cursos de Dança e Educação Física e discutem assuntos pertinentes a suas reivindicações; e o Festival Folclorando, mostra de trabalhos desenvolvidos por crianças e adolescentes em escolas e projetos sociais, têm mantido a companhia como referência nos estudos de danças populares brasileiras. Todo esse movimento começou e continua em salas de aula da UFRJ, nos cursos de Licenciatura, Bacharelado e Teoria em Dança e Licenciatura em Educação Física, e ganha outros espaços, como a rua.

Para abraçar os encantos que o flânar me proporciona e ampliar essa brincadeira, que me faz uma melhor profissional de dança, como dinamizadora, criadora e intérprete, comecei a trabalhar nos cursos de Dança e Educação Física uma estratégia de sensibilização para as culturas populares, a Pesquisa sobre si.

A Pesquisa sobre si incentiva a investigação na árvore genealógica de cada pessoa. Anima o discente-pesquisador a (re)descobrir-se por meio de entrevistas com seus familiares, locais de nascimento e/ou moradias, revisitando as histórias que envolvem os movimentos humanos: eventos migratórios, rituais de passagem, festas, heranças e criações, que perpetuam e dinamizam as tradições culturais, e o tanto de arte expressa nessas manifestações.

Falo de 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 que, se fosse ouvido, visto, tocado, saboreado em seus gostos e cheiros pelas instituições de ensino de todas as áreas, seria perfumado pelo sentimento de pertencimento identitário e respeito às alteridades.

Para poder entender a própria vida, criamos essas manifestações, chamadas por alguns de práticas espetaculares, por outros de *performances* culturais, alegorias etnográficas, imagens da memória social,

folclore etc. Representação e reflexão de ideias e a consequente criação cênica do que se vive e do que se quer dizer, marcando tempos e espaços. Sabedoria de povos que contemplam essas histórias em seus corpos, criando corporeidades, criando arte.

A Pesquisa sobre si leva-nos ao campo, ao campo das nossas vidas, de nossos ancestrs e descendentes e de todo o nosso entorno, a rua. Isso é sempre surpreendente! Observo que aumenta o entendimento de si e do outro e que se formam redes e rodas de convivência e criação entre artistas populares e universitários, o que amplia o repertório do olhar para as danças dos povos e tudo o que as envolve, ou seja, mais uma bagagem para o ensino e a criação em dança.

Tenho me encantado com a importância do que é descoberto por cada pessoa nessa investigação. Imagens e memórias de brincadeiras, histórias, canções, danças, superstições, quereres, talentos que sensibilizam a todos, que nos fazem lembrar quem somos e que localizam a cultura popular em nossas vidas. Tenho ouvido depoimentos de diversos alunos, como, por exemplo: *“Parece que me reencontrei com uma parte de mim”*, *“esse processo estreitou minha relação com a família”*, *“nunca mais vou olhar para um aluno ou qualquer pessoa sem pensar que ela sabe coisas e valorizar isso que pode nos unir para inventar alguma outra coisa”*, *“muitas surpresas na família e bem na minha rua, um mundo que estava ao meu lado e eu nunca tinha visto”*, *“a arte do meu povo, que eu nem sabia que existia, quanto mais aqui na metrópole”*, *“minhas criações coreográficas estão mais ricas e significativas”*, entre outras impressões e emoções.

A pedra que o artista atira no fluxo da vida, cujas águas divide ou canaliza de diversos modos, não caiu do céu como um meteorito; ela é um agregado de várias substâncias e, afinal, não seria muito estranho se as mesmas de que é feita se encontrassem, dissolvidas ou suspensas, na água que corre. [...] Essas substâncias, sendo sempre e apenas cultura (ARGAN, 1998, p. 28).

São olhares para os mecanismos de adaptação da tradição à contemporaneidade, para o processo criativo, a rede de significados consagrada e dinamizada na prática, as formas e motivações, enfim, tudo que contextualiza a manifestação. Os “pesquisadores de si” trazem essas descobertas para suas criações artísticas e ações educacionais e começam a elaborar processos pedagógicos de dança e educação física baseados nesse instrumento e nas informações que conquistaram.

As apresentações dos seminários sobre as pesquisas são bastante emocionadas e ricamente cênicas. Como a proposta é os alunos apresentarem as investigações da maneira mais vivencial possível, temos recebido em nossas salas de aula mestres populares, grupos de várias categorias de dança e outras artes, parentes artistas de várias idades e aptidões muitas vezes desconhecidas na própria família.

Essa parceria entre a universidade e a arte popular é iluminada.

A Pesquisa sobre si é um instrumento simples e tantas vezes construído por alguém da família, e agora até pela internet. Faz-se inovadora enquanto estratégia de ensino desenvolvida numa instituição que tenta humanizar e concretizar tal curiosidade, afeta os corpos, além de ser intensa e sutil. Ressalta e valoriza o que cada um pode dar de si, de talentos e percepções individuais que construirão o todo, que pretende dias melhores. Uma estratégia de sensibilização para as culturas populares. Essa tem sido minha inspiração, como educadora e artista.

Poder (re)conhecer, sentir, vivenciar, avaliar a cultura local consiste num grande instrumento político de luta e cidadania, e têm-se observado que os discentes-pesquisadores começam a ser guardiões, agentes de cultura que cuidam dessa memória, e se tornam pessoas mais críticas, guerreiras, sem perder as raízes e, por isso, sem perder a ternura. Ou seja, é trazida para as escolas e, no nosso caso, para as salas de dança a vida da gente, a nossa arte e criatividade, e inventa-se o que se quer dançar, com esse olhar de brasilidade, como ensina Argan (1998).

O sociólogo Domenico De Masi, professor da Universidade de Roma La Sapienza, afiança que a criatividade artística brasileira se tem mostrado imbatível e que é essencial o reconhecimento dessa competência no contexto do grande jogo internacional, da capacidade de o Brasil criar produtos que funcionem como barreiras à imposição de uma estética e de símbolos externos. Diz que a atração consumista e a manipulação indireta de símbolos conseguiram induzir os países subalternos a aceitarem quase de bom grado a sua inferioridade, um tipo de colonização cultural do planeta por meio dos grandes aparatos da informação e do entretenimento. A dimensão e a importância desse valor brasileiro não podem ser ignoradas pelo povo nacional, pelos formadores de opinião nem pelos governantes. “Possuir esse ativo e prosseguir exibindo-o ao mundo inteiro é uma riqueza intangível, de enorme valor econômico, simbólico e político” (DE MASI, 2003).

Stuart Hall (2002) observa que, juntamente com o impacto “global”, consequência da mundialização, se revive um novo interesse pelo “local”, criando novas identificações e a valorização da diversidade cultural. O teórico cita Salmon Rushdie, que afirma que a humanidade de hoje

celebra o hibridismo, a impureza, a transformação, que vêm de novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, músicas [...]. Alegra-se com os cruzamentos e teme o absolutismo puro [...]. Mistura um pouco disso com um pouco daquilo, é dessa forma que o novo entra no mando [...]. Da mudança-por-fusão, da mudança-por-reunião. É uma canção de amor para nossos cruzados eus (RUSHDIE *apud* HALL, 2002, p. 92).

Segue, depois das referências, um exemplo de Pesquisa sobre si. Cada um pode criar a sua. O importante é divertir-se e refletir sobre a nossa história, o nosso entorno e a riqueza artística, social e política que ambos revelam.

RUA: ESPAÇO DE LIBERDADE, RISO E DANÇA

Quando observamos uma mulata carioca sambando, um pernambucano executando um passo de frevo, uma pisada do coco, um rebolado de homens e mulheres no carimbó, um sapateado de um pescador taritubense ou mesmo de um gaúcho e tantos outros tipos de danças tradicionais e da chamada “dança de rua”, o corpo torna-se linguagem, história, comunicação, arte, transgressão, riso.

Sabemos que não só coisas belas e bonitas estão nas ruas. O mundo passa todo nas ruas. Mas um fator inegável é que a rua consiste num lugar, muitas vezes, de alegria, de riso.

Aristóteles dizia: “O homem é o único ser vivente que ri” (*apud* BAKHTIN, 2002, p. 59). Rir, desde a Antiguidade, era tido como um privilégio espiritual supremo do homem. O riso constrói um mundo ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida.

O riso rebaixa, materializa, corporifica, degrada, no sentido de entrar em comunhão com a vida por meio da parte inferior do corpo, ventre e órgãos genitais, a aproximação do corpo com a terra. Enquanto pesquisadora e intérprete, percebo que esse “rebaixar” está presente em várias danças folclóricas brasileiras; além de possibilitar e facilitar a execução, traz intenção e força ao movimento, e surge então o binômio corpo-terra, que pode levar você para onde quiser. “É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro” (BAKHTIN, 2002, p. 23). Um corpo em movimento, sempre em estado de construção, que atravessa seus próprios limites e cria um segundo corpo que “ultrapassa a fronteira entre o corpo e o mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 277). Um corpo que absorve o mundo e é absorvido por ele. Complemento, um corpo que dança e festeja, muitas vezes na rua.

Talvez na busca desse potencial e prazer corpóreo e poético das culturas populares brasileiras, tantos jovens que chegam ao terceiro milênio têm procurado, investigado, assumido esses saberes como expressão própria e coletiva, identificando-se e trazendo para suas vidas profissionais e pessoais algo que fale de si. Acredito que um fenômeno notável no Brasil do século XXI é o iluminar das linguagens artísticas populares como inspiração para criações e pesquisas artísticas e consequente divulgação para a população em geral, em vários espaços, sobretudo nas ruas. Tal movimento dá chance e opção à juventude de ampliar seus conhecimentos desvinculados da indústria cultural e meios de comunicação midiáticos.

Cada vez mais, aqui no Rio de Janeiro, um número maior de grupos é formado com o intuito de pesquisar e ter como objeto de expressão artística e brincante ritmos e danças populares. Um grande exemplo tem sido no Carnaval de rua carioca. Jovens, de novo, formam “blocos” que tocam marchinhas, sambas antigos, maxixes e até frevo. A reativação da Lapa, no centro da cidade, começou com a apresentação de grupos de choro e samba, revitalizando assim essa cultura tipicamente carioca. Inúmeras rodas de tambores são organizadas nas ruas: nos Arcos da Lapa e do Teles, em outras regiões metropolitanas e também na UFRJ, na Cidade Universitária, por nossa companhia, ao ar livre, na rua, espaço de liberdade, de riso e dança. Curiosidade, investigação e o prazer de “botar o povo pra brincar” com esses símbolos reais de brasilidade. E mais, uma reavaliação e valorização de mestres populares.

O pesquisador Câmara Cascudo (1983, p. 691), que escrevia seus livros baseado em suas pesquisas de campo, afirma:

A cultura popular fornece à curiosidade moderna as espantosas sobrevivências. Não materialmente apenas um objeto, mas um gesto, um ato com a significação simbólica milenar... Um auxílio indispensável e precioso [...] registrando temas que percorrem o mundo no tempo e no espaço.

A rua é o palco do popular, no qual o povo (nós) é artista e espectador, criador e criatura, na alegria e na tristeza, na devoção e na diversão, no binômio corpo-terra, corpo-mundo, novo e velho, complementando um com o poder do outro. Rua, espaço que é de todos e pode inspirar nossas criações e prazeres em dança. Se a sentirmos bem, podemos notar que essa rua está sim na dança da gente, simplesmente por estar em nossas histórias, em nossas vidas, em nossos corpos. Como diz João do Rio (2008) falando de si e de quem fica de olho na rua:

O eterno convidado do sereno... Todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio... As bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo, se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos... Estão ali para diverti-lo. A rua é generosa... As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro...

“É preciso, em parte, reafirmar a rua, o fora, a concretude lúdica, e trazê-la de volta para dentro como forma de sensibilidade” (GUELMAN, Leonardo, diretor do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF –, no fôlder do evento Interculturalidades: Semana de Cultura Contemporânea, de 2002).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cultura na rua**. São Paulo: Papyrus, 1989.

_____. **O que é folclore**. Brasília: Brasiliense, 1993.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cultura e sociedade: pesquisas e notas de etnografia geral**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

DE MASI, Domenico. A globalização, o Brasil e a cultura. **O Globo**, 12 set. 2003.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do Carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GABRIEL, Eleonora. Lembrança de carnavais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CIÊNCIA DA ARTE, 4., Niterói, 2002. **Anais...** Niterói: UFF, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2002.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas João do Rio**. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, Graziela. **O bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte), 1997.

RUSHDIE, Salmon. A intolerância. 2003. Disponível em: <<http://www.amaivos.com.br>>. Acesso em: 22 ago. 2003.

ANEXO 1

PESQUISA SOBRE SI

*COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO, DA UFRJ

Nome:

Foto:

E-mail e telefone:

Bairro:

Idade:

A ideia é cada um construir uma árvore genealógica e suas curiosidades culturais, isto é, contar em texto e imagem:

- 1) As nacionalidades e naturalidades de vocês, dos pais, avós, bisavós e ir até onde conseguir pesquisar.
- 2) Lembrar e/ou perguntar o que cada uma dessas pessoas de sua vida e você gostavam de brincar ou brincam.
- 3) Lembrar e/ou perguntar o que cada uma dessas pessoas de sua vida e você gostavam de dançar ou dançam.
- 4) Lembrar e/ou perguntar o que sua família ou amigos faziam ou fazem nas festas de Natal, Carnaval ou junina.
- 5) Contar alguma outra curiosidade, como alguém que faz um prato gostoso em determinada época do ano ou comemoração, lembrança de alguma música ou hábito especial, um costume religioso ou lúdico, uma superstição etc.
- 6) Procurar encontrar, na cidade ou no bairro onde nasceu, vive ou trabalha e/ou na sua escola, alguma manifestação ou festa da cultura popular: folia de reis, algum artesanato, uma escola de samba, um bloco de Carnaval, uma festa junina, um grupo de *hip hop*, *funk*, forró ou pagode, um grupo de devotos religiosos, de migrantes de outro país ou de outro estado ou cidade brasileira etc.

No primeiro momento a gente acha que não vive nada disso, mas é só querer pesquisar sobre si que muita história vai brotar. Tem dado bons resultados, e as pessoas geralmente se surpreendem com as descobertas e se sentem criadoras de cultura. Uma cultura muito íntima que, de tão natural, muitas vezes não é valorizada como tal.

Se você não estiver em contato com ninguém da família, busque amigos, vizinhos. O importante é se divertir com a sua própria história e como ela está refletida no seu jeito de ser... ou não.

7) Conte um talento seu.

8) Fale sobre seus desejos profissionais.

Da vida à cena: a rua como espaço de dança

Rafael Guarato

RAFAEL GUARATO - Professor do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), doutorando em História Cultural pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e membro titular do Colegiado Setorial de Dança do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) do Ministério da Cultura (MinC), 2012-2014.

Quando somos convidados à prazerosa tarefa de escrever sobre algo que compôs algum momento de nossa trajetória artística, podemos fazer desse acontecimento uma constatação: esse algo encontra-se na ordem do dia entre os temas que atravessam a cena contemporânea de dança no Brasil. Desde já alerta o leitor que não encontrará ao longo deste texto referências ao espaço urbano no sentido arquitetônico da abordagem. Sem delongas, refiro-me ao espaço público como local para a manifestação do corpo em estado de dança não somente como alguma coisa a ser feita, mas principalmente como atuação política já praticada, tendo como foco o local específico da rua. Há, portanto, duas categorias que se engendram: dança e rua.

Contudo as possibilidades que aproximam a feitura corporal da dança e o espaço da rua ultrapassam o mero exercício nominativo derivado de sua fusão, aquilo que chamamos dança de rua. Assim, pensar a rua como espaço onde a dança se faz presente envereda-nos por uma vasta caminhada em que os procedimentos se multiplicam a cada esquina. Entre essas encruzilhadas, a atenção deste texto surge de um diagnóstico: disposição do corpo para a dança em ambientes públicos não é característica exclusiva dos tempos recentes. Se olharmos com um pouco de atenção, seja em nossa sociedade, seja em tempos longínquos, a dança sempre esteve presente na vida das pessoas por meio de rituais, festividades, celebrações ou formas de sociabilidade.

Desse modo, o palco privilegiado no qual a dança sempre se fez presente historicamente na vida humana é o espaço público, no ato de disposição do corpo de forma cênica para o olhar ou a interação corpórea alheia. Dançar nessa perspectiva consiste em se oferecer para uma condição cênica, quando as demais atividades ou momentos da vida cotidiana não são suficientes para suprir os anseios humanos. O corpo surge como meio de publicizar desejos, carências, crenças, recalques, costumes, tensões, anseios.

Um aviso: tal constatação pode causar estranhamentos a estudantes, artistas e profissionais vinculados às danças tidas como arte. E esse curioso efeito decorre de uma construção histórica sobre o que é a dança em condição de arte, que até pouco tempo relegava as danças associadas aos ambientes públicos, principalmente populares, à insignificância. Contudo, se hoje as formas populares encontram visibilidade às suas manifestações em diferentes meios institucionais, que vão dos poderes públicos em suas distintas instâncias a festivais de dança, essa inserção somente é possível quando o corpo está disposto em “lugares de dança”¹.

No feito do espaço público urbano, primou-se pela organização cartesiana de lugares voltados

¹ Com o intuito de fornecer uma compreensão à formação e condição dos “lugares de dança”, faço uso do conceito de “lugares da memória” do historiador Pierre Nora (1993), segundo o qual “os lugares de memória são, antes de mais nada, restos. [...] São rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras em uma sociedade que dessacraliza” (NORA, 1993, p. 12-13). Assim, os lugares de memória fornecem uma ilusão de eternidade numa sociedade que planifica as diferenças, perpassando a impressão de indivíduos similares e de um passado comum a todos.

à circulação de pessoas entre suas residências e seu ambiente de trabalho, ou entre ambos e locais construídos para o lazer do homem urbano, como praças, bosques e parques. Dessa forma, os lugares disponíveis no meio urbano foram planejados para determinados fins, impondo regras à ação do corpo na vida ordinária, relegando a dança a ambientes fechados ou a momentos específicos do calendário, nos quais a “civildade” permite ao corpo sua insurgência em outros formatos que escapam do controle.

Os lugares de dança surgiram com o desaparecimento da dança de nossas vidas cotidianas. Daí a necessidade de fabricar lugares onde se autoriza socialmente a ocorrência da dança. O aparecimento de lugares em que se dança ou se permite dançar possui estrito vínculo com a sensação de que não existe dança espontânea, fruto da alteração em nosso tempo dos acontecimentos do passado. Por isso faz sentido existirem escolas de dança, universidades que se dedicam à dança, festivais de dança, bem como o estabelecimento de datas comemorativas, como o dia 29 de abril. Esses lugares de dança fornecem-nos lastros de dança que se perpetuam no tempo, oferecendo certos alicerces a uma sociedade que rapidamente se desfaz de estruturas. Portanto, as transformações na sociedade impulsionaram a criação desses lugares de dança por não a terem mais em seu cotidiano.

Para que um lugar seja reconhecido como legitimamente direcionado à dança em suas diferentes vertentes, é necessário que se associe em sua composição uma intenção à dança. Tal intenção explicita na materialidade (existência passível de reconhecimento sociocultural de membros de uma sociedade) uma simbologia (deve agregar códigos e símbolos que façam sentido a um determinado público) e uma função sociopolítica (contribuir para a segmentação de públicos, formação e difusão de conhecimentos específicos). Uma vez detentor desses elementos, o lugar deixa de ser um lugar qualquer para se tornar um lugar de dança, detentor de uma vontade de dança.

Reconhecer a constituição dos lugares onde a dança acontece reivindica-nos a percepção de um processo de controle sobre o corpo, ou pelo menos de atribuição de limites à sua exposição. É com esse intuito que surgem os teatros, com seu formato cênico, as salas de ensaio e as escolas de dança, mas também os bailes, as boates e as festividades, além dos textos, dissertações, livros, festivais e seminários; todos são tratados como lugares nos quais é permitido ao corpo acontecer – ou pensar sobre ele – em estado de dança. Tal panorama nos apresenta uma configuração cultural politicamente pensada: o espaço público apresenta-se organizado para outros fins, outros usos, destinados ao corpo disciplinado, higienizado e ausente de qualquer movimento que coloque em risco a “normalidade” e “civildade” do cotidiano urbano voltado ao mundo do trabalho.

Nesse ínterim, para que possamos prosseguir com nossas reflexões, cabe-nos distinguirmos a noção de “lugar” daquilo que denominamos “espaço”. Para tanto, lançamos mão das contribuições do estudioso do cotidiano Michel de Certeau (1998), para o qual o lugar consiste em algo organizado, detentor de elementos distribuídos e que interferem nas relações, instituindo um “próprio”, capaz de fornecer destino, e indicando estabilidade, mesmo que seja uma estabilidade composta de momentos de instabilidade. Em seu contraponto, o espaço aparece-nos quando há interferência do sujeito que age, pois “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1998, p. 202) onde se entrecruzam móveis. Assim, o espaço precisa, para sua aparição, da ação do sujeito histórico, que interfere na relação estabelecida com o lugar.

Tratar o ambiente público como a rua na condição de espaço requer atenção às astúcias que possibilitam reelaborar as maneiras de frequentar os lugares. A praça projetada arquitetonicamente para ser lugar de lazer, uma vez apropriada para usos de danças, sem agendamento prévio de sua ocorrência, transforma-se em espaço cênico onde o corpo insere outros usos ao lugar. Assim como terminais de ônibus, galerias, salões, corredores, banheiros, avenidas, quando são apropriados, desfazem a estabilidade pretendida pelo lugar. É por meio da ação cotidiana que dançarinos populares fazem uso de ruas e calçadas como espaço em que o corpo se manifesta pela dança, inserindo gestos impensáveis em locais inusitados.

A prática de modificar lugares em espaços é ação característica do corpo popular, disposto a tratar a vida como cena, numa condição humana em que inexistem lugares específicos ou preestabelecidos para a ocorrência da dança. Por esse viés, bêbados, mendigos, dançarinos de congadas, as danças urbanas chamam-nos para a oportunidade de atribuir aos lugares públicos outras finalidades. No entanto são recorrentes relatos ou juízos que condenam esses corpos ao se disporem a contrapor a ordem instituída. Rodas de break foram constantemente assediadas por policiais em diferentes localidades, alunos são proibidos de dançar em sala de aula no curso de outras disciplinas que não a de Dança ou Educação Física, assim como provoca estranhamento quando o corpo se dispõe a realizar movimentos incomuns em espaços públicos, seja por anônimos ao dançarem um hit do momento², seja mediante uma intervenção artística, como o trabalho Não alimente os animais, de Ricardo Marinelli³.

Esse corpo publicado no espaço público da rua é comumente associado a juízos de valor como “vexame”, “inapropriado”, motivo de comédia por parte do discurso hegemônico acerca do corpo no ambiente urbano. Contudo, ao se dispor de modo inusitado, o corpo fabrica uma postura política de resistências aos mandos e desmandos postos pela moralidade social, recusando a existir segundo os moldes preestabelecidos. É desse potencial de fornecer outros usos aos espaços públicos presentes nas danças populares que a dança contemporânea vem se apropriando nas últimas décadas.

Com efeito, os processos criativos em dança contemporânea não “dialogam com a cidade”; antes disso, lidam com práticas de “fazer com” no meio urbano. Isso ocorre porque a cidade exige um lugar, uma relação de não tempo e um sujeito universal, anônimo. A cidade foi pensada para ser o local das estratégias sociopolíticas e econômicas, mas o corpo popular e o fazer artístico revisitam essas pretensões, fazendo daquilo que foi planejado como lugar um espaço, escorrendo às normas panópticas.

Entretanto a percepção dessas alterações de lugares em espaço não é possível quando temos nosso olhar adestrado aos regimes da moralidade cívica. Trata-se de fazeres microbianos, silenciosos, que não se apresentam de imediato como pretensiosos, mas são potentes na desorganização de padrões de movimentos, deslocamentos e percepções. Nessa esfera, lidamos com procedimentos que estão longe

² Um exemplo dessa situação é o vídeo Confira a dança do cavalinho kkkkkkk – muito engraçado, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UkiqBmNHOMI>>. Acesso em: 8 nov. 2014. Com mais de um milhão de visualizações, dissipou comentários jocosos que tendem a ridicularizar o corpo popular no meio urbano.

³ Uma breve percepção do trabalho pode ser encontrada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AfLs3DQWUIk>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

de ser controlados ou eliminados por discursos e práticas que se pretendem aplicáveis a todos os corpos. Configura-se como uma proliferação ilegítima, porém estável, teimosa em escapar à disciplina, sem se pôr para fora de seu campo.

É a condição de habitar a cidade que aproxima trabalhos de dança aérea – ao fazer uso de um lugar que arquitetonicamente não foi projetado para ficar em pé, como paredes, o local transforma-se em palco vertical – das intervenções populares em ruas das cidades, que deslocam o fluxo de veículos pensado para as vias⁴, e das rodas de break ou capoeira que interrompem/alteram a passagem de pedestres pelos espaços públicos como calçadas, praças, parques e estacionamentos.

Cabe-nos salientar que o preenchimento da validade desses modos de ocupar ambientes consiste na indistinção entre momentos da vida amorosa, do trabalho ou do lazer e momentos em que o corpo se disponibiliza para a dança. Assim, durante uma caminhada, um lanche ou no trajeto de casa ao trabalho, o corpo encontra-se cenicamente disposto a acontecer, o que nos permite tratá-lo como essencialmente exibicionista, não no sentido pejorativo, mas antes numa situação de interação social pautada no ato de “se dar a ver”.

A condição de existência do corpo popular no espaço público é muitas vezes tida como “escandalizante”, pois nem sempre estamos preparados para ver aquilo que o corpo do outro se dispõe a mostrar. De todo modo, desperta-nos a atenção para uma ação corporal pautada numa disposição cênica na qual não existe momento ou lugar específico para recriar a vida. Cada quadra, viela, banco, praça, rua se apresenta ao corpo popular como possibilidade de convenção, ato político de suprimir normas. São essas nuances que devemos reconhecer ao depararmos com corpos se movendo na rua com pretensões dançantes, para que possamos multiplicar nossos olhares sobre o corpo.

Se o lugar é algo organizado, pensado para determinado fim, o espaço altera sua finalidade, inserindo possibilidades de uso. Lidar com a urbanidade como cena é corroer seu planejamento, suas representações instituídas por meio do implante da vida cotidiana e de seus usos na dança. Nem toda ação dançante na rua possui equivalência em discursos teóricos, não sendo necessariamente traduzível por eles, pois nela há mais coisas do que esses discursos conseguem suportar. Talvez a arte consiga se munir cada vez mais das táticas deslizantes do corpo popular urbano, fugidio às normas estéticas, corporais, morais, inserindo dança em espaços não planejados para isso. Talvez assim consigamos não nos estranhar ao vermos danças próximas da vida nua, gritada, sem representações ou com menos representações, menos filtros.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. v. 1.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

⁴ A título de exemplo ilustrativo, podemos conferir nos vídeos Novinhas dançando funk e Bailes funk na rua. Disponíveis respectivamente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4GEiF6ZU-4w>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=FnQuqNuGQDQ>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

A rua dos outros corpos

Thiago Silva de Amorim Jesus

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS - Professor adjunto do curso de Dança do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) e licenciado em Dança pela Universidade de Cruz Alta (Unicruz). Bailarino e diretor da Abambae Companhia de Danças Brasileiras e pesquisador do folclore brasileiro. Coordenador jovem da Organização Internacional de Folclore e Arte Popular (IOV) na América do Sul.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pensar uma relação direta entre o sujeito e o ambiente significa não concordar com a noção de que a interação entre os sujeitos é mediada pela linguagem e que somente ela permitiria tal relação homem-mundo. Diferentemente disso, proponho considerar que os indivíduos têm na linguagem (ou nas linguagens) uma ferramenta de comunicação direta entre si e com todo o ambiente.

Os modos de interação que envolvem, por exemplo, a sensibilidade, o sentimento, a exploração dos sentidos e mesmo a abstração podem ser utilizados pelo homem para relacionar-se com o mundo. Tais estratégias interativas não necessitam ser traduzidas ou codificadas linguisticamente, associadas a terminologias específicas, vocabulários, sentenças ou sistemas verbais. Um toque, um olhar, um gesto, um odor, um gosto, um calor tem sentido em si próprio.

O corpo, nesse sentido, constitui o lugar de estabelecimento dessa relação direta entre o homem e o mundo (demais sujeitos, animais, natureza etc.), uma vez que, ao rechaçarmos o corte epistemológico, consideramos que o homem não tem um corpo, e sim que ele é um corpo e só existe no mundo mediante sua condição corpórea. Não existe fundamento em qualquer compreensão “fora do corpo”, pois mesmo os conhecimentos cognitivos, racionais, emocionais só ocorrem porque o sujeito é, ele próprio, seu corpo.

Há aí concretamente uma relação direta que não precisa de mediação por intermédio de determinado tipo de linguagem. A velha expressão “é impossível traduzir em palavras” consiste na marca de uma compreensão que entende que existem determinadas situações e modos de interação de que a linguagem não dá conta, embora, pela característica de nossa cultura, sempre buscamos associar as sensações que temos com formas de descrição linguística dos sistemas de comunicação convencionais.

Assim, refletir sobre os modos de interação entre sujeito e ambiente constitui tarefa importante para pensar as relações entre a rua e o corpo que propomos aqui. A rua, sob essa ótica, constrói-se enquanto ambiente de (re)configuração permanente do corpo e articula-se de maneira transitória entre a rotina social e seus momentos de exceção, o que resulta intercalar a cotidianidade e a extracotidianidade.

ENTRE A COTIDIANIDADE E A EXTRACOTIDIANIDADE

Nessa perspectiva, o Carnaval, como ambiente fértil para as danças da/na rua, ao surgir como uma tentativa de escapar do tempo cotidiano, regular e controlado, proporciona, por consequência, também o escape das regulamentações que se veem atreladas a essa concepção de tempo “dentro e fora da rotina”.

A condição dinâmica da linguagem ritual, por sua vez, faz com que o Carnaval produza e seja produzido constantemente por novos significados. Embora possa haver uma prática regular, habitual, compreendo que não existe um sentido pré-dado para as situações e que as sensações, as cognições e as relações estabelecidas pelos sujeitos no ritual são únicas e irrepetíveis.

Aceitar essa condição dinâmica pressupõe acatar uma situação permanente de inacabamento. Apesar de ser possível a (quase inevitável) projeção ou imaginação do que é provável que aconteça

quando há a participação no rito, sobretudo para os sujeitos pertencentes ao grupo social em que o ritual ocorre e/ou para aqueles que têm o *habitus* – no sentido de Bourdieu (1996) – de participar do referido ritual sistematicamente, considero que o uso que pode ser feito da linguagem ritual no momento específico da realização do Carnaval assegura aos indivíduos uma condição bastante peculiar e imersa num cenário que, mesmo dotado de certas regras e princípios reguladores, é propício constantemente à improvisação.

Assim, retomando a ideia de ritual enquanto linguagem, faz-se possível dizer que o rito é um discurso metafórico produzido pela sociedade sobre ela mesma, ou, como define Da Matta (1997): “O mundo do Carnaval pode ser entendido como o mundo da metáfora”. O discurso carnavalesco, portanto, aparece como *extraversão*¹ (JESUS, 2013) do discurso cotidiano envolta por um movimento de deslizamento de sentido que sai da cotidianidade presenciada na rotina do país e imerge num contexto de exceção, de extracotidianidade, fora da rotina padrão, em que as regras sociais são substituídas por novos modos de operar e existir.

Com isso, o corpo do tempo carnavalesco não é, pois, o corpo do tempo regular, dada sua excepcionalidade, que faz com que o comportamento corporal se desloque da gramática rígida de ações corporais que nos é imposta rotineiramente de cima para baixo pelo coletivo social.

Ao tempo extraordinário do Carnaval é permitida a configuração de uma versão de corpo para fora da versão ordinária, uma *extraversão*, outra versão de si mesmo que abre espaço para possibilidades variadas de apresentação e comportamento gestual dos corpos naquele dado contexto.

A linguagem que o corpo assume no período do rito carnavalesco materializa a condição de tempo excepcional e espetacular decretada com a ocorrência do Carnaval no calendário social brasileiro (DA MATTA, 1997; DEBORD, 1997). Mesmo regida pela normatização que o regulamento e a organização do evento carnavalesco impõem, a criatividade dos sujeitos, seja por meio das coreografias ou *performances* ensaiadas, seja mediante a improvisação criada com a participação no desfile, efetiva a condição de inacabamento do contexto, tornando-se ferramenta que permite aos participantes extrapolarem a rigidez do tempo cotidiano e configurarem o desfile como processo comunicativo rico, diverso e em constante processo de fazer-se.

O corpo liminar², dessa forma, mobiliza a marca da vida social na sua excepcionalidade, ou seja, na condição que a vida assume quando sai do tempo regular e imerge no tempo extracotidiano, no tempo do espetáculo, no qual a inversão é uma das marcas principais. Em paralelo, o corpo liminar, entendido aqui como a *extraversão* do corpo cotidiano, constitui o símbolo máximo do *ethos* corporal carnavalesco. Essa noção está apoiada na ideia de Da Matta (1973). O autor explica que no Brasil o corpo consiste no “instrumento básico de demonstração de sentimentos e posições sociais” (DA MATTA, 1973, p. 136).

¹ O conceito de *extraversão* foi apresentado e desenvolvido no trabalho *Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013* (JESUS, 2013).

² A expressão *corpo liminar* provém do entendimento da configuração que o corpo assume nos rituais de passagem, entre eles o Carnaval, quando o momento central do rito é chamado de *liminar* ou *margem*, precedido da fase denominada preliminar ou de separação e antecedido pelo momento conclusivo, chamado de fase pós-liminar ou reagregação. Para mais, consultar Van Gennep (1978).

A principal via de comunicação do corpo nesse universo processa-se por intermédio do emprego de técnicas corporais extracotidianas (MAUSS, 2003; BARBA; SAVARESE, 1995), pois, embora em muitos casos sejam utilizadas técnicas corporais tidas usualmente como cotidianas (por exemplo, o ato de caminhar, conforme Dantas, 1999), o uso de tais técnicas dá-se num ambiente extracotidiano, ou seja, estas cumprem outra função que não aquela para a qual foram aprendidas, deixando de ter papel pragmático ou função prática na vida dos sujeitos para realizarem uma função simbólica, representativa, ritual, cênica, artística.

Da Matta (1997) define que o Carnaval de rua, oposto ao Carnaval fechado, tem como mecanismo predominante o princípio da inversão. Segundo o autor, há uma série de inversões presenciadas no Carnaval. Uma das que mais lhe chama a atenção é a inversão que se estabelece entre o desfilante e a figura e/ou personagem que ele representa no desfile.

O conjunto de inversões definidas no Carnaval auxilia na compreensão do *ethos* corporal que se institui nesse contexto. Entender o modo de ser corpo, de expressar-se e de se apresentar no evento significa a possibilidade de compreender a visão de mundo dos sujeitos e o complexo rol de relações de inversão que ali se processam e que fazem do corpo o lugar de comunicação e de materialização dessas relações, seja na condição de suporte simbólico para as fantasias utilizadas, seja na expressão composta pela gramática gestual empregada no referido ambiente (técnicas extracotidianas).

O complexo campo de inversões estabelecidas com a realização do rito carnavalesco, ao confrontar o tempo cotidiano e regular com o tempo extracotidiano e espetacular, engendra o *ethos* corporal carnavalesco e orienta também outras relações de inversão, como personalidade *versus* impessoalidade, estrutura fixa *versus* estrutura móvel, controle *versus* liberdade, padrão *versus* exceção.

Todavia, há que se salientar que as relações de inversão não devem ser apreendidas como totalidade absoluta. Com esse intuito, vale considerar que as relações invertidas devem ser analisadas de modo particular, na perspectiva de cada sujeito, por apresentarem aspectos gerais que se desdobram em casos singulares, repercutindo em possibilidades únicas de pessoa para pessoa.

O desfile de rua do Carnaval deixa de ser o ambiente da exceção, onde a ocorrência, no lugar da inversão, oposição diametralmente estabelecida entre o cotidiano e o extracotidiano, passa a constituir uma versão paralela, adicional, exterior à cotidiana, o que denominamos de extraversão.

Com isso, certas relações exibidas no contexto do Carnaval não são entendidas como inversões, mas como extraversões, versões adicionais dos sujeitos em relação ao comportamento por eles demonstrado no cotidiano. A ideia de inversão está baseada fundamentalmente na compreensão da totalidade ou da maioria da sociedade, na qual não há espaço, por vezes, para a apreensão das subjetividades ou de aspectos que caracterizam os sujeitos na sua singularidade e subjetividade.

O conceito de rito de inversão foi dirigido por olhares teóricos a partir da década de 1970, e utilizá-lo no cenário contemporâneo em que se processa o Carnaval demanda a atualização dele. Nesse sentido, proponho que a noção de extraversão seja complementar à de inversão, uma vez que dá conta de relações presenciadas hoje em dia no Carnaval que não são necessariamente invertidas e opostas às cotidianas.

A inversão prevê a oposição de valores, posições sociais, relações de poder e mesmo reversão de *status*. A extraversão, por sua vez, surge como alternativa conceitual à inversão, não englobando esta nem substituindo-a, mas colocando-se de modo paralelo à noção primeira, já que se propõe a abranger os modos de apresentação do corpo no ambiente carnavalesco, que não expressam obrigatoriamente relações invertidas ou opostas.

ASSIM, A RUA VAI PRODUZINDO OUTROS CORPOS

Os homens que têm o hábito de se travestir de mulher no dia a dia (seja em festas, seja porque são atores ou por qualquer outro motivo), o fato de se vestirem como figuras femininas durante o desfile do bloco carnavalesco não representa, especificamente para eles, inversão. É possível também pensar que existe inversão entre o papel ocupado por eles na sociedade e a personagem que estão representando durante o desfile de Carnaval (mulher). Entretanto fazer essa análise apenas levando em conta o conjunto social e deixando para trás o caso particular seria desconsiderar toda a riqueza subjetiva de que é constituído o evento carnavalesco, característica essa tida como uma das principais marcas do Carnaval.

A ideia de *ethos* corporal é entendida como uma matriz de liberação autorizada do corpo que se configura periodicamente na sociedade brasileira. Nela a inversão e a extraversão das relações, das posições e do *status* são permitidas e, mais do que isso, estimuladas, e um reordenamento de valores e princípios estabelece-se como exceção à regra, ou passa a vigorar a “regra da exceção”.

Compreender o *ethos* corporal carnavalesco aponta-nos para a existência de uma forma de comportar-se corporalmente no ambiente (espaço/tempo) do Carnaval, que é regido por um conjunto de valores e normas próprios, apenas captados no seu contexto singular de ocorrência, circunscrito na extracotidianidade temporal do calendário social brasileiro.

Existem “modos de ser corpo”, seja pela movimentação permitida, pela relações pessoais, pela exposição no lugar do recato, pela assunção da rua em vez da casa como ponto de encontro e referência coletiva entre os sujeitos, pela relação estabelecida com a sexualidade, pela possibilidade de apresentar-se de maneiras diversas e até contraditórias em relação àqueles que regem o cotidiano (por exemplo, fantasiar-se ou beber e não ter vergonha de ser visto embriagado) e outras inúmeras autorizações que a sociedade e o próprio sujeito se permitem durante o período carnavalesco que configuram um “modo singular de ser corpo” no Carnaval, ou seja, o *ethos* corporal carnavalesco que ali se instaura.

O ambiente engendrado com o *ethos* corporal está associado às noções de inversão e extraversão vinculadas ao ritual carnavalesco de forma bastante efetiva. O Carnaval demonstrou ser um ambiente muito fértil para a expressão de inversões, quer no âmbito das inversões/oposições de papéis sociais (por exemplo, homem travestido de mulher, mulher travestida de homem), quer na perspectiva das relações invertidas que colocam frente a frente o tempo cotidiano e o tempo extracotidiano (como a inversão entre a casa e a rua, uma vez que a rua passa a ser no Carnaval o ponto de encontro e de exercício da pessoalidade, oposto ao que é no tempo regular, quando a rua constitui um ambiente impessoal e apenas de passagem).

A rua, assim, torna-se um lócus bastante favorável, e porque não dizer privilegiado, para a apresentação de novos modos de ser corpo, modos esses descomprometidos com a ideia de corpo cotidiano (mas que,

por outro lado, não têm a intenção de negá-lo) e que estão abertos a interações simbólicas entre sujeito e ambiente estimuladoras do contexto potencialmente polissêmicos.

A extraversão é a possibilidade do exercício de simulação de si próprio como o outro, o duplo, porém sem a intenção de demarcar um contraste ou uma antítese entre a posição ou o *status* social ocupado pelo sujeito no período carnavalesco no que diz respeito ao período da sua rotina regular. Extraverter é metaforizar, não opor. É nesse contexto extravertido que a rua permite a construção de outros corpos carnavalescos, outros corpos dançantes...

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 3. ed. Campinas: Papirus, 1996.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Ensaio de antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

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

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013**. 367 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2013.

MAUSS, Marcel. Noção de técnica do corpo. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Maracatu cearense: cortejo brincante no Carnaval de rua de Fortaleza (CE)

José Clerton de Oliveira Martins

JOSÉ CLERTON DE OLIVEIRA MARTINS - Doutor em Psicologia pela Universidade de Barcelona (Espanha). Pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), 2005-2006, realizado na Universidade de Deusto (Espanha), no Instituto de Estudos do Ócio. Professor efetivo da Universidade de Fortaleza (Unifor), no Programa de Pós-graduação em Psicologia. A pesquisa que deu origem a este texto foi amparada pelo edital das Artes de 2010 do governo do Ceará/Secretaria de Cultura do estado do Ceará.

INTRODUÇÃO

O que nos moveu na aventura de investigar o maracatu do Ceará (dança/cortejo) e entender seu significado com base nos discursos de seus brincantes foi o fator motivador deste trabalho. Muito se tem escrito a respeito do maracatu cearense, mas pouco se escreveu fundamentado nas apropriações brincantes sobre a sua brincadeira. Também nos mobilizou saber o que o brincante de maracatu diz quanto a “ser brincante” dessa tradição e que processos foram investidos para se tornarem o que se costuma chamar de brincante. Para tal intento, buscamos métodos que favorecessem o conhecimento do lócus onde se insere o brincante para assim privilegiar seu discurso rumo a explicar, segundo seu modo de ver o mundo, como ele se pensa e se diz brincante. Portanto, optamos pelo método etnográfico, tal como o convoca Aguirre Baztan (1995) para a coleta de dados, apoiado na entrevista narrativa com uso de registro em foto e vídeo. Para as análises dos dados, convocamos as práticas discursivas na perspectiva de Spink (2004).

É preciso ressaltar que, para a proposta deste estudo, fomos orientados a compreender e explicar a apreensão da manifestação pelo seu sujeito brincante, tratando de especificar os detalhes de apreensão da brincadeira/do cortejo/da dança por esse sujeito.

OS LUGARES E OS SUJEITOS DO MARACATU DE FORTALEZA

Os lugares podem ser muitos: as diversas ruas de vários bairros simples e periféricos da cidade, como o Mucuripe do Seu Cícero e de sua família, sujeitos desta pesquisa. Pode ser também o centro em direção à Barra do Ceará, as vilas de casas simples entre a Rua São Paulo e a Guilherme Rocha, um quarteirão labirinto onde morava sua majestade Zé Rainha, que virou memória, e ainda povoam lembranças de sua existência. Ou mesmo o Pirambu excluído do Senhor Raimundo Baliza e de seus filhos.

São as inúmeras Fortalezas dos brincantes espalhados pelas ruas, com suas histórias que revelam os maracatus de suas subjetividades.

Cada brincante vive com sua família, nem sempre a de sangue, mas a de opção, pelas sabedorias elaboradas da existência. Todas as identidades e histórias se confluem para um maracatu, resultado prático de seus feitos do ano inteiro que existe com/em cada brincante e deságua no desfile vitrine de si e dos outros para favorecer imaginários em que todos que fazem a cidade estão contidos.

O maracatu sugere existir como produto de identidades e expressões múltiplas que habitam em cada brincante. O desfile no Carnaval é o encontro, o ápice do trabalho de vida de cada um, dos muitos bordados, recortes, aplicações nas indumentárias e nas vidas desses sujeitos da tradição maracatu.

Não posso deixar de dizer que a tradição, tal como expressa no desfile, também revela os entrecruzamentos de muitas existências, que ao som da batida lenta cadenciada revelam a majestade e a elegância contidas em cada verdade existencial. Estas significam expressar apenas o que se tem e o que se é, como na máxima grega que afirma que o homem nasce para cumprir seu caminho de herói e apenas assim será justo, nobre e belo, buscando sua missão de existir por si mesmo, reconhecendo seus talentos mais inerentes.

OS BRINCANTES PARTICIPANTES DESSE PERCURSO

Conforme explicado anteriormente, a ideia foi trazer a fala de sujeitos/brincantes com tempo de vida e experiência na manifestação que pudesse sugerir um dizer “autêntico” da expressão validada pela experiência e pelo envolvimento subjetivo, pela troca nas interações ao longo da vida. Assim, os brincantes aqui trazidos por suas vidas dedicadas à tradição foram indicados por integrantes de maracatus da cidade, não importando a agremiação, mas o tempo de vida, o tempo na tradição, o reconhecimento de sua atuação cênica no maracatu e sua importância para a história do maracatu na cidade.

Eles foram contatados em seu local de ensaio, devidamente autorizados pela agremiação e por eles mesmos. As entrevistas foram agendadas por eles em suas casas, nos seus bairros, da forma como melhor fosse para o conforto deles. Foi-lhes assegurado o bem-estar durante a entrevista, e só se gravou o autorizado e de interesse à pesquisa. Como critério ético no processo, foi garantida a eles a inexistência de riscos de qualquer natureza durante a observação e a entrevista. A eles foi solicitado um termo de consentimento livre e esclarecido para a entrevista, colocando-os a par dos objetivos da pesquisa, assim como um termo de cessão de imagem em virtude do vídeo e das fotos.

A seguir iniciamos com a apresentação e exploração das entrevistas com os brincantes do maracatu de Fortaleza.

SEU CÍCERO: QUANDO EU ENTRO, ESQUEÇO QUEM SOU

Cícero Anastácio, entrevistado em 21 de janeiro de 2011, às 16 horas, em sua casa, na Rua São Luís do Curu, no bairro Mucuripe, em Fortaleza, nasceu em 27 de julho de 1933, na Vila Dom Maurício, em Quixadá (CE). Foi portuário e está aposentado. Participou de vários maracatus de Fortaleza. Começou a desfilar no Maracatu Rancho Alegre em 1964. Portanto, tem 47 anos de vivência na tradição. Desfilou pelo Rei de Paus, Vozes da África, Az de Ouro, Baobá e Rei dos Palmares. Já fez de tudo no maracatu – foi balaieiro, príncipe, baiana – e hoje integra a corte do Rei de Paus, sendo uma de suas princesas. No dia a dia gosta de costurar e bordar as próprias fantasias e as de seus indicados (pessoas que inicia na manifestação). Confessa ter passado por “muita coisa nessa vida”, contudo diz que seu esporte preferido é o maracatu, do qual destaca como importantes o aprendizado de vida, o envolvimento de sua família, o reconhecimento do grupo, os aplausos e a confiança nas pessoas.

A seguir ressaltamos aspectos da entrevista de Seu Cícero que me encaminham a identificar sua elaboração como brincante, sujeito de sua história que se insere na história do maracatu da cidade. Sobre o que sente no corpo ao desfilar no cortejo, ele responde:

Eu sinto tudo de bom, eu sinto que eu não tou só. Tem a pessoa que me acompanha, que está do meu lado. Eu sinto tudo isso. Pode ser que seja impressão também, ou porque às vezes a pessoa vê coisa sem haver, né? Pode ser meu caso também, mas eu lá, desfilando, sou tudo... (ANASTÁCIO, 2011).

No desfile, salienta que não se sente só. Conscientemente, ao referir-se ao seu movimento, garante que só tenta passar “coisa boa” (ANASTÁCIO, 2011). Gosta muito do aplauso, porém, se for vaiado, sente o mesmo que se for aplaudido, pois aquele momento é único assim; vale a pena ressaltar o positivo.

Seu Cícero não frequentou o maracatu para aprender a dançar. Sua crença, a umbanda, apresenta elementos semelhantes em movimentos e batidas, e no maracatu sente uma energia similar que o leva a se conectar com o todo que envolve a manifestação. Por isso afirma que sente tudo de bom, que não está só. Todavia, durante o desfile, todo paramentado, ele confessa: “*Sou tudo*” (ANASTÁCIO, 2011).

O brincante afiança que sente o chamado da batida, da dança e é atraído pelo sentimento. Expressa que sente muita alegria na sua superação em virtude de sua idade e condição física: “*Sinto alegria. Teria vontade de dançar num canto. Como esse ano, com essa idade, eu fiz parte da corte e fui mais forte que muito jovem. É por isso que eu acho que eu tenho qualquer coisa diferente. Sinto, mas não sei explicar. Mas é coisa boa, nada de ruim...*” (ANASTÁCIO, 2011).

ZÉ RAINHA: NÃO DEIXEM O MARACATU MORRER

José Ferreira de Arruda, o Zé Rainha, foi entrevistado em 24 de janeiro de 2011 em sua residência, às 14 horas. Nasceu em Lavras da Mangabeira (CE), foi auxiliar de enfermagem e auxiliar de cozinha; sempre trabalhou. Começou a brincar no Carnaval no Bloco Meninas da Lua. No ano seguinte, em 1962, iniciou-se no Maracatu Az de Ouro. Portanto, resguarda em sua história mais de 49 anos de vivência em maracatu. Hoje se identifica como integrante de dois maracatus: Az de Ouro e Rei de Paus.

Zé Rainha veio para Fortaleza criança. Afirma que sempre gostou de maracatu e que este “*entrou na sua vida*” (ARRUDA, 2011) de forma muito marcante. Em um dado momento, ele se coloca como brincante e revela que, para sua dança, não pensa em nada, deixa fluir no batuque e aí a *coisa* (ARRUDA, 2011) sai na hora:

Eu não penso, eu não penso, eu faço na hora. É uma coisa que é feita na hora... Sempre o Zé Rainha saía em qualquer maracatu, ou com ritmo ou sem ritmo. Ao ouvir o maracatu sinto... Uma coisa boa no coração, aquela coisa boa no coração. Sinto tudo na minha vida. É tanto que eu só gosto do ritmo do Rei de Paus, porque é o único maracatu que está, e o Az de Ouro, às vezes, que tá continuando com aquele ritmo maravilhoso que é o maracatu. Me sinto bem! Me sinto uma maravilha. Eu sinto que eu tou no céu. Tá no céu. É como se eu tivesse no maracatu... O movimento da rainha, eu aprendi por si mesmo. Por si mesmo. Prestando atenção, como era que a rainha fazia, como era que levantava os pés, como era tudo, tudo, tudo. Eu ia prestando atenção, a rainha mais antiga, que era Zé Braz, e ia aprendendo. Pisava como ele. É tanto que o povo me achava..., eu tenho as fotos, que parece com ele (ARRUDA, 2011).

Na sua mensagem final, Zé diz: “*Peço só que não deixem o maracatu morrer. Não deixem! [chora]*” (ARRUDA, 2011).

Ao término da entrevista, os pensamentos eram muitos. Qual o sentido de organizar a tradição num cortejo regido por normas, regras, tabus, preconceitos? O que pode e o que não pode? Será isso benéfico para a brincadeira? A fala de sua majestade Zé Rainha enche-nos de preocupações. Nela sentimos os efeitos dos apelos contemporâneos na ancestralidade presente na natureza do brincante. Quando ele sente o tambor, a batida toca seu coração. O desejo é explodir em sua *performance* original, de dentro, em sentimento de estar no céu, mas ele deve controlar os gestos, pois está sendo julgado por sua comunicação.

Sabe-se lá o que se passa pela crítica ao julgar o que apenas conhece “de fora”.

Logo após o Carnaval, Zé Rainha deixou-nos, foi brilhar em outros blocos. Espero que em um céu sem julgamentos de sua *performance* majestosa. Que um cortejo de anjos de cara preta possam ter saudado você, grande Zé... E que suas dores estejam amenizadas.

RAIMUNDO BALIZA: QUERO PASSAR A BALIZA PARA O MEU CAÇULA

Raimundo Soares Braga, o Raimundo Baliza, foi entrevistado em 25 de janeiro de 2011, em sua casa. Nasceu em 3 de fevereiro de 1955 em Fortaleza. É ferreiro e armador e iniciou sua formação de brincante aos 9 anos de idade, no Leão Coroado. Brincou de bumba meu boi, dança gafeira e adora forró. Só no Rei de Paus tem 41 anos de brincadeira.

Se eu brincar esse ano e não acontecer nada comigo, vou completar 41 anos. Comecei em [19]70 no Rei de Paus. Eu procurei muito, batalhei e achei onde era, onde ensaiava, que realmente era no Passeio Público. Foi o primeiro ensaio. Eu era tão brabo quando vivia no mar. Eu pescava. Eu não conhecia o que era um Passeio Público, mode eu achar foi muito difícil. Mas achei, e o primeiro ensaio foi lá... Eu pesquei e botei jangada. Aí foi que veio a profissão de negócio de construção. Eu viajei muito. Aí aprendi a profissão de ferreiro (BRAGA, 2011).

Seu Raimundo Baliza começou na brincadeira observando o corso nos ombros da mãe. Via os maracatus, e sua mãe desejava que o filho um dia fosse figurante no desfile. O desejo materno perseguiu o filho e este resolveu ser brincante.

No maracatu, eu ia assistir corso com a minha mãe, e o melhor maracatu que tinha antigamente era o Leão Coroado e o Az de Espada. A minha mãe sofria muito com a gente no ombro, principalmente comigo, e dizia: “Eu tenho fé em Deus que ainda vejo meu fio assim, nesse lugar aí, que nem eu tou vendo esses outros”. Aí eu fui crescendo, fui crescendo. Realmente, quando eu fiz 9 anos, ela trabalhava na fábrica de castanha e eu fazia o almoço dela e da minha irmã. Então, quando eu ia deixar o almoço delas duas, eu já ia com a tábua de pirulito no ombro. Eu deixava o almoço e ia vender os pirulitos. Quando eu terminava os pirulitos, eu já ia vender tomates. Caixão na cabeça... Boa vontade quando eu fui chamado pelo finado Zé Venvem e o Adalberto, que foi um grande príncipe do Maracatu Leão Coroado. Eu tenho retrato aí, como vocês veem. É a maior limpeza! Pra mim é amor. Quando eu cheguei, aquele menino ali, que hoje fala!, não era nem gente, era bem pequenininho. Não sei se é o Bebê ou Pedro Paulo. É o Pedro Paulo! Era tão pequeno que o pai dele botava uma peruca nele, e ele saía como índio, bem pequenininho. Era na Gonçalves Ledo. Eles ainda moravam em casa alugada, ali perto do Paulo Sarasate. E isso é amor. Aí o irmão dele passava muito tempo comigo lá em casa. Finado Gilvan, era dos melhores porta-estandarte que tinha. Era pequeno, mas o homem era bom demais porta-estandarte. A gente tinha tanta amizade! Eu falei com o Gilvan pra ser padrinho de um filho meu. O Gilvan tava tão bêbado que ele entendeu que eu tava chamando era o Geraldo, aí falou para o Geraldo (BRAGA, 2011).

As habilidades pessoais do brincante levaram-no a uma posição de destaque no maracatu, no entanto as indicações e o reconhecimento dos que já integravam a brincadeira foram fundamentais para

a consideração de seus dotes naturais, o jeito para a coisa. Raimundo Baliza afirma que, por desistência de uns, desgosto de outros, abandono de postos e problemas internos, galgou o posto de primeiro baliza, mas confere competência e dedicação ao gosto e ao prazer de ser brincante, de ser baliza do maracatu (BRAGA, 2011).

Aí, daí me deu vontade. Aí comecei a brincar como quem fosse brincar de baiana, uma coisa, bem pequenininho. Aí quando o dono do maracatu me viu, chamou Adalberto e o Zé também e falou: “Esse menino aí não vai brincar do que vocês tão pensando. Ele vai brincar de baliza, ele vai brincar na frente”. Aí eu ouvi a conversa, eu pequenininho. Aí me deram a fantasia completa... Aí comecei a crescer, crescer, crescer, crescer no maracatu. Aí achei a coisa boa da minha vida, né? Que até hoje eu amo de verdade... Aí eu fui crescendo no maracatu mais ainda (BRAGA, 2011).

Seu Raimundo Baliza não consegue precisar como nasceu o apelido Baliza, mas justifica ter sido reconhecido pelos brincantes mais experientes:

Não sei. Aí já veio de uma coisa. Eu tava brincando, e o cara disse assim: “Esse aqui não tem sangue pra brincar de baiana. Esse menino não tem sangue pra brincar de índio. Esse menino é um baliza!”. Aí então veio uma força do Adalberto, que apostou em mim, como eu ganhava dum baliza chamado Fernando. Só que no desfile eu ganhei. Aí, pronto! Aí o conhecimento veio daí. Esse maracatu é do tempo do Campo do Pio, ali depois da Bezerra de Menezes. Ali perto do CPOR [Centro de Preparação de Oficiais da Reserva], né? Tem uma entradazinha, tem a igreja, né? Aí descia um pouquinho e era ali. Eu gostava demais. Se o Leão Coroado se levantasse de novo, eu, eu não vou sair do Rei de Paus, mas eu ia brincar muito magoado, porque, apesar de torcer Fortaleza, que é um leão, eu brincando no Rei de Paus mesmo, eu desenhava um leão e botava aqui atrás. Quando a negrada começava a bater palmas, eu levantava e amostrava o leão (BRAGA, 2011).

Seu Raimundo Baliza deseja brincar sempre. No caso de não mais poder, um dia gostaria de passar a baliza para seu filho. Com esse pensamento, já faz a introdução do filho caçula na brincadeira, levando-o para os ensaios e incentivando-o de forma exemplar. Ele fala da importância do brincante para o cortejo afirmando que o baliza

é o primeiro que vai abrindo o curso, é o primeiro que chega, pode botar banca e vai chegando e dando alegria. E, pra mim, se eu não puder brincar mais de baliza na minha vida, aí eu não brinco mais nada. Quero entregar à outra pessoa e quero entregar para um filho meu. Não quero entregar para qualquer pessoa (BRAGA, 2011).

Em dado momento da entrevista, Raimundo Baliza revela sua conexão com o mágico, o ancestral, que preenche o brincante durante a brincadeira. Esse é o momento em que não existem sujeito nem atividade, mas sim uma coisa só. O movimento do brincante é a própria brincadeira, e ele desaparece na experiência. A *performance*, a experiência, o brincante são uma única expressão, e a beleza acontece. O *show* de verdade aparece na explosão de adjetivos postos pelo brincante em explosão.

Pra mim eu não sinto nada. Quando eu tou brincando, parece que entra um espírito dentro de mim. Juro por Deus como é. Às vezes eu tomo, eu bebo tanto às vezes, que eu não sou mais doido de fazer

isso, não. Eu fico num canto, aí a negrada chega, olha, já estamos no portão não sei quanto. Eu entro. Quando começa as pancadas lá, parece que começa outra coisa que entra dentro de mim. Que é aquilo ali, passa, e eu volto a ser uma pessoa totalmente neutra. Não sei se... É alguma coisa que me ajuda, que eu vou... Fico maneiro. Parece que eu não sinto nem o chão. É isso aí que eu tou falando, não sinto o chão de jeito nenhum. Aquela vontade de entrar, e, quando eu entro, é muito aplauso em cima de mim... Eu vou flutuando e, quanto mais eu giro, mais vontade eu tenho (BRAGA, 2011).

Seu Raimundo conta que se fez brincante em muitas experiências populares. Dançou muita gafeira, assistiu a muitos dramas e o bumba meu boi foi sua escola de teatro, uma experiência que inspira a brincadeira mais autêntica. No boi, o brincante é ator, cantor, dançarino, poeta, rei, careta, homem, mulher, bicho e fantasma. Para sua expressão brincante, estar em outras brincadeiras deixou-o mais flexível para a experiência no maracatu, além da boa vontade para o aprendizado.

É porque o nego desarna, né, as pernas, né? O nego tem um projeto de se soltar mais. Não é amarrado como eu. Joguei futebol, eu brinquei em escola de samba, eu brinquei de bumba meu boi. De cada coisa eu passei um pouco. Eu achei bom. De cada coisa eu gostei, né? Boa vontade. Através de... Eu brincava muito o bumba meu boi. Aí começou a garotada, o mulheril, aí comecei. Fim de semana, Natal. Aí era maracatu, era escola de samba, era o bumba meu boi, era drama, era pastoril. Era muito bom naquele tempo. Hoje em dia, sabe como é, né? Se acabou aquele projeto. Era lindo! Era... (BRAGA, 2011).

O Baliza dá-nos um banho sobre ser e elaborar-se brincante. Sua fala indica o desejo da mãe, assumido pela criança e realizado hoje no brincante baliza. Um dia a mãe disse: *“Um dia quero ver o meu filho como um desses aí...”* (BRAGA, 2011). E a vontade fez-se... Pela realização que o menino, atualmente homem, sente em ser o que é, o baliza nota 10, que aprendeu desde criança os ensinamentos dos mais velhos da família comunal, comadres e compadres, mestres falecidos e vivos que o acompanharam e o acompanham em seus arrepios de emoção, de ancestralidade reconhecida e assumida, pela presença dos mortos e vivos na sua entrada encantadora no cortejo cheio de memórias presentes e passadas, deixando fluir sua brincadeira cambaleante sem se importar com os apelos do imposto pelo julgamento da crítica. Jeito e fala de um brincante comprometido com os sentimentos revelados em sua expressão nota 10, pelo povo, por ele e pelos seus. É o que o grande baliza faz em seu desfile majestoso, contorcido, gracioso, por dentro e por fora.

SOBRE “ELABORAR-SE” BRINCANTE: A HISTÓRIA DE BEBETO

Francisco José Barbosa da Silva, o Beбето, é brincante desde os 7 anos de idade e é o atual presidente do Maracatu Rei de Paus. Filho de Geraldo Barbosa, que no começo não gostava de maracatu, mas foi arrastado pela tradição, e de Dona Nazira, a grande mãe da família comunal do Rei de Paus, Beбето nasceu no Maracatu. A pergunta inicial foi como ele se tornou um maracatuzeiro:

(Risos) Para mim, é uma grande honra, é um prazer, porque na minha vida, desde criança, eu via na minha casa, lá na Gonçalves Ledo, porque o maracatu, ele começou aqui na Padre Antonino, mas, quando o meu pai casou com minha mãe, ele foi morar na Rua Gonçalves Ledo, e o maracatu se

transferiu pra lá. Então todos os dias da minha vida eu via, eu aprendi, convivendo diariamente com o maracatu, e hoje eu sou o presidente, sou um maracatuzeiro. Tenho o conhecimento que adquiri de meu pai e com muitas outras pessoas também que contribuíram para o Maracatu Rei de Paus, e hoje eu tenho a preocupação, a função e a responsabilidade de perpetuar esse maracatu e a nossa cultura. Sempre a gente via, quando os mais adultos estavam fazendo, ensaiando, a gente criança, a gente começava a observar aqueles movimentos, as macumbas que eram cantadas e as pessoas, os relacionamentos. E isso eu fui adquirindo, a convivência também, no meio quando criança, e passei isso para os meus amigos de infância... Então, esses conhecimentos, de ser maracatuzeiro, aprendidos na vivência do dia a dia a gente aprendendo a colocar um coro no tambor, fazer a tinta do maracatu, a desenhar uma fantasia de índio, a compor uma macumba de maracatu, tudo eu aprendi com o meu pai e com aquelas pessoas que colaboravam com ele, como o finado José Rebouças, né? Chico Ariacó, Sebastião, finado José Braz, essas pessoas que contribuíram para o meu conhecimento sobre maracatu. E, tendo a orientação de meu pai, o Seu Geraldo Barbosa da Silva, que ele sempre dizia: “Meu filho, o caminho é por aqui se você quer ter uma organização e dar continuidade a isso aqui”. Ele sempre dizia: “Maracatu é difícil”, mas nós conseguimos atrelar a família e o maracatu e fazer da nossa família, né?, uma extensão para o maracatu e o maracatu para a nossa família (SILVA, 2011).

Na fala de Bebeto está contida o que faz uma comunidade ser maracatu, a família comunal que cuida de todos, ensina os rumos, mostra o porquê do valor de ser o que é e sentir-se integrado, integrando-se, aprendendo desde o confeccionar de instrumentos até a pesquisar loas. O entrevistado revela o crescer na família maracatu, o aprender desde pequenos detalhes que interferem na *performance*, o reconhecer talentos natos, o desenvolver habilidades, o considerar a ancestralidade que une e o critério externo que diminui, pois interfere negativamente na brincadeira.

Perguntado como o corpo se torna um corpo da manifestação maracatu, Bebeto é enfático:

Falar do maracatu, principalmente em relação ao corpo, é muito importante e interessante, porque, quando nós éramos crianças, nós aprendemos os movimentos passo a passo. Porque no maracatu a iniciação começa sempre na ala de índios. Começava na ala de índios, mas hoje já está um pouco diferente. Eu comecei dançando de índio nas apresentações. Eu não tocava nenhum instrumento, mas já via aquilo ali. A dança começou a se aproximar, aquela vontade de estar, porque eu via aquilo todo dia, diariamente, e eu passei a participar dançando. Aprendi a dançar indo aos ensaios, observando o Pedro, porque antigamente ele que era o chefe dos índios, como a gente chama?, o cacique, né? Então eu percebia a forma que ele dançava e fui me aproximando da dança. E também tocando, porque atrelei a dança com a música e comecei a tocar também um instrumento. O maracatu... Ele, ele é uma energia muito forte. Muitas pessoas acham que é só pintar o rosto e vestir uma fantasia, fazer uma fantasia muito bonita, cheia de penas ou cheia de paetês. Não é só isso. Maracatu, ele tem uma energia, até porque a ancestralidade, ela aflora naturalmente. Quando se compõe uma macumba de maracatu, e principalmente quando ela evoca um orixá, um preto velho, um caboclo ou um guerreiro, aquela energia, ela é canalizada, e você, embora que esteja estressado, ou pernoitado, recebe aquela energia e você passa a passar aquilo através da dança. Aquilo através da música e é o maracatu. Às vezes, as pessoas dizem: Por que o maracatu tem tanta visibilidade? Porque o maracatu

é uma cultura afrodescendente. Ele existe não só por representar o cortejo de negro, cuja personagem principal é a rainha, mas porque ele tem uma fundamentação. E é justamente aí onde as pessoas passam a entender o movimento do maracatu, um pouco da dança do índio, da dança de uma negra, da dança do príncipe, da dança de um baterista, porque cada um, ele tem uma especificidade de um dançar diferente. Um guerreiro, quando ele vai dançando naquele movimento, ele vem trazendo uma vibração, né? De um, de um orixá guerreiro ou mesmo de um índio guerreiro, que aquela energia é canalizada, a partir do momento que aquele grupo e muitas pessoas veem aquela manifestação de forma diferente. Então, mexe com o corpo. Quem sente na batida do maracatu a energia, que é essa energia que faz justamente as pessoas entrarem, de certa forma, não digo num transe, mas numa ligação muito íntima com o seu orixá, com o seu índio, com o seu preto velho, e a partir daí isso vai se tornando mais forte, consolidando o maracatu num cortejo como o desfile. Em épocas passadas, as pessoas queriam extinguir o maracatu, mas o maracatu por si só, ele se constituiu e conseguiu encontrar o seu espaço naturalmente. Por quê? Porque essa energia é uma energia muito forte. Normalmente, quando se vai para um desfile de Carnaval, se vai cansado, muito esgotado, mas, quando abre e chega a hora do maracatu adentrar naquele espaço que ele vai fazer, a gente sente a energia. Então o corpo da gente, ele se transforma (SILVA, 2011).

Com base em Merleau-Ponty (1984), o corpo é provido de intencionalidade, raciocínio e desejo. O movimento brota do invisível, mas exterioriza-se na intenção do corpo. Assim, o corpo, ao apresentar um movimento no gestual apreendido, mostra um desdobramento da realidade imaginária, criativa e transformadora. Na experiência, o corpo expressa como significado do apreendido que o movimento nasce, ou seja, é incorporado e expresso em gesto, revelando o de dentro, o de fora, o seu e o do outro.

Dessa forma, o corpo é mais que físico. Não representa apenas músculos, ossos, articulações que se movem, porém histórias, memórias, experiências, saberes que se interagem para contar as histórias que elaboram gestos, atitudes em dança, expressões (DAMATTA, 1984).

Sobre a conexão entre a expressão *maracatu* e a ancestralidade das crenças afro-brasileiras, o brincante revela sua opinião a respeito do que considera no grupo ancestralidade:

A ancestralidade não se pode negar, até porque a nossa, o nosso povo, a formação do povo brasileiro, ela é uma formação multi, multicultural, multiétnica, e a partir daí, a gente observa que, quando o maracatu, ele retoma as origens das antigas coroações dos reis de Congo, ele começa a resgatar toda uma manifestação de forma cultural que aqui foi trazida para o nosso país e que se consolidou durante séculos e séculos. Porque desde 1600, das antigas confrarias, das antigas irmandades que o negro, ele passou a manifestar a sua cultura. E é essa cultura, são esses ancestrais que estão mantidos, por exemplo, quando se tematizou o Pena branca, né? Quando se tematizou o Pena branca, em 2004, que a música cantava: "Pena branca veio para a aldeia... Pena Branca veio para a aldeia e na aldeia ele veio para dançar, pajelando para os seus filhos, com as forças dos tupinambás". Então neste momento aí foi evocada todas as etnias indígenas que aqui viviam no Brasil. Então, quando a gente fala da ancestralidade, é justamente a questão das ligações das raças que formam também o maracatu. Não só a do índio, não só a do branco, mas também a do negro. E o orixá? O nosso povo, como eu já tinha falado anteriormente, ele se mescla na formação de nosso país, e, a partir daí, o maracatu também foi incorporando elementos, não só da cultura indígena, a cultura negra,

mas também da cultura europeia, como a formação do cortejo numa procissão, quando a rainha vem e é coroada. Então todas essas personagens, esses ancestrais, um orixá, um guerreiro, uma rainha, quando ela é ovacionada, como a rainha Ginga, que foi uma rainha que muito lutou contra a escravidão do negro, a gente tenta de uma certa forma não só levar uma parte da história do nosso povo, formação do nosso país, mas também de preservar o cortejo do maracatu na sua essência, sem distorções, a partir do momento quando se canta fatos que realmente ocorreram na historiografia do nosso povo brasileiro (SILVA, 2011).

Bebeto em seu discurso aponta o que no seu grupo de referência se toma como ancestralidade: “*É justamente a questão das ligações das raças que formam também o maracatu*” (SILVA, 2011). Por outro lado, os demais brincantes menos escolarizados e mais mágicos convocam a ancestralidade como a força que faz o brincante ser o que é. Reconhecem-se no arrepio sentido, no sentimento de pertencimento, no não explicar a magia que religa o corpo inteiro, a história consciente e inconsciente que ali se encerra e que faz o corpo não ter o peso da idade, muito menos expressar cansaço. A ancestralidade está no sentimento, no significado, no corpo leve, no ser único em dança, com todos e com tudo que a expressão convoca como total.

Chamou-me a atenção saber como os brincantes que se fizeram pesquisadores esclarecem a existência da expressão em Fortaleza. Bebeto, um historiador, brincante e maracatuzeiro, dá seu ponto de vista:

Existem algumas vertentes historiográficas, e durante muito tempo a década de [19]30 é um marco para o aparecimento do maracatu no nosso estado, e isso aqui eu não quero dizer que a presença do negro, pelo contrário, não existiu. É evidente o marco da presença do negro no nosso estado, porém existe um hiato não só nas páginas da cultura do negro, mas também no que se refere só ao maracatu no nosso país. As antigas coroações, o auto do Rei do Congo, ele deixa de existir durante um certo tempo, né? Durante o século XVI, meados do século XVI, século XVII ele é retomado. Então, a partir daí, alguns questionamentos, alguns hiatos deixam na história, algumas, alguns pontos que ficam uma interrogação. Mas a vertente que a gente defende de uma certa forma, da década de [19]30, como marco, não do início propriamente dito, mas sim de uma retomada do maracatu no estado do Ceará. Claro que no século XVIII, século XIX, existiam manifestações, existiam festas de negros no nosso estado, nas províncias do Brasil e tudo. Porém esse ato, que se perdurou durante muito tempo, é retomado na década de 30, e, a partir daí, o maracatu começa realmente como carnavalesco militar no Carnaval e aparecer como referencial da cultura negra no nosso estado. Durante a década de 30, ele começa a se consolidar, aparecendo no Carnaval, e, a partir daí, ele, e até hoje, ele encontrou o seu espaço. Nós sabemos que essa, essa perspectiva historiográfica é contestada por alguns pesquisadores, certo? Mas a gente vê que existiu maracatu no século XVIII e XIX, mas esse hiato deixa uma interrogação no espaço historiográfico muito grande. Cronologicamente, a gente trabalha na década de 30, com a retomada do maracatu no estado do Ceará. E é a partir desse referencial que os maracatus que estão hoje na contemporaneidade se consolidaram, como o Az de Espada. E são o Az de Espada, o Estrela Brilhante os grandes ícones da marcha alegre que perduraram, que fizeram com que os outros maracatus surgissem (SILVA, 2011).

Para o brincante/maracatuzeiro, a historiografia registra hiatos, mas a expressão é presente no Brasil como remanescente das festas de negros, coroações, auto de Congos etc. Reconhece-se a presença da manifestação desde o século XVI, no entanto, como manifestação marcante do Carnaval em Fortaleza, registra-se a terceira década do século XIX como a retomada da tradição como cortejo carnavalesco da cidade, fruto dos movimentos libertários da população local, diante dos ditames das elites exploradoras preconceituosas.

Buscou-se saber sobre o sentimento do brincante ao ouvir a batida do tambor de seu maracatu. A resposta revela o que os demais brincantes também disseram:

A batida do Rei de Paus é uma batida singular. A partir do momento quando entra no Carnaval de rua, existia o Az de Espada, o Estrela Brilhante, Leão Coroado e o Maracatu Az de Paus, ele entra com o ritmo interagindo entre esses ritmos. Então, a batida do Rei de Paus, que durante, até hoje, continua a mesma batida, não mudou, marca, e o referencial é a cearensidade do maracatu. Quando se fala em maracatu em outros estados, se fala do baque virado e, quando se toca lá, e quando se fala no maracatu do estado do Ceará, se fala nessa batida marcante, consolidada, forte. Quando toca um chocalho, quando toca um ferro, quando toca uma caixa, quando marca um bumbo, então, e também a presença do falso negrume. A batida do maracatu, quem sente um maracatu desfilando e presencia, sente aquela força, aquela energia. Quando é a união da batida do bumbo com a macumba que é cantada, dependendo da macumba que é cantada, quando eu canto, vou até citar o exemplo aqui. Quando se cantou o rei e Luanda, que dizia assim: “Vivi em Luanda, feliz a cantar, caçando nas matas a luz de um luar. Um dia um branco na aldeia chegou, cercou minhas terras e me escravizou. Oh! Meu rei de Luanda. Olha para esse preto Nagô”. Então fala de tudo, como era a vida na África, fala, pede ajuda ao rei para poder salvar o negro daquele sofrimento. Então, uma realidade que é contada, quando se falou também do preto velho de Angola, como eu já tinha falado anteriormente, na música cita o preto velho, no culto da umbanda, que os pretos velhos, eles têm a sabedoria, detêm a sabedoria. A preta velha sábia, Maria Conga, o preto pai Benedito, pai João, pai Joaquim, então, isso tá intimamente ligado com o maracatu, que é a preservação da ancestralidade do negro. Então nas músicas temáticas, nas macumbas que são cantadas no maracatu, quando une a macumba com a batida, meu amigo, quem tá perto se arrepia, porque tem uma energia muito, que é inexplicável pra se colocar. Só você presenciando e sentindo para entender o que é isso na realidade (SILVA, 2011).

O termo *maracatuzeiro* nasceu da experiência acadêmica do brincante, e Bebeto conta na entrevista, pela sua experiência na brincadeira, o episódio em que surgiu o termo que torna o brincante de maracatu um maracatuzeiro. Explica ainda o já comentado acerca do pertencimento a uma família comunal, com valores herdados e transmitidos em prol dos valores comuns que unem e que fazem o grupo seguir família, uma família maracatu:

Ser maracatuzeiro pra mim é um grande prazer, porque eu aprendi com meu pai, Seu Geraldo. Eu caminhava com ele. Ele me ensinou. Tudo o que eu sei de maracatu, eu aprendi com ele e hoje eu me considero nessa categoria de maracatuzeiro. E é até interessante o fato. Quando eu cheguei na pós-graduação, tanto na Uece [Universidade Estadual do Ceará] como na [Faculdade] Darcy Ribeiro, na hora da apresentação eu me levantei e disse: “Professora, eu sou maracatuzeiro!”. Aí

fui explicar sobre o maracatu. Pra mim, eu, meu irmão, Pedro Paulo, minha mãe, a dona Nazira, nós somos maracatuzeiros de sangue, de braço, de olho, de mente, porque nós herdamos isso dos nossos pais, dos nossos avós. A minha avó dona Chiquinha fazia pastoril. A minha avó por parte de pai, a Dona Joaninha, era parteira. Pegou muitos meninos, e esses meninos também passaram a ingressar ao maracatu. E eu fui adquirindo esse conhecimento. Hoje eu tenho, sei colocar um coro no tambor, aprendi a colocar, fazer esse ofício. Sei fazer uma baqueta da forma tradicional, peça por peça, individualmente. Maracatuzeiro é justamente aquele que aprende o ofício de fazer maracatu. Não pegar o maracatu já pronto e a partir daí colocar na avenida. É justamente você pegar um ferro, saber encontrar o ferro certo, adequado pra fazer aquele triângulo. Encontrar realmente o material adequado pra fazer uma baqueta. O couro apropriado pra botar num tambor. Uma pena certa, correta pra fazer. Saber como compor uma macumba de maracatu. Perceber o maracatu, desde o baliza à sua rainha, que é o personagem principal, e atrelar tudo isso às outras mentes pensantes que compõem o maracatu. E, além do mais, ter uma vida além do maracatu, que nós aqui pensamos o maracatu 365, 355 até mil dias por ano, porque a gente acorda, dorme, passa final de semana pensa maracatu. Então o maracatu hoje está no meu sangue, está e continua na nossa família. Nunca deixou de existir na nossa família. Então essa propriedade de nós sermos maracatuzeiros, eis um dos fatores que o Rei de Paus tá e tem esse grande sucesso. Alcançou um espaço não só na mídia, mas um reconhecimento que é público e notório. Pra mim, é um grande prazer ser maracatuzeiro. Eu sempre digo: “É a minha vida”. Eu nasci, me criei, hoje eu estou adulto e sou maracatuzeiro e continuarei sendo, levando a tradição que minha família e o baque que eu herdei de meu pai, Seu Geraldo Barbosa (SILVA, 2011).

Francisco Barbosa da Silva aporta nessa sua resposta a sensação de sentir-se pertencente a um grupo que se responsabiliza pela manutenção da tradição: “*Eu nasci, me criei, hoje eu estou adulto e sou maracatuzeiro e continuarei sendo, levando a tradição que minha família e o baque que eu herdei de meu pai, seu Geraldo Barbosa*” (SILVA, 2011). O brincante repassa sua história e fala de um espaço transformado em lugar apropriado pleno de fazeres, de saberes. Relata o desenvolvimento de um sujeito que, na sua elaboração subjetiva, tece membros, desperta talentos, aprimora habilidades até ser o que ele mesmo se denomina: brincante, maracatuzeiro. E assim aprende no seu fazer-se gente no mundo, no seu mundo, a explicar para si e para o mundo externo a história da qual é fruto, a história e as histórias de si e de sua comunidade, utilizando a simbologia da tradição com base nos elementos que a compõem e imprimindo sabedoria ao fazer consciente das próprias emoções, sentimentos, demarcando no âmbito material e concreto as marcas afro-caboclas de sua herança cultural.

No decorrer desta investigação, foi notório que os elementos externos sugeridos por uma contemporaneidade que convoca o elemento espetacular conforme padrões e normas externas de tempos cronometrados, padrões estéticos julgados por elementos externos ao âmbito da expressão, agregam à manifestação possibilidades de interferências que comprometem o sentimento e a emoção de quem a expressa em *performance* (o brincante da manifestação). Sobre essas questões, o brincante consciente do elemento externo e sabedor dos valores dos seus iguais que carregam em si tradição explana sua preocupação com o futuro do maracatu e questiona o que significa hoje *maracatu*, convocando a ideia de um maracatu identidade e outro maracatu de Carnaval para um desfile e nada mais.

Em determinados momentos, nós já pensamos a respeito disso, quando sempre a nossa família, ela se reunia pra assistir televisão, alguma coisa junto. E a gente começava a pensar como seria o carnaval daqui a cinco, dez, 15, 20, 30, 40 anos, a relação do maracatu como Carnaval, maracatu como cultura, e o que por ventura os governantes e as novas gerações pensariam a respeito disso. A minha colocação a respeito, muitas vezes até um pouco intransigente, pois alguns acham que a gente que faz maracatu tem aquilo que é mais importante, nós temos o conhecimento de como o maracatu deve ser e o porquê da sua existência. Infelizmente, algumas pessoas que adentram em governos, adentram nos próprios grupos de maracatu, não têm esse cuidado, não têm essa sensibilidade, só põe o maracatu atrás de um título. Então isso vai perdendo a essência do que é o maracatu. O nosso mais, não digo nem problema, mas o nosso, a nossa grande interrogação: Quem são os maracatus que existem? Será que são maracatus mesmo? Por que a pessoa fundou o maracatu? Será que ele quer só aparecer no Carnaval? Porque eu conheço o maracatu com rosto pintado. Eu era criança, minha avó faleceu com 99 anos e meses. Já vivia, já me falava sobre o maracatu, como era que o maracatu era!... Maracatu aqui na Avenida Antônio Sales, aqui na Avenida Antônio Sales, só tinha areia! Os maracatus já ensaiavam, já desfilavam por ali. Então esses conhecimentos que nós aprendemos quando nós percebemos alguém que chega hoje com um ano, dois anos, com cinco anos e começam a distorcer o maracatu e são apoiados pelos governantes. Hoje nós encontramos o Rei de Paus e mais um maracatu que detêm ainda um pouco, apesar dos outros quererem modificar tudo, a sua estrutura original, a sua batida original. Os outros todos estão completamente, assim, numa evolução, mas que não estão preservando o que realmente existiu e o que realmente existe. Porque, se existem maracatus novos hoje, no nosso estado, é graças ao Maracatu Rei de Paus, que resistiu na época que só tinha o Leão Coroado e o Rei de Paus disputando contra as grandes escolas de samba, que era Espalha Brasa, Leopoldina Show e os grandes blocos, como Enviados de Alá. Nessa época só tinha, existiam dois maracatus: o Leão Coroado e o Rei de Paus, resistindo, a ponto de na década de [19]90 terem feito até um abaixo-assinado para poder acabar com o maracatu, dizendo que era triste, lento e que prejudicava o Carnaval. Então, o meu apelo maior é que realmente essas pessoas que estão com o poder temporal vejam o que é que está acontecendo na cidade com relação à categoria de maracatus. Percebam que uma maioria, por questões de competição, está distorcendo, descaracterizando o maracatu em nome de um título, em nome de uma questão pessoal, que nós temos que preservar o que realmente existe e o que é tradição, o que é a cultura popular. Porque, se nós não preservarmos, como é que as gerações futuras vão ver, vão entender o maracatu, se não existe um referencial? E esse referencial é justamente o que a gente defende quando nós reivindicamos o desfile durante os três dias de Carnaval, porque nós temos mais hoje. Só temos 45 minutos de desfile. As pessoas, quando vão para um curso ver o maracatu, não só querem ver ele um dia, 45 minutos. Esperam ver novamente o maracatu, que desfilavam domingo, segunda e terça-feira. Colocava todas as suas alegorias novas, fantasias novas para abrilhantar o Carnaval. E hoje nós estamos perdendo o nosso espaço por questão de gerência política no Carnaval de rua de Fortaleza... (SILVA, 2011).

Na continuidade da entrevista, buscou-se saber sobre a dança no corpo do brincante, de que maneira ela se instala como expressão de si e da brincadeira:

Eu sempre digo: dançar no maracatu não é meramente você mexer o corpo para um lado e mexer para o outro. É entender o que é que você está fazendo, porque, quando você veste uma roupa de rei, você passa a representar um rei africano. Então você passa a ter toda uma colocação, toda uma imponência de um grupo de pessoas que existiam em outro continente e passaram também a existir em nosso país. Isso é importante. Quando você veste uma roupa, uma pena de índio, um cocar, uma gola de pena, uma saia de pena ou de palha, você tá não só dançando, mas também você tá representando povos que aqui estavam e foram mortos, que hoje estão aí, além de muitas questões na sociedade. Então dançar o maracatu é muito importante (SILVA, 2011).

Chega-se ao fim da entrevista e o brincante diz o que o pressuposto inicial nos apontou: o corpo, com base na história total em que se elaborou incorpora e expressa sentimentos, emoções que no movimento – dança – da brincadeira comunicam, retroalimentam, contaminam o ambiente, como a afirmar essa dança: “Sou eu em minha totalidade de sujeito brincante”. Brincar no maracatu não é só mexer para lá e para cá. Significa, no contexto da brincadeira, falar de si e dos demais que compõem uma história de muitas vidas no agora que se apresenta como possibilidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das perspectivas postas para este estudo e dos processos vivenciados entre observações de brincantes, suas falas e a visitação em seus locais de ensaio e seus lugares de existência, muito tenho a considerar. No entanto, antes de qualquer coisa, pauto-me no objetivo maior do trabalho: situar o brincante do maracatu entre os pertencimentos ancestrais e os apelos da contemporaneidade.

De acordo com os brincantes entrevistados para esta investigação, a brincadeira é sua vida. Está marcada em seus corpos como expressão de si, reflexo do papel que representam na comunidade maracatu da qual se integram e se sentem pertencentes. Fazem parte e representam um clã; por ela são reconhecidos e respeitados. Buscam deixar a herança para os seus entes queridos, como, por exemplo, filhos naturais ou filhos escolhidos, ou enviados por Deus para ajudá-los em sua missão de vida. A ancestralidade refere-se a algo que se sente, como emoções que, vinculadas a uma dimensão sagrada, aparecem com o rufar das instrumentações e despertam espíritos, guias e energias expressos em arrepios, sentimentos bem subjetivos que fazem fluir, num cortejo de beleza, molejo, ginga, sensualidade, nobreza e fazem surgir a tradição, cada vez mais viva em si e fora de si, no grupo com os demais, numa comunhão que indica o seu clã de pertencimento.

Os apelos da ancestralidade estão registrados nos discursos aqui transcritos. Por sua vez, os limites postos pela espetacularização descomprometida, focada no teatro ensaiado fora da dimensão ancestral, apresentam um cortejo “sem graça” em que o toque é apenas uma batida instrumental; não se toca nada, apenas o que está fora do cortejo, expresso em pautas postas em regulamentos de tempos e momentos. São regras de fora para dentro que minimizam o que de verdade dá sentido à manifestação.

Brincar maracatu significa expressar-se com o corpo total, que é alma, músculos, histórias, sentimentos e sentidos revelados em movimento. Quando isso não acontece e se seguem regras e maneios, o maracatu é uma mentira, e aqui me remeto ao apelo de sua majestade Zé Rainha no momento em que, com a voz

embargada, brada: “*Não deixem o maracatu morrer*” (ARRUDA, 2011). Assim, que se faça a vontade de sua majestade. Vivam as nações, vivam as comunidades afro-caboclas do Ceará e suas nações de magia, de beleza que cultuam a beleza da raça o ano todo e possuem o Carnaval apenas como uma vitrine para falarem de si para mais gente. O maracatu acontece o ano todo, todos os dias, todos os momentos nas comunidades nas quais são expressões.

Dois tipos de maracatu persistem na possibilidade de expressão na cidade de Fortaleza: um saído das famílias comunais, que perseguem o respeito pela tradição e buscam seu reconhecimento como expressão de muitos portadores de crenças, identidades, sotaques, pertencimentos, ancestralidades, histórias de si e da cidade emudecidas em processos de repressão; e o outro que advém da expressão dança encenação. Este vem de fora e torna-se, por falta da autenticidade do pertencimento, uma *performance* maracatulesca, uma imitação de gestos, cópias, plágios em indumentárias que se inventam, juntando pessoas daqui e dali, num desfile de fantasiados de maracatu destituído da essencialidade natural.

No entanto, entendemos que esse é um processo no qual a manifestação, nesse arremedo, distrai os olhos da arquibancada curiosa, além de ser um reforço do que se ampara nas possibilidades do Carnaval organizado pela prefeitura, que define tradições em tempos cronometrados.

Nessa segunda possibilidade, a ancestralidade é menos percebida, pois ela não significa elo, afinal, para realizar um desfile de fantasia num cortejo, não se necessita muito. Todavia, para ser considerado brincante de maracatu sem o elo que (re)liga o sujeito brincante a si mesmo e a seus pertencimentos, o brincante vai além do que se propõe na brincadeira, além do cortejo, além dos apelos. Este deve ser, e é, consciente de seu lugar no mundo, de seu lugar brincante e de seu lugar como cidadão atuante em prol de uma causa de liberdade de expressão subjetiva.

REFERÊNCIAS

BAZTAN, Ángel Aguirre. **Etnografia**: metodología cualitativa en la investigación sociocultural. Barcelona: Boixareu Universitária/Marcombo, 1995.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DEJOURS, C. **A loucura no trabalho**: estudo de trabalho. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1992.

DEWEY, J. **La ciencia de la educación**. 6. ed. Buenos Aires: Losada, 1968.

DUMAZEDIER, J. **Lazer e cultura popular**. Tradução de Maria de Lourdes S. Machado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Valores e conteúdos culturais do lazer**. Tradução de Regina Maria Vieira. São Paulo: Sesc, 1980.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C. **O discurso do sujeito coletivo**: um novo enfoque em pesquisa qualitativa (desdobramento). 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2005.

MARTINS, J. C. O. **Antropologia das coisas do povo**. São Paulo: Roca, 2004.

_____. **La cultura ritual festiva en el marco laboral del nordeste brasileño: el caso de los conductores de autobuses de Fortaleza.** Tese (Doutorado)–Universidade de Barcelona, Barcelona, 2001.

_____. **Patrimônio cultural:** da memória ao sentido do lugar. São Paulo: Roca, 2006.

MASLOW, A. H. **Maslow no gerenciamento.** Rio de Janeiro: Qualitymark, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

MINAYO, M. **O desafio do conhecimento:** pesquisa qualitativa em saúde. 3. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1994.

SCHEIN, E. H. **La cultura empresarial y liderazgo:** una visión dinámica. Barcelona: Plaza & Janes, 1988.

SETTON, M. G. J. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, v. 2, maio-ago. 2002.

SILVA, A. C. R. **Vamos maracatucá! Um estudo sobre os maracatus cearenses.** Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SPINK, M. J. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano.** São Paulo: Cortez, 2004.

FONTES ORAIS/ENTREVISTAS

ANASTÁCIO, C. **Cícero Anastácio:** entrevista [21 jan. 2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. Fortaleza, 2011.

BALIZA, R. **Raimundo Baliza:** entrevista [25 jan. 2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. Fortaleza, 2011.

BARROSO, R. O. C. **Raimundo Oswald Cavalcante Barroso:** entrevista [2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. 2011.

ARRUDA, J. F. de. **José Ferreira de Arruda:** entrevista [24 jan. 2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. Fortaleza, 2011.

SAMPAIO, P. T. **Paulo Tadeu Sampaio:** entrevista [2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. 2011.

SILVA, F. J. B. **Francisco José Barbosa da Silva:** entrevista [2011]. Entrevistador: José Clerton de Oliveira Martins. 2011.

Deixe a rua me levar

Alexandre Snoop

ALEXANDRE SNOOP - Graduado em Pedagogia pelo Centro Universitário UniSEB, em Ribeirão Preto. Diretor, coreógrafo e dançarino da Cia. de Dança Alexandre Snoop e arte-educador, desde 1998 ministra *workshops* e atua como júri por todo o Brasil e no exterior, há vários anos, incluindo o Festival de Dança de Joinville.

Emotiva, sensível, infinita, complexa e outros mais, a dança concede-nos uma ampla visão de possibilidades atingindo desde aqueles que a apreciam quanto os que a vivenciam. Capaz de cruzar épocas, tendo sido fomentada por diversos povos, tribos, culturas, raças, classes sociais e sendo executada em inúmeros lugares, como palácios, florestas, ruas e outros, o seu propósito, quando bem compreendida, é transcender uma mensagem por meio da ferramenta “CORPO”, evidentemente, é claro, seguido de muita alma e coração. Portanto, tanto em questão à fundamentação científica quanto à praticidade, não há hipótese alguma em limitá-la.

Meu primeiro contato com a dança deu-se nas ruas, quando observava atentamente os movimentos de *waving*, *robotting* e *breaking* que alguns colegas mais velhos expunham em suas práticas em roda. Linóleo de papelão, *boomboxes*, era incrível! Alguns anos depois vieram os passinhos ensaiados para as práticas nas danceterias, porém o golpe inicial foi dado pelo que as ruas me trouxeram como vivência.

Sim, a rua levou-me a esse mundo encantador e ao encontro dessa arte que mudou a minha vida. Porém não se pode negar que isso mudou muito com o passar dos anos. Os palcos tornaram-se vitrines mais atrativas. Muitos que provinham dessa realidade artística urbana não ingressaram nesse caminho, e, aos poucos, a arte urbana ganhou uma conotação bem mais acadêmica por parte de muitos, sobretudo dos adeptos da suposta “nova escola”. E acredito que dessa feita ocorreu sim certo distanciamento do que vivenciei nas ruas e do que passei a vivenciar nos palcos, em aulas, festivais e eventos. Foi notório o afastamento de uma “escola” para a outra, o que gerou certo conflito: até onde o artístico influenciava positiva ou negativamente no que era tido como a verdadeira raiz, a verdadeira essência que me levou a integrar esse caminho.

Ingressos cobrados, entrava o quesito capital. Assim, o distanciamento entre as “escolas” aumentava. Algumas danças resistiam a essa nova realidade: o *breaking* e suas rodas fervorosas, os embates e o limite como um obstáculo cada vez mais ultrapassado; e o *krumping*, criado com base na influência do *clowning*, mas com uma linguagem completamente urbana, o furioso tom periférico e nada acadêmico em sua postura, combinações e expressão. Contudo a cena tornou-se cada vez mais artística e acadêmica, e, com o passar dos tempos, surgiu enfim “saúde” do que as ruas propiciavam. Não apenas o enfoque da raiz, todavia a aproximação de pessoas como aquele garoto na minha pele que, pelo que vivenciei, foi transportado para um novo mundo. Certamente nas ruas haveria mais garotos como aquele e outras pessoas que interagiriam ainda mais do que uma plateia cênica de uma caixa preta forrada com linóleo emborrachado, e não mais de papelão.

E o mundo artístico enfim criou as *jams* e os *flash mobs*, batizando portanto algo que talvez já existisse se o palco não se encarregasse de se tornar uma vitrine mais “conceituada”. E outras danças não urbanas, como o *tap* (totalmente não urbano em sua essência?) e o contemporâneo, transformaram também as ruas em palco, ou seja, a vitrine urbana tornou-se uma maneira de transportar a expressividade cênica para próximo do cotidiano, das pessoas “comuns”, do dia a dia e quem sabe trazer um pouco do que vivenciei

na minha infância. É inegável que o artístico tenha se apossado de modo brilhante desse espaço, e as “escolas” então distintas aproximaram-se de alguma forma, em dados momentos, interagindo e provando que a arte não se faz simplesmente da raiz ou de novas tendências, mas de um encontro artístico de mundos e de pessoas com linguagens diversas com o intuito de melhor expressar o seu amor à dança da maneira mais eficiente possível.

Como foi dito por George Balanchine, dançarinos são poetas do gesto, e não importa onde estejam. A vida imita a arte, a arte imita a vida e os diferentes linóleos no fim das contas terão sido o mesmo terreno.

Trabalhos Acadêmicos

Da rua como *lugar* de pesquisa

ANDREIA DIAS MARQUES - Professora de dança e bailarina portuguesa. Licenciada em Dança pela Escola Superior de Dança de Lisboa, Mestre em Estudos Artísticos: Estudos Teatrais e Performativos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e doutoranda na mesma área.

O espectador e a cena: a rua como espaço de passagem

Andreia Dias Marques

INTRODUÇÃO

O artigo que se apresenta se estabelece como material de pesquisa para a investigação e tese de doutorado atualmente em curso¹ e constituirá parte do último capítulo, nomeado “Navegar é preciso”. Ele sumariza duas questões centrais compreendidas pelo tema da relação de aproximação dos processos em cena e do espectador. A primeira questão trata da mutualidade envolvida na relação da cena com os espectadores, e a segunda questão – que pode até entender-se como uma extensão desse processo – define-se com base na constatação de que nem sempre a *ação física do corpo em movimento* é o discurso mais pertinente em cena.

DESENVOLVIMENTO

O tópico que pretendemos introduzir, e que é também eixo temático desta edição do Seminário de Dança de Joinville, se remete ao contexto de reflexão somente sobre a primeira questão referida, focando a sua intersecção com a rua. Assim, tem-se o intuito de tentar entender o que está em jogo nesse trânsito de movimento conjunto quando ativados determinadas funções e meios, sob um olhar que não se cristaliza no momento do espetáculo e que concorra para a questão – e objetivo geral da pesquisa – de como na dança chegamos à experiência da materialidade das palavras e a estas como acontecimento, ação articulada à fisicalidade e o modo de pensar e agir do sujeito em cena. De um conjunto de práticas artísticas e *performances* que dilatam a percepção de dança, os elementos *corpo em movimento*, palavra, coreografia, som, dispositivo cênico, figurinos e cenário surgem autônomos entre si não só como recurso em cena, mas também de orientação dos processos de criação artística.

A rua pode ser simultaneamente o fim e o princípio da atividade artística. O fim porque possibilita uma grande diversidade de dispositivos cênicos, permitindo ao espectador a experiência de uma grande liberdade de pontos de vista, e princípio, pois a rua é um lugar de passagem, de vida social, um local cotidiano onde objetos e acontecimentos podem degenerar em espaços mentais e integrarem uma representação do mundo, sendo as criações artísticas os espaços de mediação entre o criador e o espectador. O sujeito e a rua, pensando esta última na sua dimensão simbólica e como espaço urbano, não estão numa dimensão contrária à da dança enquanto *performance* teatral, pois tanto a rua como o palco, enquanto espaços cênicos, funcionam como uma extensão dos espaços de relação dos sujeitos.

A exploração de diferentes tipos de dispositivos cênicos é ou pode ser, em parte, olhada como estratégia espacial que expõe a atividade esperada do espectador e se refere a ela. Assim, qualquer mudança que se realize e afete essa condição do *outro* (sendo esse *outro* o espectador) abrirá lugar a outras relações e transgressões. Dentro ou fora, mais próximo ou afastado, qualquer situação afeta o papel de agente transformador do espectador, o que não significa necessariamente uma menor intervenção naquilo

¹ *Copresença em cena da ação da palavra e do ato físico: práticas dramatúrgicas na dança contemporânea de Rui Horta e Lia Rodrigues* (título previsto para a tese).

que se faz em cena, porque essa intervenção, ou esse fazer por parte do espectador, não está limitada ao momento da apresentação do trabalho em cena (MERVANT-ROUX, 2010). No aqui e agora do momento da copresença *performer/espectador*, o último também é e age conforme as regras do jogo teatral, pois o seu trabalho não acontece só durante, mas também existe antes e após o espetáculo (MERVANT-ROUX, 2010). Assim como as ruas de uma cidade não são espaços dramáticos, mas tornam-se e podem pensar-se como uma dramatização (antes mesmo de haver dramático), o sujeito não é um espectador *a priori*, porém torna-se, por vezes tão generosamente, também espectador.

Na dança contemporânea, à semelhança do que se sucede em outros domínios artísticos na contemporaneidade, constroem-se relações com o espectador que estão baseadas na liberdade. Invoca-se um repto partilhado de aproximação física e intelectual que contribui para o argumento de Konigson (1994) de que existem “muitas maneiras de ver e ser visto, de ouvir e ser ouvido”². A copresença das ações³ que se oferecem ao olhar e ao ouvido do sujeito que ocupa uma posição dispondo-se ao desconhecido seguindo o movimento ético, estético ou político desencadeado por acontecimentos que observa expõe esse sujeito à experiência de um espaço cênico que pode ter sido formalmente construído para esse fim ou não, como é o caso do espaço público da rua. A partir dos anos 1990, sobretudo na Europa, há uma enorme liberdade criativa para tudo questionar que é acentuada pelas práticas artísticas e apontada pela teoria crítica, que alavanca a expansão da própria ideia de dança e o seu afastamento de um propósito de ilusão da representação atualmente.

A reflexão sobre o espaço de intensificação que é a dança contemporânea traz questões, entre outras, de *como* é ver, então, agora. Agora que também o espaço cotidiano da rua vem se tornando “invisível” para os transeuntes (BENJAMIN *apud* PATEL, 2009, p. 181). Agora que *ver* não é tanto ver de *olhar*, mas mais do sentir, do experimentar, do viver o jogo. De um lado, os criadores mostram e partilham um *jogo*, o seu *jogo*. Por outro, os espectadores querem ver esse jogo e querem que ele lhes seja mostrado para ver como é jogado e perceber o que está a acontecer consigo (DESGRANGES, 2008, p. 19). Se porque querem aprender a jogá-lo ou são encorajados pelo “olhar de jogador em potencial”, como conclui Guénoun (2004, p. 150), ou porque como sujeitos os espectadores querem estar preparados para tudo quanto estão disponíveis; não o sabemos objetivamente. Assim como existem espetáculos que alimentam a concepção de espectador cuja atividade entra no domínio físico de intervenção no processo artístico e se metaforiza como o quarto criador ou coautor dos processos em cena (uma linha de concepção fortemente trabalhada no âmbito do teatro, sobretudo a partir dos anos 1960), existem outros em que lhes é restituída a posição de *espectador-humano*, uma posição de espectador que experimenta diversas declinações contemporâneas e que Mervant-Roux (2006, p. 98) define como:

² Tradução de Célia Gouvêa, revista por Marie Madeleine Mervant-Roux em agosto de 2013, do artigo original intitulado “Diviser pour jouer”. Tradução no âmbito da disciplina “Aquele que Vem de Fora”: Reflexões sobre o Espectador, lecionada pela pesquisadora francesa na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no curso de pós-graduação em Artes Cênicas.

³ No âmbito do desenvolvimento atual da tese de doutorado já abordamos a *ação da palavra* num capítulo que toma uma posição anterior ao capítulo a que se remete este trabalho.

Absorbé comme spectateur dans l'expérience théâtrale mais gardant face à elle son autonomie et réservant éventuellement sa réaction. Celui qui assiste au spectacle peut en ce cas éprouver l'impression de ne pas être exactement 'au théâtre' mais devant une scène en quelque sort adossée au théâtre, prenant le théâtre 'comme simple arrière plan'.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essas breves reflexões, é possível perceber que sempre, ao longo dos discursos e da história do espectador, se fala de alterações, mudanças, dificuldades ou desdobramentos. A dinâmica de transformação da estrutura da atividade espectadora por meio das orientações referidas e com base em exemplos artísticos permite, além de outras hipóteses, entender como hoje em dia criadores, *performers* e espectadores podem encontrar-se mais próximos sem que, no entanto, se neutralizem as distâncias inerentes à atividade de cada um. O modo como a dança é construída e se trazem o mundo, a rua e a sociedade a ela em cena (e vice-versa), ou como o público se relaciona com a dança fora de uma moldura teatral, é fundamental, pois a mutualidade em qualquer relação de aproximação, para existir, implica isto mesmo: a convergência para algo comum.

REFERÊNCIAS

DESGRANGES, F. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 11-20, 2008.

DORT, B. La vocation politique. In: _____. **Théâtres: essais**. Paris: Seuil, 1986. p. 233-248.

GUÉNOUN, D. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

_____. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

KONIGSON, E. Diviser pour jouer. **Les Cahiers de la Comédie Française**, n. 11, p. 42-49, 1994.

MERVANT-ROUX, M. M. **Figurations du spectateur: une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie**. Paris: L'Harmattan, 2006.

_____. The great resonator: what historical anthropology and an ethnographic approach to the auditorium can tell us about audiences. **Live Performance**, n. 10, p. 233-240, 2010.

PATEL, R. Touched by human hands: city and performance. In: ODDEY, L.; WHITE, C. **Modes of spectating**. Bristol e Chicago: Intellect, 2009. p. 177-193.

Dança – experiência urbana: encontros

Claudio Daniel Mancuso Siqueira

CLAUDIO DANIEL MANCUSO SIQUEIRA - Bailarino do Balé Teatro Guaíra, coreógrafo, professor, instrutor de pilates *matwork*, diretor e fundador da Associação de Bailarinos e Apoiadores do Balé Teatro Guaíra, bacharel e licenciado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), especialista em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

INTRODUÇÃO

A dança é considerada por muitos estudiosos uma das primeiras manifestações artísticas, ao lado da música. Ela apareceu como uma forma de manifestação de emoções e sentimentos individuais e coletivos de alegria, tristeza, gratidão, inicialmente com uma conotação ritual sagrada e mística, como maneira de celebrar a vida, a fertilidade, a saúde e a força, e, mais tarde, como obra artística, em que a estética era o fator preponderante ao ostentar riquezas e diferenças étnicas, estabelecendo e legitimando formas de poder.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII, segundo Bourcier (1987), foram criados alguns movimentos específicos, posteriormente codificados, surgindo assim a técnica e o vocabulário da dança acadêmica clássica. Esta, ao longo de sua trajetória, conjugou em suas criações a música, o teatro, a pantomima, os figurinos e os cenários, sofrendo transformações de acordo com as mudanças da sociedade. E não poderia ser diferente, uma vez que todo movimento artístico se transforma no mesmo fluxo de seu contexto histórico, das mudanças políticas e sociais, das revoluções, ideias e invenções.

A dança, por ser a arte na qual os bailarinos podem depender apenas de seu próprio corpo, comporta diversas possibilidades, não precisando ser composta de muitos elementos, materiais e ferramentas, mesmo nos dias atuais, quando existem inúmeros recursos tecnológicos que interferem diretamente na criação e composição dos trabalhos artísticos.

“A dança só será uma arte se transmitir o intransmissível, se explicar o inexplicável, se tornar visível o invisível, isto é, a centelha que se alimenta da alma do artista e explode em cada movimento que executar” (SANT’ANNA *apud* ROSAY 1980, p. 7).

A dança provavelmente se torna arte quando transmite o intransmissível, quando explica o inexplicável e torna visível o invisível, porém não só se torna arte nessas circunstâncias, pois ela é uma arte em si por comunicar pelo corpo, dispensando qualquer outro tipo de ferramenta. Ela é arte por explicar também o já existente, o explicável e o visível de muitas maneiras e infinitas possibilidades, surpreendendo e criando emoções tanto em quem dança quanto em quem assiste ao corpo em movimento. A dança é uma arte independentemente do que está comunicando ou deseja comunicar, ou das interpretações e dos entendimentos que pode gerar.

OBJETIVOS

Pensando em corpos de bailarinos que estão habituados a sentir e perceber o próprio corpo e, com isso, relacioná-lo com outros corpos e ambientes, surgiu a ideia de uma construção coreográfica para ser apresentada nas ruas: um convite do Balé Teatro Guaíra, que desejava exibir trabalhos em espaços públicos, sem a necessidade de cenários, figurinos elaborados, músicas e outros elementos cênicos, para aproximar a dança das pessoas que estariam nas ruas naquele momento, estando elas acostumadas ou não a assistirem a apresentações de dança.

DESENVOLVIMENTO E METODOLOGIA

Além de procurar aproximar a população que circula nos ambientes comuns e públicos do dia a dia nas cidades, um dos objetivos dessa experiência urbana era ocupar um espaço comum das pessoas aos poucos, sem que elas percebessem essa ação, e quando se dessem conta elas próprias estariam fazendo parte de tal experiência, com suas passagens entre os bailarinos, como reagir a esses movimentos, a permanência ou não naquele lugar e o acaso dos encontros e desencontros.

Depois de tantas buscas, encontros, desencontros, acho que a minha mais sincera intenção é me sentir confortável, o máximo que eu puder, estando na minha própria pele. É me sentir confortável, mesmo acessando, vez ou outra, lugares na memória que eu adoraria inacessíveis, tristezas que não cicatrizaram, padrões que eu ainda não soube transformar, embora continue me empenhando para conseguir (JÁCOMO, 2012).

O poema citado foi uma das fontes de inspiração para a construção da pesquisa e elaboração da experiência urbana. Ajudou na elaboração e construção dos movimentos para buscar mudanças no padrão de comportamento, para, quando surgissem opções de ações, que houvesse atenção e prontidão para realizar as escolhas e assim transformar suas próprias ações.

A figura do espectador passivo, é contraposto um novo tipo de espectador, que não se resume ao âmbito da recepção, pois busca criar um diálogo com as informações que lhe cercam, de modo cada vez mais invasivo, no dia a dia. A cidade, com seus cartazes, placas de trânsito, fachadas de lojas e *outdoors*, transforma-se e renova-se, então, como lugar de troca simbólica (MAZETTI, 2006, p. 5).

Essa coreografia procurou transformar o espectador, antes passivo, que apenas observa a ação, em um espectador participativo, o qual interage com a experiência consciente ou não das suas ações, criando um diálogo ao acaso, despertando o olhar das pessoas para o espaço ao seu redor, que muitas vezes é vivido de forma rotineira. Em muitas situações, ações cotidianas como falar, olhar distraidamente, pensar em afazeres foram modificadas no processo, que pode ter resultado em uma nova ação/reação.

As experiências urbanas foram realizadas em vários espaços distintos em três cidades do estado do Paraná e experimentadas com e sem música, para observarmos as diferenças que ocorreriam na transformação do ambiente e na reação das pessoas, sempre em lugares com um fluxo grande de pessoas em trânsito. Os atos com música deram-se na Praça Santos Andrade, no calçadão do Largo da Ordem, na Casa Hoffmann, no pátio do Colégio Estadual do Paraná e no Museu Oscar Niemeyer, todos na cidade de Curitiba. Já as intervenções sem música foram no calçadão da Rua XV de Novembro próximo à Praça Rui Barbosa, na Praça Santos Andrade, no calçadão do Largo da Ordem – todos também em Curitiba –, na rua em frente ao Teatro Municipal da cidade de Loanda e, por último, na Praça Central de Francisco Beltrão.

Viu-se que, mesmo com um fluxo grande de pessoas transitando, quando foi utilizada a música, a maioria delas parou para observar o que estava acontecendo, e automaticamente a experiência urbana se deu sem a interação nem troca com as pessoas, o que era a proposta inicial. A música proporcionou uma modificação no ambiente comum dos transeuntes, que passaram a notar o grupo de bailarinos, formando uma plateia.

Entretanto, quando a experiência ocorreu sem música, os bailarinos foram se misturando lentamente com as pessoas e, quando estas perceberam, já estavam compondo a ação, fazendo parte da experiência de forma natural, ao acaso.

Já para os bailarinos, as duas ações foram bem distintas. Quando a ação era feita com música, eles acabavam entrando em um clima de apresentação, uma vez que a reação das pessoas era parar para assistir ao ato e aplaudir quando acabava a música. Por outro lado, quando sem música, foi necessário um estado corporal diferente, mais natural, para que os bailarinos entrassem no ambiente sem intenção de se mostrar, mas apenas de interferir naquele ambiente. Nesse caso os encontros, os desencontros, as passagens e as permanências de fato aconteceram, e não foram apenas visualizados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo, nota-se que a experiência urbana em dança atrai a atenção das pessoas para o corpo, podendo desenvolver um olhar mais atento para o que circula ao nosso redor, pois muitas vezes passamos despercebidos pelos ambientes e pelas pessoas. São maneiras diferentes de abordar uma mesma ação, mas que podem alterar significativamente o modo como essa ação chega ao espaço comum e o atinge, além de modificar um padrão rotineiro em locais públicos de grande circulação.

REFERÊNCIAS

BOURCIER, Paul. História da dança no Ocidente. In: _____. **Opus 86**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 340 p.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

JÁCOMO, Ana. **Poemas**. Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/ODIxMzk0/>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

MAZETTI, Henrique Moreira. Intervenção e subjetivação na cidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., Rio de Janeiro, 2006. **Anais...** Rio de Janeiro: UnB, 2006.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de ballet**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

Corpo: espaços e inter(re)ferências: aspectos da gestão pública e a produção de dança para espaços públicos em Uberlândia (MG) no período de 2007 a 2012

Dickson Duarte Pires

DICKSON DUARTE PIRES - Artista cênico, coreógrafo e arte-educador com graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Mestrado em Artes pelo Programa de Pós-graduação da UFU. Atualmente é docente efetivo do Departamento de Artes do Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM), coordenador artístico do Festival de Dança do Triângulo e diretor do Terracotta Dança Afro-contemporânea.

De forma ampliada, a cidade atualmente se configura como dispositivo rizomático, espaço de fruição da arte e investigação poética tanto no campo estético quanto no político. O presente texto procura apresentar uma visão panorâmica da recente produção em dança contemporânea que requer dos espaços públicos o lugar para sua legitimação. Buscando destacar trabalhos artísticos de Uberlândia (MG), relatamos parte da produção de dança realizada em fricção com a cidade, além de pontuar aspectos políticos e culturais que favoreceram esse panorama. Essa reflexão tem como objetivo expor as experiências sobre o tema arte/cidade que orientaram as ações em dança na administração municipal no período de 2007 a 2012.

Em consonância com o pensamento de gestão pública com base em modelos ideológicos e políticos contemporâneos, a Secretaria de Cultura de Uberlândia era, naquele momento (entre 2007 e 2012), coerentemente administrada por uma artista/musicista que contava com larga experiência em gestão pública. Ela nomeou para ocupar os cargos de diretoria pessoas ligadas ao fazer artístico e que também detinham alguma experiência administrativa.

Nesse período, no Setor de Danças da Secretaria Municipal de Cultura, foram elaborados e executados paralelamente oito projetos, além do Festival de Dança do Triângulo, que visavam contemplar o fazer da dança e as demandas dos grupos e artistas associados a tal linguagem. Na gestão, procurou-se estabelecer a escuta dos artistas por meio do Fórum Municipal de Dança, bem como alinhar as propostas com os entendimentos do Fórum Estadual e do Fórum Nacional de Dança. Uma das principais ações do Setor de Danças foi a priorização de investimentos e incentivos ao desenvolvimento da dança contemporânea relacionada aos aspectos das cidades, aos espaços públicos e aos diálogos transversais com a arquitetura, o urbanismo e a geografia humana. Esse panorama contribuiu para o debate do tema, que então também ganhava força em diversos eventos, pesquisas e editais de dança em todo o país.

Dos nove projetos, destacou-se o Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências, por ter produzido grande impacto sobre a pesquisa em arte/cidade, na medida em que verticalizou as reflexões sobre os processos criativos em diálogo com a construção de políticas públicas para dança. Esse projeto, criado na gestão 2004-2012 da Secretaria Municipal de Cultura, buscou perceber a dança exclusivamente no contexto da cidade, privilegiando os espaços públicos considerando o fluxo de pessoas e a transitoriedade na ocupação desses territórios. Sob esse prisma, o projeto elegeu como espaço cênico/poético os terminais de ônibus da cidade, que eram considerados pelos órgãos de imprensa como um dos sistemas de transporte público mais eficientes do país, pela agilidade e conexão entre cinco terminais.

Os desafios iniciais para a efetivação do projeto foram convencer os gestores da Secretaria de Cultura acerca da relevância da natureza experimental e garantir aprovação orçamentária para sua execução. A tática utilizada pela equipe do Setor de Danças foi introduzir paulatinamente o pensamento sobre a importância de ocupar com dança os terminais, apresentando esses espaços como possibilidades de alcance e formação de plateia, inserindo arte no cotidiano urbano. No primeiro momento, o pensamento crítico de poder, pertencimento e afetividade estava distante e foi sendo desenvolvido à medida que tanto

os outros setores da gestão como os artistas que participavam dos fóruns de dança compreendiam a intenção do projeto. Uma vez que a maioria das ações era apresentada, desenvolvida e aprovada nessa instância, foi necessário mobilizar os artistas para que, de fato, o projeto ganhasse peso e fosse acatado pela Secretaria de Cultura, o que viabilizou sua realização.

No período de ocorrência, 2007 a 2012, 28 trabalhos ligados à pesquisa de novas tecnologias em dança foram selecionados, propondo um diálogo com os aspectos não convencionais, incentivando o deslocamento da dança rumo à ocupação dos espaços públicos. Na primeira edição, em 2007, o projeto enfrentou efetiva resistência por parte da administração dos terminais de ônibus, sob a alegação de que as ações de dança poderiam prejudicar o fluxo do espaço e gerar constrangimentos aos usuários. Há nesses espaços um rígido controle de segurança pautado nos modelos de prevenção à violência e de manutenção da ordem. Esses modelos nem de longe concebem as especificidades da arte, principalmente as linguagens dos trabalhos que acenam para uma abordagem performativa, distante da ideia comumente difundida de dança. Driblada a austeridade das relações burocráticas nos trâmites entre a prefeitura e a empresa gestora dos terminais de ônibus, além de acertados os detalhes que, em suma, primaram pela não coerção, constrangimento ou qualquer tipo de abordagem invasiva aos usuários, foi finalmente autorizada a execução do projeto.

O segundo obstáculo foi convocar artistas e grupos que, na natureza de suas criações, estabelecessem diálogos críticos com os espaços dos terminais de ônibus. Tarefa nada fácil e que demandou uma ação de cunho pedagógico no sentido de sensibilizá-los sobre a ideia de arte/cidade que vinha tomando volume, naquele momento, como um pensamento recorrente da dança contemporânea. Foi necessário debater com os grupos a crescente tendência na cena contemporânea de apropriação dos espaços públicos e a busca criativa no trato dos elementos cênicos, da musicalidade, dos temas e da natureza das propostas, da utilização do corpo e, sobretudo, do abandono de uma construção coreográfica nos modelos convencionais. Assim, os trabalhos apresentaram perfis de articulação interdisciplinar, elementos de crítica reflexiva sobre os espaços, além de serem formatados por ações mais ligadas à estrutura performática, em detrimento de obras de dança nos moldes tradicionais.

Em uma analogia à teoria geral da TAZ (*temporary autonomous zone*), ou zona autônoma temporária (OLIVEIRA, 2010), cunhada por Hakim Bey para discutir os mecanismos de controle do Estado acerca das relações sociais no sentido de monitorar a ação de um indivíduo e de seu meio social, foi interessante perceber os efeitos produzidos no espaço público por meio das ações do projeto. Mesmo em um grau elevado de efemeridade, considerando o tempo de cerca de 20 minutos das intervenções, o projeto abalava os sistemas de controle social do Estado, nesse caso micropolitizado nos territórios dos terminais de ônibus.

Como metodologia de análise dos trabalhos apresentados no projeto, levou-se em conta que os sistemas que fundamentam as zonas temporárias não demonstram coerência de lugar nem identidade nos espaços dos terminais de ônibus. Estes foram ressignificados e passaram a ser espaços hospedeiros temporários das ações em dança, e, com essas ações, as zonas temporárias manifestam-se sem persistência no tempo ou no espaço. Segundo afirma a teoria de Bey, a “zona” é mais ligada ao tempo,

enquanto o “território” é mais ligado ao espaço. Com esse entendimento, consideramos possível estudar fenômenos urbanos atuais que, em sua grande maioria, são obscuros para os olhos do cidadão comum, pois, se alguma coisa se revelar no espaço diferente do comportamento cotidiano, pode aparentar certo envolvimento criminal ou desorganizado.

A ciência trabalha em prol do entendimento da realidade e cabe ao cientista decidir o que fará ou não com cada conhecimento. O importante é entendermos como funcionam essas organizações não-oficiais e supra-oficiais, como elas agem e sobrevivem (OLIVEIRA, 2010).

Mediante as ações performáticas em dança nos terminais de ônibus, foi possível perceber a desarticulação temporária de um sistema de controle sobre os mecanismos do cotidiano, conforme nos possibilita a análise da teoria de Bey. Nos espaços públicos com fluxo e permanência de pessoas como rodoviárias, aeroportos e similares, há um rígido controle de comportamentos que se justifica pela segurança do usuário. Por esse motivo, o projeto foi interrompido várias vezes, porque alguns trabalhos sugeriam ações de assalto e violência, quedas bruscas e inesperadas, perseguição e tumulto ou se assemelhavam a tais situações, mais uma vez desestabilizando temporariamente a zona de controle do espaço pela desorganização do comportamento cotidiano desses lugares.

Figura 1 – *Dilatações: ensaios sensoriais sobre o tempo*, do Projeto Corpo: Espaços e Inter(re)ferências, no terminal de ônibus de Uberlândia



Fonte: Primária

Assim, o que fica em foco e como desdobramento desta pesquisa são as possibilidades de enfrentamento artístico do espaço público, seja pela poesia, pela força, pela voz ou pelo silêncio. A reflexão ressalta que os processos de criação/execução em dança nos espaços públicos da cidade se fazem em uma perspectiva que supera a discussão de apropriação física e espacial do ambiente. Indica, por conseguinte, o debate artístico que se estabelece no diálogo com fatores mais amplos e invisíveis que tangem tanto à esfera das individualidades quanto à das pluralidades e busca conexões com uma cidade subjetiva.

O embrião das reflexões apontadas neste texto é talvez a percepção, por meio dos processos criativos dos trabalhos apresentados no projeto, de quem são as pessoas que ocupam os terminais de ônibus e

quais as relações estabelecidas naqueles espaços. Também as ações tanto políticas quanto poéticas do projeto buscaram mensurar e notar esses territórios e se articular neles ao ter como referência as relações de poder e de afeto expressadas, negligenciadas ou determinadas pela condição de cada espaço. Relações que podem pressionar a construção de políticas em dança que de fato colaborem para o entendimento da cidade e de seus espaços públicos como protagonistas de um fazer performativo circunscrito nos desígnios da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Estética performática e cotidiano**: performáticos, *performance* e sociedade. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

CABRAL FILHO, José dos Santos. **Arquitetura irreversível**: o corpo, o espaço e a flecha do tempo. Belo Horizonte: Vitruvius, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: nova arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

OLIVEIRA, Kelton Luiz Gabriel de. Ateliê geográfico. **Zona Autônoma Temporária**, Goiânia, v. 4, n. 4, p. 264-280, 2010.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

“Estações Dança”: experimentações em videodança pela cidade de Viçosa (MG)

Gabriela Gasparotto Fernandes

Siane Paula de Araújo

GABRIELA GASPAROTTO FERNANDES - Graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), bailarina e professora de dança.

SIANE PAULA DE ARAÚJO - Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atua como artista-docente e pesquisadora. Mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). Atuou como docente do curso de graduação em Dança da UFV.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca investigar o diálogo entre duas linguagens artísticas: a dança e o vídeo, com base em uma experimentação prática do corpo no ambiente físico-químico e sua interferência recíproca. Isso se deu por meio de intervenções do corpo dançante nos espaços públicos da cidade de Viçosa, buscando uma composição artística em vídeo. Esses registros gerados chamaremos de experimentações em videodança.

Para a experimentação, foram escolhidas três localidades do município: a escadaria do bairro Lourdes, o seguimento de balaústres na Avenida Bueno Brandão (Centro) e a rodoviária. Dessa forma, o trabalho configurou-se no que denominamos “Estações Dança”. Cada uma das estações diz respeito a uma experimentação prática em videodança realizada em um local de Viçosa. Vale ressaltar que elas possuem características diferenciadas e se relacionam mediante a linearidade temporal, pois foram concebidas em diferentes horários de um dia de domingo – do início da manhã ao entardecer –, sendo tecido, em sequência, o desenvolvimento deste trabalho.

As “Estações Dança”, ou experimentações de cada lugar, foram aqui analisadas de acordo com sua respectiva cronologia, como também por suas construções poéticas e sógnicas, buscando refletir sobre os canais de comunicação criados entre corpo, ambiente e tecnologia. Assim, optou-se como principais instrumentais pela teoria corpomídia, das professoras Helena Katz e Christine Greiner, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), para a leitura imagéticas das experimentações executadas, e por seus desdobramentos no que se refere às linguagens híbridas e relações sógnico-culturais em trânsito.

“ESTAÇÕES DANÇA” OU A ÊNFASE DO CORPO NO AMBIENTE

Partindo do problema inicial de quais são as influências da construção da dança/do corpo em determinado ambiente, interagiu-se com o espaço¹ urbano: escadas, paredes, cadeiras, corrimãos, transeuntes, carros, calçadas, grades, ruídos e significados. Nesse contexto, os laboratórios visaram averiguar a interação e a influência do ambiente no corpo e do corpo no ambiente. Com base em algumas localidades escolhidas, foi feito um breve estudo sobre elas levando-se em conta sua história, sua arquitetura, seu valor social e seus significados para a sociedade. Após esse primeiro trabalho, organizou-se uma equipe de suporte às filmagens das cenas, que também dialogavam com todo o contexto, não apenas capturando a intervenção, mas contribuindo para a relação entre o corpo e o ambiente.

A interação entre o corpo e a cidade deu-se por intermédio da dança, mas também considerou a

¹ Apropriando-se do conceito de espaço apresentado por Jacques Aumont, nesse contexto, “espaço” é entendido não somente pela percepção visual, mas também como estando fundamentalmente ligado ao corpo e a seu deslocamento: “O conceito espaço é pois tanto de origem tátil e cinética quanto visual” (AUMONT, 1993, p. 37).

arquitetura, a cultura, a história e a construção dos sentidos do material produzido em videodança. Nesse processo, a leitura dos vídeos sob a lente semiótica e corpomidiática fez-se necessária em vista às poéticas das movimentações realizadas em cada cena, dos sons, dos ritmos, da aparência de cada lugar, do modo como cada qual influenciou nas movimentações e também da forma como cada movimentação conseguiu ressignificar ou transformar o ambiente.

A partir de então, observamos que os sentidos construídos no vídeo extrapolam não apenas o que tange ao ambiente físico com o qual interagem, mas abordam e se conectam a toda uma política quimérico-corporal. Essa relação pode ser travada pela discussão entre as conexões vivenciadas pelo corpo no espaço urbano e suas configurações hoje alocadas no ambiente virtual.

Em outras palavras, e apropriando-se do conceito de “corpomídia” para abranger a ideia de “corpo” como o todo constituído pela estética filmica gerada na tela, essa política advém da possibilidade de transformar, pela potência poética da dança e do vídeo gerado, o cotidiano da cidade que é vivido pela população viçosense, tornando-se, assim, “outro corpo”, um corpo que abarca a temporalidade do instante *live-action* ou atemporalidade virtual do ambiente quimérico.

Como exemplo, tem-se a experimentação em videodança desenvolvida na “Estação Dança” da escadaria do bairro Lourdes. Ali, as relações estabelecidas entre o corpo dançante, o ambiente e os ângulos de filmagem conseguiram potencializar toda a estrutura e a estética do lugar por meio dos contrastes percebidos na cena. Assim, a pacata passagem e a arquitetura da escadaria, embebida por concreto opaco e, portanto, considerada como um corpo “morto”, continham o corpo “vivo” da bailarina, cuja dança era capturada por uma lente atuante da cena, transformando, por conseguinte, esse cotidiano em “outro corpo”.

Figura 1 – Experimentações na escadaria do bairro Lourdes



Fonte: Foto de Marina Duarte

Logo, o monótono ambiente urbano, caracterizado como pouco atrativo, simplório e de arquiteturas de formatos estanques, foi “transformado” na cena da videodança, que já não era mais estática, mas compunha uma poética em movimento. Nesse sentido, Setenta e Bittencourt (2005) afirmam que o corpo

dançante tem enfoque político; ele age no mundo com base em todas as informações recebidas como uma maneira de estar no mundo, fugindo assim do modo “computadorizado” que se refere ao corpo somente como um processador das informações.

Na mesma perspectiva está a teoria corpomídia, de Katz e Greiner (2001), em que as relações entre corpo e ambiente se dão por intermédio de processos coevolutivos, nunca estáticos, ou seja, assumem o dinamismo de constante transformação e rompem o “entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente” (KATZ; GREINER, 2005, p. 7). Nesse sentido, há o destaque para a permeabilidade do próprio corpo, produzindo uma relação constante de coautoria entre corpo e ambiente em que ambos se acordam permanentemente. Vale ressaltar ainda que a mídia do conceito de corpomídia diz respeito ao seu modo de estar no mundo, ou melhor, nesse processo o corpo é mídia de si mesmo, transformando a informação que contamina em corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além das informações prévias do ambiente urbano, o corpo dançante também tem um repertório de movimentações, de memórias e de produções de sentido por meio da tecnologia. Essas relações tecidas na junção do corpo com o ambiente e a tecnologia, como uma linguagem híbrida, compõem possibilidades criativas potencializadas, construindo assim novos sentidos, novas poéticas. Dessa maneira, por essa linguagem artística híbrida, há transformação dos elementos em cena pela troca de informações entre os elementos que dialogam entre si, resultando portanto em um “novo corpo”, que, como apontado pelo conceito de corpomídia, se dá mediante o fluxo permanente de transformação que age em um processo de construção de diferenças ou “textos em permanente escrita”.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

CAMPOS, C. B. S. **Corpos urbanos: cena 11 Cia. de Dança [ou] vinculações entre dança, corpo e cidade**. 153 f. Dissertação (Pós-Graduação em Artes)—Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

KATZ, H.; GREINER, C. Corpo e processos de comunicação. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**, v. 3, n. 2, dez. 2001.

_____; _____. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. 2005. Disponível em: <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=237>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

SETENTA, J.; BITTENCOURT, A. **O corpomídia que dança: processos enunciativos de significação**. 2005. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecul2005/adrianabittencourtejussarasetenta.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2013.

Dois caminhos de uma mesma rua: Auto do Círio (PA) e Carnaval (RJ) – Esse palco é nosso

Jardel Augusto Lemos

Luiz Thomaz Sarmiento

JARDEL AUGUSTO LEMOS - Professor substituto da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestrando do Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação pela UERJ e bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como professor de dança na escola de ensino formal Fórum Cultural, em Niterói (RJ).

LUIZ THOMAZ SARMENTO – Professor auxiliar do Departamento de Ciências Humanas e Letras, no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) e licenciado em Dança pela UFPA. Membro da Companhia Moderno de Dança.

NO BATUQUE DO CARNAVAL: OITO ANOS DE VIAGENS EXTRAORDINÁRIAS POR UMA RUA SEM FIM

Nem bailes nem o antigo Carnaval de rua, mas sim desfiles das escolas de samba. Como essa viagem sem volta começou? Para mim, Jardel Augusto Lemos, foi exatamente em outubro de 2007. Já era estudante da graduação em Dança quando realizei o sonho de desfilar em uma comissão de frente do Carnaval carioca. Independentemente da função na folia, ora bailarino, ora coreógrafo (figura 1), foram experiências únicas em viagens extraordinárias por escolas¹ com seus enredos que me levaram ao Nordeste, Sudeste e Centro-oeste do Brasil e até mesmo ao deserto do Saara. Apresentar a escola e o enredo, reverenciar o público e o jurado, funções que devem ser cumpridas na competição sem direito a segunda chance. Já a rua da vida, a rua da dança, me levou para outra ruazinha lá em Belém do Pará, no Norte do país, onde pude vivenciar em três anos, como um simples brincante, uma manifestação cultural chamada Auto do Círio.

RECORTE DO CORTEJO: OITO ANOS DE DRAMA, FÉ E CARNAVAL NA FESTA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ

O Círio de Nazaré é uma procissão católica que atrai cerca de duas milhões de pessoas todos os anos para a capital do estado do Pará. Promessas, agradecimentos e suor são derramados nas ruas de Belém no segundo domingo dos outubros de todos os anos desde 1793. Eu, Luiz Thomaz Sarmiento, era apenas um estudante do ensino médio e dançarino de um grupo de dança. Foi também em outubro de 2007 que comecei a fazer a comissão de frente do Auto do Círio. O auto é um cortejo (figura 2) apresentado por diversos artistas e moradores da cidade que constroem um espetáculo pelas ruas da Cidade Velha, bairro histórico. Ora rua, ora palco às sextas-feiras antes do Círio de Nazaré. Em uma manifestação, outra manifestação, só que, em vez de fé, a arte. As ruas da Cidade Velha levaram-me para uma rua bem distante, lá no Sudeste, no Rio de Janeiro. Vivenciei uma rua-sambódromo, a Marquês de Sapucaí. Dois anos e três experiências: dançarino, assistente de coreógrafo e *stand-by*².

¹ Grêmio Recreativo *Escola de Samba* (Gres) Acadêmicos da *Rocinha* (2008), Gres União da Ilha do Governador (2009), Gres Beija-Flor de Nilópolis (2010), Gres Unidos de Vila Isabel (2011), A Febre do Samba (2012), Gres Acadêmicos do Cubango (2013), Gres Em Cima da Hora e Gres Portela (2014/15).

² Função de bailarino reserva. Caso o coreógrafo necessite, o *stand-by* assume a posição na ausência de outro dançarino. Sua obrigação é saber a coreografia e as posições de todos os componentes. Foi o que aconteceu em 2014 na Portela; no desfile das campeãs assumi e desfilei.

Figura 2 – Comissão de frente do Auto do Círio de 2013



Fonte: arquivo pessoal

RUA OU PALCO? ONDE COMEÇA UM E TERMINA O OUTRO?

A rua é comumente um espaço público de trânsito. Idas e vindas, atravessamentos. Pessoas, carros, animais trafegam (livremente?). Mão única, mão dupla, por onde seguir? A rua tem códigos (o semáforo, as placas, o policiamento), os dispositivos (AGAMBEN, 2009) que estabelecem as normas de conduta e ação. A dança na rua está condicionada a esses dispositivos – a nudez no palco é arte, mas a nudez na rua será encarada como arte ou como atentado ao pudor? Trem, metrô, árvores, calçadas, meio-fio – espaços livres? Propagandas, luzes, postes, internet: exposição. Os olhares e a atenção estão dispersos pelo espaço. Cada indivíduo tem um objetivo diferente, um deslocamento diferente, uma qualidade de movimento diferente.

O palco é comumente um espaço privado³, também delimitado, que pode em algumas ocasiões assumir o caráter público. Palco italiano, palco elisabetano, palco arena, entre outros. Eles também são lugares de trânsito, no entanto são um espaço para onde todos os olhares convergem a um único fim, a manifestação artística, o que se opõe aos olhares dispersos da rua. Na rua: transeuntes, andarilhos, passantes, viajantes, ambulantes, alguns moradores. No palco: artistas, cenotécnicos, em alguns casos espectadores convidados a entrar na cena, mas sempre em deslocamento. É um microcosmo que se organiza conforme propõem os códigos do espaço e as proposições do artista. Quando a cortina se fecha, o palco esvazia-se, a rua, nunca.

E quando esses dois espaços convergem? Como se dá, então, a resignificação da rua em palco? Ou do palco em rua?

³ Considerando que, de modo geral, os palcos estão em teatros, auditórios, centros de convenção etc. Espaços privados ou mesmo públicos, mas com acesso restrito do público.

No Auto do Círio a dança da comissão de frente⁴ ocorre em um microespaço da rua, determinado pelo espaço de atuação dos artistas/brincantes pelo tempo de duração do cortejo e pelo olhar direcionado do público. É o que podemos entender como um caso da rua que se torna palco. No auto, delimita-se o espaço da comissão de frente por um cordão humano constituído por membros da organização e parte do próprio público, que (tentam) separam os dançarinos da massa de espectadores, impedindo que estes atravessem o cortejo. Essa delimitação ocorre de maneira diferente na Marquês de Sapucaí, que já é um palco-rua, um espaço construído para um único objetivo: o desfile das escolas de samba. Lá o público espera que o macroespaço da rua se transforme em palco por completo com a chegada dos artistas/foliões. A delimitação ocorre pela própria arquitetura do sambódromo, onde o palco-rua, um imenso corredor cercado por arquibancadas e grades, frisas, setores pares e ímpares, determina *a priori* os espaços do público e do artista.

A rua vira palco no Auto do Círio e o palco vira rua após o Carnaval. Quando a rua vira palco e/ou quando o palco vira rua, ela se torna aberta para todos? O Carnaval e o Auto do Círio são manifestações que acontecem com dias, horários e espaços determinados, diferentemente de outras intervenções urbanas ou *performances* em que o público é informado sobre a apresentação. Essa informação prévia é um convite, mas todos podem ter acesso a essas ruas-palcos/palcos-ruas?

O auto ocorre nas ruas do centro histórico de Belém. O acesso dos carros é bloqueado pela Companhia de Transportes de Belém (Ctbel) apenas no trecho em que há o cortejo e somente durante a passagem dos artistas/brincantes. O público tem acesso direto ao cortejo em qualquer momento dele, basta se infiltrar na multidão. Já no desfile das escolas de samba do Carnaval carioca, o acesso ao palco-rua dá-se por meio da compra de ingressos para as arquibancadas, frisas ou camarotes, no próprio sambódromo, seja na bilheteria ou com os cambistas. O palco-rua é privativo; apenas quem tem condições de pagar ingressos pode contemplar o espetáculo. Quem não tem, pode assistir à transmissão televisiva ou ter a sorte de receber um ingresso por sorteios.

O palco-rua é uma rua para todos? A rua-palco é uma rua de todo mundo? O desfile de Carnaval é uma rua para todo mundo? O cortejo do Auto do Círio é uma rua para todo mundo?

ABRINDO ALAS NA RUA: FUNÇÕES, CARACTERÍSTICAS E FINALIDADES DAS COMISSÕES DE FRENTE

A comissão de frente do Carnaval e do Auto do Círio tem como funções em comum: apresentar a escola de samba ou o cortejo, representar o enredo e reverenciar o público. No caso do Carnaval tem apenas uma função a mais, reverenciar os jurados em cada uma das quatro cabines.

Já as finalidades têm contornos distintos. A comissão de frente das escolas de samba tem um objetivo artístico e competitivo, visto que o desfile é avaliado em diversos quesitos, entre eles a comissão, que possui quatro jurados. A função da comissão é alcançar quatro notas 10 e, assim, colaborar no quantitativo de pontos para possibilitar uma boa colocação da escola. Essa boa colocação pode garantir retorno

⁴ Para saber mais sobre o processo de criação da comissão de frente do Auto do Círio, ver Mendes (2014).

financeiro para a agremiação, bem como livrá-la do rebaixamento de categoria. É artístico também, pois há todo um trabalho apurado envolvendo diversos profissionais: coreógrafos, dançarinos profissionais ou não, figurinistas, carnavalescos, entre outros que trabalham meses para a criação e o aprimoramento do que será apresentado no desfile.

Por outro lado, a comissão de frente do Auto do Círio tem finalidade artística e cultural. Também envolve uma série de profissionais, semelhantemente à comissão do Carnaval, mas não tem o compromisso de ganhar uma competição. O papel da fruição, da diversão, do jogo e da brincadeira está lado a lado com o processo de composição coreográfica. Para alguns, o papel religioso também está inserido nesse propósito, mas não é algo generalizado.

As características formais das manifestações também diferem. A comissão de frente do Carnaval tem uma estrutura rígida fundamentada nas regras da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Lierj)/ Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa)⁵: ela deve ter no máximo 15 componentes visíveis, apresentar-se aos jurados, e a coreografia precisa estar de acordo com a sinopse que é entregue aos jurados, além do uso de tripés (pequenos carros alegóricos) e de alegorias com rodas, que é facultativo nos grupos especiais e proibido nos grupos de acesso à série A⁶. Já a comissão do auto não possui regulamente, pois não é uma competição, mas existem alguns requisitos para participação. O número de componentes é livre, porém eles devem se inscrever e integrar os ensaios com um mínimo de frequência. Faz-se necessária a utilização de figurino e maquiagem, que são confeccionados e desenvolvidos nas oficinas preparatórias. Tripés/carros alegóricos e demais elementos cênicos são opcionais e a decisão de usá-los ou não depende da determinação da direção artística. Uma característica em comum a ambas as manifestações é que os integrantes da comissão de frente podem ser dançarinos profissionais e/ou pessoas sem formação em dança.

SEM MÁSCARAS NEM DISFARCES: VÁRIOS CAMINHOS DE UMA MESMA RUA

Com o relato dessas duas vivências aqui apresentado, propusemos trazer para discussão diferentes formas de se expressar artisticamente com a/na rua. Comparando as duas manifestações, podemos identificar um processo de ressignificação entre rua e palco. No Auto do Círio o processo está relacionado a um fator temporal. O tempo que o cortejo passa é o tempo que a rua se assemelha à estrutura cênica do palco. Já nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, a rua foi construída *a priori* para ser um palco, um palco-rua. Esse processo está associado ao fator espacial.

As nossas vivências na comissão de frente de ambas as manifestações proporcionaram-nos visões distintas de uma mesma rua. A rua do cortejo do Auto do Círio é voltada para a brincadeira e para a demonstração de fé. A rua dos desfiles das escolas de samba, por sua vez, volta-se para a contemplação e a competição. Em ambas, a dança pode ser exercida por dançarinos profissionais ou não. No momento do

⁵ O regulamento da Lierj pode ser visualizado no site <<http://lierj.com.br/carnaval-2014/regulamento>>.

⁶ Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro são divididos em dois grupos: o grupo especial e o grupo de acesso. Para cada grupo há um regulamento específico aos quesitos avaliativos.

desfile/cortejo, todos se tornam brincantes/foliões. Quando o palco vira rua de novo, a dança da comissão de frente encerra-se. É hora da dispersão. O cortejo e o desfile terminam e abrem alas para o palco voltar a ser rua. Até que novamente o ciclo recomeça.

O relato dessas experiências permitiu levantar questões de pesquisa para o aprofundamento e a continuidade da investigação em andamento intitulada *Entre o palco e a rua: espaços de criação e manifestação da dança em ambientes urbanos*. A principal questão apontada refere-se à rua como espaço normativo e passível de reorganização e ressignificação dada a manifestação de dança que se apresenta sobre ela. Nesse sentido, a pergunta que guiará nosso estudo daqui por diante é: como a estrutura criativa e compositiva das comissões de frente do Auto do Círio de Belém do Pará e do Carnaval do Rio de Janeiro pode reorganizar a normatividade da rua e propor diferentes relações éticas e experiências estéticas para os artistas e para o público?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/50805067/AGAMBEN-O-QUE-E-UM-DISPOSITIVO>>. Acesso em: 15 abr. 14.

MENDES, Ana Flávia. A dança imanente nas ruas: criação e encenação da comissão de frente do Auto do Círio. In: _____. **A dança imanente no ensino e criação em artes cênicas**. Pós-doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

**Dançando e estudando, dos riscos vou me afastando:
as danças urbanas intervindo na minimização
do índice de evasão escolar**

Jeanne Chaves de Abreu

Ilcilene Souza

JEANNE CHAVES DE ABREU - Mestre e Doutoranda em Sociedade e Cultura na Amazônia, professora do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), diretora artística e coreógrafa da Pajê Cia. de Dança. Professora do curso de pós-graduação em Dança e Educação (UEA).

ILCILENE SOUZA - Licenciada em Dança pela UEA.

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo está vinculada à linha de pesquisa Sociedade, Cultura e Educação na Dança cujo enfoque se estabelece com base em dança e educação e se delimita como prática da dança urbana tal qual um processo de participação escolar dos adolescentes do ensino médio.

Identificamos que alguns dos jovens do ensino médio demonstravam não possuir nenhum interesse nos estudos, preferindo ocupar-se com práticas extraclasse. Percebendo a necessidade de trazer esses alunos de volta para a sala de aula, a fim de evitarmos a evasão escolar e consequentemente afastá-los da situação de risco social, propusemos a dança urbana como meio de inserção.

Marques (2007) pontua que a dança facilita o contato com os adolescentes, porque, além de proporcionar o desenvolvimento completo do corpo, também colabora com o seu lado psicológico. Os estudantes do ensino médio normalmente se encontram na fase da adolescência, uma fase de grandes transformações corporais, atitudinais e, sobretudo, comportamentais.

Em algumas escolas da rede estadual de ensino onde o índice de evasão escolar é considerado elevado foi implantado o Projeto Jovem Cidadão. Ao frequentar e participar do projeto, os alunos optavam por uma atividade extraclasse entre as diversas oferecidas a cada escola. Porém, para participar, algumas normas foram estipuladas. Uma delas era que, ao se inscrever em uma das modalidades artísticas ou esportivas, o aluno deveria ter no mínimo 75% de frequência em sala de aula e tirar boas notas em todas as disciplinas. Mesmo gostando das práticas artísticas e desportivas, alguns persistiam em preferir os atrativos da rua (drogas, prostituição e *lan houses*). Investimos então na modalidade das danças urbanas e foi nessa proposta que encontramos maior receptividade por parte dos alunos.

Com essa mudança, foi perceptível o interesse dos estudantes em participar das aulas, e vimos também que, apesar da exigência e das regras do projeto, o motivo principal para estarem frequentando as aulas era a valorização que passaram a sentir enquanto cidadãos partícipes de uma sociedade. Essa constatação veio por meio das primeiras apresentações, tanto no âmbito escolar como na comunidade. O aplauso do público fez com que notassem que eles não eram invisíveis e que a dança tornou sua visibilidade como pessoas uma realidade e uma possibilidade.

Em vivências na atuação como professoras de dança, pudemos observar nos alunos do ensino médio a carência e a dificuldade sociocultural. Com base nessas observações, essa proposta apresentou-se como projeto de pesquisa que visava à participação desses indivíduos nas aulas de dança para sua integração nas atividades escolares em sala de aula, assim como sua participação como cidadãos. O lócus da pesquisa foi a Escola Estadual Professora Diana Pinheiro, em Manaus (AM).

O público-alvo era composto por um grupo de 20 adolescentes, sendo 10 do gênero masculino e 10 do feminino, matriculados no 1.º ano do ensino médio da citada escola e inscritos no Projeto Jovem Cidadão, projeto criado com o intuito de retirar da ociosidade crianças e jovens da zona sul de Manaus que se encontram em situação de risco social.

UM SOBREVÃO SOBRE AS DANÇAS URBANAS

A dança urbana vem crescendo e se expandindo em diversos seguimentos. É considerada por alguns coreógrafos contemporâneos a dança do século XXI, extremamente expressiva e rica na exploração de diferentes linguagens corporais, propiciando prazer e satisfação aos que a assistem por sua energia, demonstração de força e beleza e movimentos criativos, consistindo numa forma artística diferenciada. Dança de rua, ou *street dance*, insere-se no movimento *hip hop* como expressão de sua dança, o qual também inclui manifestações de desenho em grafite e de música pelo *rap*.

As danças do movimento *hip hop* já não são mais somente praticadas nas ruas. Elas passaram a também ser oferecidas em academias e nos palcos teatrais das cidades (STRAZZACAPPA, 2000). Ao sair do espaço público e anônimo das ruas, as academias de dança e de ginástica resgataram os aspectos culturais do *hip hop*, movimento que ficou conhecido por muitos como *street dance* em referência aos estilos e gestos rítmicos trazidos dos Estados Unidos (ALVES; DIAS, 2004).

Magro (2002) considera que o *hip hop*, sendo uma rede de comunicação intercultural, possibilita por meio de atitudes, linguagens e vestimentas específicas integrar às experiências individuais questões como desemprego, violência policial, drogas, exclusão social e econômica e preconceitos de gênero. No movimento *hip hop*, os signos criados e enunciados pelo *rap*, pelo grafite, pela imagem e pelo *break*, pelo movimento tornaram-se uma oportunidade para muitos jovens refletirem, talvez pela primeira vez, sobre questões importantes da sua comunidade e do mundo e, por conseguinte, elaborar uma reflexão crítica a respeito de suas próprias experiências, valores e posições. A dança de rua representa, portanto, uma forma privilegiada de autoexpressão, de coexistência, de encontro com o outro e consigo mesmo.

A investigação na Escola Estadual Professora Diana Pinheiro iniciou-se com o mapeamento da instituição feito pelas pesquisadoras. Sendo assim, pôde-se começar o processo com os alunos da referida escola, o qual foi bem recebido pela direção, pelos coordenadores, pelos professores e principalmente pelos alunos. O procedimento era feito de modo espontâneo e com a conscientização dos direitos e deveres dos alunos para que estes pudessem ter respeito mútuo e melhor interação social.

A dança urbana foi o estilo proposto para ser o elo entre os alunos e o convívio socioeducativo por ser uma linguagem de dança que é atual, está em plena ascensão e é constantemente evidenciada na mídia, além de ser totalmente democrática e livre de preconceitos com relação a sua técnica. A improvisação e aproximação que as ramificações que o estilo acompanha no decorrer de sua origem fizeram com que os alunos se sentissem privilegiados e estimulados a usar sua criatividade e sociabilidade.

A pesquisa foi dividida em oito processos, conforme tabela 1.

TABELA 1 – PROCESSOS DA PESQUISA

Objetivo	Conteúdo	Recursos Utilizados
Instigar o interesse dos alunos sobre danças urbanas.	História da dança urbana.	<i>Data show</i> , aparelho de som, CD, DVD.
Trabalhar a criatividade e a improvisação.	Improvisação na dança urbana.	Aparelho de som e CD
Despertar a interação grupal utilizando o estilo do <i>street dance</i> como recurso didático/prático.	Coletividade, autoconfiança, criatividade e <i>street dance</i> .	Aparelho de som e CD.
Proporcionar pelo <i>popping</i> a interação entre os alunos.	Estética e posicionamento da dança urbana com o estilo <i>popping</i> .	Aparelho de som e CD.
Possibilitar a confiança e o respeito ao próximo mediante o estilo <i>breaking</i> .	Estilo de dança urbana <i>breaking</i> .	Aparelho de som e CD.
Disponibilizar meios para a interação e socialização dos alunos.	<i>Locking</i> – estilo de dança urbana.	Aparelho de som, CD e DVD.
Apresentar os figurinos referentes aos estilos de dança urbana.	Dança urbana.	Figuras de roupas do referido estilo.
Preparar os alunos para a apresentação do processo coreográfico.	Socialização e expressividade corporal.	Aparelho de som e CD.

Fonte: Primária

METODOLOGIA

Quanto à metodologia, foi realizada uma pesquisa de campo em que a princípio foram coletados os dados relativos ao problema da pesquisa por meio das fichas individuais dos alunos e dos depoimentos colhidos com os professores, a fim de constatar o problema. Após a detecção do problema, fez-se um cronograma de atividades com o intuito de normatizar as ações dos pesquisadores. O método utilizado foi o dialético, no qual, conforme assinalam Marconi e Lakatos (2010, p. 83), as coisas não são analisadas na qualidade de objetos fixos, mas em movimento: nenhuma coisa está “acabada”, encontrando-se sempre em vias de se transformar, desenvolver; o fim de um processo sempre é o começo de outro. Após levantamento bibliográfico, iniciou-se a pesquisa em campo. A proposta da presente investigação teve cunho qualitativo, e os sujeitos foram participantes do estudo para o conhecimento cultural das danças urbanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança é a arte dos movimentos corporais que contextualiza por eles a história, os valores e os sentimentos que constroem a humanidade em cada período histórico. Mesmo com o passar dos tempos, ainda é enriquecida, com a criação de ferramentas com o intuito de aprimorar suas linguagens e sua expressividade.

Sendo assim, discorreremos sobre a temática da dança urbana e suas ramificações de forma breve e objetiva, com o propósito de transcrever sua historicidade e essência. As danças urbanas são como um imenso leque, e cada gomo representa uma de suas vertentes, as quais vêm agradar a uma vasta clientela. Essa modalidade traz uma série de possibilidades que são referência para serem aplicadas no contexto escolar. Desse modo, expressadas em todos os sentidos e em qualquer lugar, na rua ou nas quadras, nas salas de aula ou nos palcos, as danças urbanas proporcionam aos seus praticantes a sensação de liberdade e de cidadania, de pertencimento a uma sociedade que tende a excluir os que estão à margem. É tarefa do educador não desanimar diante dos inúmeros desafios do seu fazer pedagógico. O bom mestre, o educador é aquele que está preocupado com seu aluno, não recua perante as diversidades e procura encontrar estratégias de ensino que venham a contribuir para o crescimento e o desenvolvimento motor, social, afetivo e moral de seus discípulos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávio Soares; DIAS, Romualdo. A dança *break*: corpos e sentidos em movimento no *hip hop*. **Motriz**, Rio Claro, v. 10, n. 1, p. 1-7, 2004.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano. Educação e o *hip hop*. **Caderno Cedes**, Campinas, v. 22, n. 47, p. 63-75, ago. 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedes**, v. 21, n. 53, abr. 2000.

A espacialidade das feiras de rua como um jogo relacional

Maria Del Carmen Pereiras Morais

MARIA DEL CARMEN PEREIRAS MORAIS - Artista da dança e arquiteta. Mestre em Dança pela Universidade Paris 8 (França). Desde 2005, orienta sua pesquisa investigando as relações entre o corpo e o espaço urbano. Em 2012, criou o Núcleo Aqui Mesmo, que analisa a criação coletiva de proposições em dança *site specific*.

INTRODUÇÃO

As reflexões presentes neste artigo advêm do cruzamento de minha investigação de mestrado realizada em 2010 no Departamento de Dança da Universidade Paris 8, na França, com uma pesquisa prático-teórica sobre dança *site specific*¹ feita em 2013 pelo Núcleo Aqui Mesmo², em São Paulo, no projeto De Segunda a Sexta-feira³, contemplado pelo Prêmio Funarte⁴ Petrobras de Dança Klauss Vianna (2012). Essas duas experiências tinham como objetivo geral cercar a prática da dança contemporânea inscrita no espaço urbano. Como objetivos específicos, procurou-se pensar a respeito do que a dança poderia revelar à cidade e vice-versa, bem como analisar as regras do jogo relacional presentes tanto na dança quanto em um espaço aberto de interação pública.

DESENVOLVIMENTO

Entendendo a feira de rua como um espaço público e terreno possível de experimentação artística, examinamos como a dança *site specific* pode criar um ambiente relacional (no que concerne à reflexão de uma proposição artística em relação direta com o lugar), e não unicamente um produto. Consideramos necessário questionar como avançar em direção a uma forma de arte que permite uma ligação entre os “habitantes” da feira em um modo de fabricação atípico.

Assim, passamos a interrogar a feira sob o ponto de vista de suas estratégias espaciais e corporais.

Michel de Certeau (1994, p. 202) afirma:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável de tempo. O espaço é um cruzamento de mobilidades. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram [...]. Em suma, “o espaço é um lugar praticado”.

Tomando emprestado esse conceito de espaço para definir “espacialidade”, compreendemos o termo como um jogo relacional entre o espaço e as maneiras dos corpos de “praticar” um sítio⁵ específico.

¹ A arte *in situ* ou *site specific* define-se em relação a seu “sítio” de inserção e exposição, no qual é criada especificamente. Em geral efêmera, ela se configura mais como uma proposição estética de natureza crítica do que como um elemento de decoração.

² O Núcleo Aqui Mesmo foi criado e idealizado em 2012 pela autora deste artigo e apresenta como eixo principal a pesquisa *site specific*. Para mais informações, acesse: <<http://www.nucleoaquimesmo.com>>.

³ Esse projeto abarcava atividades sobre a dança *site specific*. Durante seis meses, “habitamos” semanalmente três feiras de São Paulo, de bairros com aspectos geoeconômicos distintos, com o objetivo de ler “ativamente” os sítios e levantar nesse contexto aspectos também detectáveis em uma composição em dança *site specific*. Para mais informações, acesse: <<http://nucleoaquimesmo.com/projetos/de-segunda-a-sexta-feira/>>.

⁴ Fundação Nacional de Artes.

⁵ Anne Cauquelin (2002) define o “sítio” como uma dialética entre “espaço” e “lugar”. De acordo com a autora, o “lugar” pertence a uma lógica da extensão e evoca o tempo e a memória. O espaço pertence à lógica do encaixe: ele é dividido em setores, quarteirões, blocos. O “sítio” corresponde ao paradoxo de um lugar encravado em um espaço abstrato. O sítio pertence então ao espaço (posicionamento), que é aquele que pertence também a um lugar (memória, histórico, entorno).

A espacialidade das feiras é moldada para além de seus fluxos e envolve diversas camadas, por exemplo, a organização das barracas e sua relação com o entorno imediato, o estacionamento dos veículos, o fluxo de pessoas que transitam em tal espaço etc. Essa construção tem duração precisa e acontece na rua uma vez por semana.

Nesse sentido, essa espacialidade é uma experiência efêmera a ser compartilhada. A instalação da feira livre garante certo isolamento que cria um espaço no qual regras de civilidade convivem publicamente com as intenções da cidade. Assim, durante sua permanência, torna-se, de certa forma, um lugar protegido cujas barracas formam um “invólucro” para as interações sociais (SATO, 2007).

O evento feira é, portanto, um recorte na cidade que integra, em sua espacialidade, diferentes componentes que pertencem à cidade e que vão desde a trama urbana até a multiplicidade do jogo social. A espacialidade que emerge das feiras é criada pela aproximação relacional com os distintos elementos da cidade.

Em seu ensaio sobre estética relacional, Nicolas Bourriaud (2009) conceitua obra relacional como a que toma por ponto de partida teórico ou prático a esfera das relações humanas, que ganham sua forma e seu senso nas relações interindividuais que tecem. Logo, a obra pode ou não se materializar sob o formato de “objeto de arte”, mas como elemento motor da criação, e não consequência, pois faz parte do resultado da relação estabelecida. Trata-se, então, de reconfigurar as práticas artísticas e de encontrar formas originais com base no estado e no encontro (BOURRIAUD, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que, para penetrar nas feiras, nossas proposições deveriam tanto inscrever-se no ambiente feira quanto nele criar novas situações. Destacar o aspecto móvel desse terreno, bem como seu caráter praticável e relacional, parecia-nos um caminho pertinente para estabelecer uma relação afinada com esse sítio. Destarte, realizamos nele uma deambulação em marcha lenta e de olhos fechados, uma ação com a intenção de “emoldurar” e “dar à luz” a dança ali presente ou prestes a emergir.

O trajeto executado pelo trio de *performers*⁶ era guiado por uma vontade poética, uma experiência sensível, e buscava libertar-se da racionalidade urbana, o que colocava em xeque a maneira como as pessoas se deslocavam na feira. Ao deparar com o trio em marcha lenta, algumas diminuía o ritmo, desviavam ou se afastavam para observar nossa passagem. As *performers* e os *praticantes* (CERTEAU, 1994) tinham de adaptar-se e negociar constantemente para ajustar-se à situação, fato que identificamos como o primeiro nível de interação para que se constituísse a coabitação nesse espaço coletivo.

Tal interação foi tomando corpo à medida que nossa ação performática, pela qual estávamos permeadas e com a qual ao mesmo tempo nos víamos preenchidas, se instaurava na temporalidade da feira, havendo entre o trio e os demais uma alternância entre ação e recepção.

Nutridas dessa perspectiva móvel e notando a feira como uma espacialidade preenchida por ações

⁶ O trio era composto das integrantes do Núcleo Aqui Mesmo: Carmen Moraes (autora deste artigo), Lígia Rizzo e Thaís Ushirobira.

em que o corpo está localizado como experiência sensório-motora, estabelecemos estratégias espaciais e corporais próprias desse e para esse sítio, colocando as ações em perspectiva e trabalhando suas potencialidades estéticas e artísticas.

Como reflexão do trabalho, observamos que múltiplas formas espaciais se desenharam na feira durante nossas ações. O caráter relacional entre a proposição artística e a dinâmica da feira contribuiu para a espacialidade móvel, em constante mutação. A espacialidade relacional moldou-se por meio de formas não fixas nem preconcebidas, mas sim impulsionadas pela interação momentânea com o ambiente, constituindo uma vizinhança de trocas sensíveis e poéticas.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUREN, Daniel. **À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?** Paris: Sens & Tonka, 1998.

CAUQUELIN, Anne. **Le site et le paysage**. Paris: PUF, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

MORAIS, Maria Del Carmen Pereiras. **Art et ville**: la danse *in situ/site specific* au sein de l'espace urbain. 120 p. Dissertação (Mestrado em Dança)-Universidade Paris VIII Vincennes, Saint Denis, França, 2010.

SATO, Leny. Processos cotidianos de organização do trabalho na feira livre. **Psicologia & Sociedade**, São Paulo, v. 19, p. 95-102, 2007. Edição Especial 1.

**Ananin: os espaços da cidade de Ananindeua como
poética pública de movimento dos habitantes-criadores
da Ribalta Companhia de Dança, do Pará**

Mayrla Andrade Ferreira

MAYRLA ANDRADE FERREIRA - Diretora artística da Ribalta Companhia de Dança, em Ananindeua (PA). Doutoranda em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), é professora-pesquisadora na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA).

DELINEAMENTO DO TEMA

A tomada de consciência de que o objeto de estudo não estava fora, mas na minha própria cidade foi decisiva para situar o campo de observação desta pesquisa em andamento no doutoramento em Educação na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Maffesoli (1998) afirma que procuramos proximidade com aqueles com que nos identificamos, procuramos a companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”.

Ananindeua é cidade em movimento dançado, de sonhos e caminhos sinuosos que se abriam em trilhas, estradas, ruas que sustentam a história de vida daqueles que bravamente escavam suas origens nesse lugar. Cidade-irmã de Belém do Pará, mar em tupi, Ananindeua recebe esse nome pela grandiosa quantidade de árvores chamadas anani, as quais ajudaram na construção das embarcações com sua seiva e que em sua multiplicidade de formas se conectam a outros sujeitos, com suas histórias de vida.

Nessa cidade, que nasce pelo movimento de uma estrada de ferro desvelando a dimensão da materialidade do resultado da ação humana do lugar, os habitantes-criadores da Ribalta Companhia de Dança estão inseridos. Dez artistas de dança e teatro, juntamente com essa pesquisadora, vivenciam a criação de espetáculos em artes cênicas nos espaços públicos por meio das práticas de interação com a história, a memória e o esquecimento local, que traduzem a gestualidade cotidiana em movimentos coreográficos de oposição, tensão, conflito, uma estética da paisagem periférica.

Os objetivos e delineamentos metodológicos perpassam pela experiência que comunica suas realidades mediante o contato com suas próprias memórias. Tocar lembranças, cheiros, cartas, rastros que se desdobram e nos levam à poética do cotidiano ananindeuense, desvelada em seus processos criativos. Nesse sentido, este estudo objetiva refletir nos modos processuais de construção dos movimentos coreográficos dos habitantes-criadores da Ribalta em Ananindeua.

Estou implicada diretamente com esta investigação, já que faço parte dessa comunidade. O sujeito e sua história não se constituem sozinhos, ou por si sós. O observador, enquanto parte do contexto de observação, estabelece uma relação face a face com os observados. A pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, valores, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos, dos fenômenos, que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO, 2003, p. 21).

Esse movimento poético-experimentação é que dá sentido aos dez espetáculos já criados pela Ribalta, de 2004 até o presente momento. Neste artigo é escolhido o espetáculo *Florescer*, como recorte metodológico exemplificador e por ser o primeiro a integrar, especificamente, aspectos espaçotemporais da história de Ananindeua.

Foi baseado no livro *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, de autoria do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro (2001), sob releitura da dança-teatro na contemporaneidade, que o processo de criação de *Florescer*, de autoria e direção de Mayrla Andrade, em colaboração com os habitantes-criadores ananindeuenses da Ribalta Companhia de Dança, se firmou como inspirador na poética pública de intervenção nos logradouros da cidade. Evidenciou-se, assim, um debate histórico em torno da memória,

da história e do esquecimento desvelado nas subjetividades de acontecimentos históricos do município.

Os movimentos revelam a historiografia da cidade diante dos espaços/do tempo da memória, ressignificados a cada construção da cena. *Florescer* inicia-se com o desabrochar da flor do ananin, símbolo dos avanços social e econômico de Ananindeua. Atraindo imigrantes das Regiões Norte e Nordeste, tais avanços impulsionaram o nascimento de bairros, as primeiras indústrias e o povoamento de famílias nas ilhas ananindeuenses. As cenas seguem com narrativas das histórias de vida desses sujeitos habitantes-criadores nas estações da memória, segunda cena, com coreografias que dialogam com um vídeo de imagens do começo da habitação da cidade, quando a via de mão única de acesso se alargava a novas vias e, por conseguinte, se davam novos meios de transporte e o pertencimento da terra, terceira cena, estimulado em diálogos de demarcação de territórios, além do surgimento da maior invasão da América Latina, o conjunto habitacional chamado de PAAR.

As próximas cenas da obra *Florescer* continuam revelando o cotidiano da cultura ananindeuense entre festas, músicas regionais, lamparinas e ladainhas e coreografias corporais e textuais que percorrem o tecido social numa perspectiva de ressignificação e valorização da memória cultural do município, analisando a relação essencial da memória com as imagens e suas implicações éticas e estéticas.

A cidade de Ananindeua dá-se neste processo de experimentação: confrontação e sensibilidade no mesmo espaço em épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história local dos gostos e das formas culturais que ocorre ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados a sua poética pública de movimento/vida em suas mais complexas dimensões, que dão um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento, como marcas culturais de si e de outros que lhe proporcionam modos de fazer, viver e pensar sua cultura plural, local e particular.

A metodologia é centrada no método do trabalho colaborativo, no qual cada habitante-criador assumiu uma das funções da criação: composições coreográficas, composição musical, cenografia, dramaturgia, figurino e maquiagem, além da realização dos laboratórios teórico-práticos de improvisação, contat-improvisação e teatro-dança contemporânea sobre o texto base em busca das soluções cênicas que reverberaram nas concepções corporais para cada um dos habitantes-criadores na cena do espaço público, bem como em experimentações corpóreas específicas de diálogo com o espaço público de intervenção.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

É por entre os olhares da corporeidade que os pensamentos, as percepções e as sensações desvelam uma poética cotidiana, epistemologicamente aqui abordada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1999), que evidencia a subjetividade do ser humano em sua experiência corpórea em fluxos constantes de informações. Na fenomenologia da percepção, o corpo, sujeito da percepção, apresenta tanto reflexividade quanto visibilidade e é forma de expressão, pleno de intencionalidade e significações. O corpo consiste no nosso meio geral de ter um mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

Ao estudar o corpo com base na percepção, Merleau-Ponty (1999) permite-nos construir pontes em relação à dança, considerando seu próprio corpo como ponto de vista para o mundo e seus diversos fenômenos vinculados à cultura e à sociedade. É pelo meu corpo que compreendo o outro. O sentido do

gesto não está atrás dele; ele se confunde com a estrutura do mundo que o desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

Medina (1991) enfatiza a apropriação do corpo pela cultura e como ela o usa para preparar o ser humano para o convívio em sociedade. Possui relação dialética do homem e percorre o movimento de um pensamento que exprime o pertencimento recíproco das relações dos habitantes-criadores na Ribalta Companhia de Dança.

É por intermédio da vivência de cada um com o espaço da cidade, onde no lugar da regra surge a possibilidade do improviso e da experimentação, que se traz a espontaneidade do movimento, do ritmo, de um tom intensamente envolvido com uma estética corpórea contemporânea de uma dança que naturalmente existe porque ela é gesto cotidiano. Marcel Mauss (1974), em estudo intitulado “As técnicas corporais”, explora a ideia de que as técnicas resultam nas relações entre o homem e a sociedade, e afirma que existe uma total contaminação entre aquelas utilizadas no cotidiano e as usadas para dançar, pois os mesmos corpos enfrentam o desafio de solucionar o problema do movimento. Tais vestígios são norteadores para o pensar nos processos de criação da Ribalta. Suas interfaces passaram a ser tecidas coletivamente, em uma rede de relações singulares possíveis de gerar (trans)formações estruturais no pensar artístico na cidade. Ressalta-se que é na dança contemporânea que o ato criativo da companhia se aproxima.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade as relações dos homens entre si e com a natureza (LOUREIRO, 2001, p. 80). A poética cotidiana ananindeuense, bem presente no desvelar de movimento no processo criativo da Ribalta Companhia de Dança, projetou-se aqui em pensamentos e imagens como testemunho histórico, contando as histórias juntas, (trans)formando-se em modos de aproximações e trocas.

Há também um refletir no corpo/coletivo como construtor de conhecimentos em arte, mais precisamente das histórias que se entrecruzam e reconstroem o vivido historicamente, delineando posturas diante da necessidade da dança para a pluralidade de corpos, de classes, de vozes que almejam ser escutadas, vistas, sentidas e tocadas. A história pessoal/coletiva da cidade, matéria-prima articuladora, é como uma fonte inesgotável de criação. Existe uma teia de saberes que impregnaram de vida os artistas-pesquisadores habitantes-criadores ananindeuenses: os afetos, um novo espaço, a disposição de viver cena a cena no grande palco dos logradouros públicos. A dança para cada homem em sua sociedade tem um significado diferente, assim como a plural diversidade humana consiste em realidades singulares.

REFERÊNCIAS

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Pará: Editora da UFPA, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MAUSS, Marcel. Noções de técnica corporal. *In*: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MEDINA, João Paulo. **Educação Física cuida do corpo e da mente**. São Paulo: Papirus, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

Sobre *performances* de corpos e espaços

Nilo Martins de Santana

NILO MARTINS DE SANTANA - Mestrando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), graduado em Arquitetura e Urbanismo, *performer* e intérprete-criador em dança.

Este é o resumo expandido dos desdobramentos iniciados por meio do trabalho final de graduação para o curso de Arquitetura e Urbanismo. As interseções propostas são entre arquitetura e dança e deram-se primeiramente nos campos práticos de minha vida, para depois se tornarem ideias articuladas com o campo acadêmico. A referida investigação, cujo nome é *O espaço de um corpo dançante*, resultou no trabalho de conclusão de curso em Teoria e História da Arquitetura, porém seus desdobramentos reverberaram em projetos arquitetônicos, *performances* em dança e até hoje ecoam em minha pesquisa no Mestrado em Performances Culturais.

O foco do trabalho é a relação entre arquitetura e dança, e seu propósito consiste em realçar a importância do corpo em um mundo no qual os sentidos se encontram, de certa forma, dissipados, ora pela abundância, ora pela ausência de estímulos. Para isso, o estudo versa sobre as confluências entre corpo e espaço enfocando a retroalimentação existente entre os dois, ou seja, as influências do corpo no espaço e vice-versa. Assim, realizou-se o estudo de 13,5 segundos da coreografia *Só tinha de ser com você*, da Quasar Cia. de Dança, de Goiânia, o que gerou um “objeto espaço” com base nos movimentos da intérprete Lavinia Bizzotto, cujas propriedades espaciais são aplicáveis e transferíveis a outras áreas. O espaço gerado por um corpo dançante serviu como conceito base para o projeto de um espaço arquitetônico com implicações urbanísticas¹, que tem como objetivo provocar vivências espaciais diferentes das vistas nas cidades atuais.

A cidade contemporânea possui vários fatores que interferem em sua complexa dinâmica, fatores como a grande influência dos jogos mercadológicos, que manipulam a cena da cidade de maneira espetacular e objetivam o lucro – o resultado espacial orienta-se por grandes cenários espetaculares, não lugares e cenas para o consumo. Não diferente, a arquitetura transformou-se em uma ferramenta para a execução de espaços padronizados, sem qualquer relação com os fenômenos naturais do lugar. O mundo contemporâneo e suas artificialidades – ar-condicionado, escadas e esteiras rolantes, revolução digital, realidade virtual, entre outros facilitadores – têm tornado o corpo passivo.

Desse modo, as cidades contemporâneas têm se reinventado e se apresentado como grandes cenários espetaculares, que impressionam e são destinados a entreter. Isso acontece com base em um contexto de mercantilização do espaço: o espetáculo é uma estratégia de venda da própria cidade, o que deturpa a forma primeira de se apreender o espaço, privilegiando o “ver” sobre o “experienciar”.

Nesse ponto, a pesquisa está em consonância com o tema “Deixa a rua me levar!” do VIII Seminário de Dança de Joinville, pois, além de expor as relações entre o espaço e o corpo, seja na escala da arquitetura, seja na da cidade, propõe um estudo espacial fundamentado no corpo dançante como solução de reinvenção do espaço.

Para isso, o arcabouço teórico da pesquisa conta com a referência de trabalhos que possuem a

¹ Projeto apresentado como trabalho final de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo.

perspectiva da vivência da cidade (ou da rua) como prática de potencialização da experiência corporal, indo na contramão da atual espetacularização por que passam as cidades contemporâneas e do processo globalizado de gigantescas cenografias urbanas.

A concepção de espaços padronizados para funções específicas é um fato característico da contemporaneidade. Não lugar foi o nome dado por Augé (1994) aos espaços que são concebidos sem nenhuma relação com o lugar antropológico. *Shopping centers*, estações de trânsito rápido, clínicas, hospitais, supermercados, as gigantescas *highways* que cortam as cidades, entre outros formam um conjunto que segue os mesmos padrões tipológicos em todo o mundo. Eles provocam descaso por parte do usuário, que não se dá ao trabalho de observar de fato suas características espaciais, pois já carrega consigo o significado daquele signo. Não lugar é antípoda do lugar antropológico baseado na história, na memória e nas relações sociais, aquele que permite uma relação cognitiva por parte do observador. A identidade de quem pratica os não lugares restringe-se às suas credenciais e ao cartão de crédito, cujos limites permitem a fruição de mais ou menos regalias.

O conceito de não lugar ajudou na compreensão de corpo e cidade da autora Jacques (2010). Ela constrói a figura de uma “corpografia”, na qual a cidade é apreendida pelo corpo de seus habitantes como um conjunto de condições interativas. A premissa é:

Corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. [...] A cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporeidade (JACQUES, 2010, p. 14).

Eis o que se chama de “corpografia urbana”.

Não obstante ser um tema atual, esse mote baliza-se na década de 1960 por Debord (2003) em seu livro *A sociedade do espetáculo*, de 1967. Nele, o autor critica a materialidade das cidades espetaculares, percebidas como grandes cenários urbanos para a experiência de consumo e ficção. Suas ideias repercutiram no grupo Internacional Situacionista² (1960-1972), no qual era filiado, e nas experiências de perambulações pela cidade com o objetivo de dar notoriedade às vivências corporais em meio à cidade globalizada.

Vislumbrando a cidade em uma escala corporal e as relações interdependentes entre o urbano e o habitante, o sociólogo e historiador Sennett (1996) confirma as inter-relações entre o ser humano e o espaço, entre o corpo e a cidade, e constata que as relações de influência são via de mão dupla. Assim sendo, o modo de vida dos habitantes, bem como seus corpos, é afetado pela fragmentação territorial e social das cidades, ou seja, a materialidade³ da cidade influencia sobremaneira os corpos/as corporeidades de seus moradores e é determinante para sua qualidade de vida e sua maneira de ser e agir. Contudo tais

² O grupo, composto por artistas, pensadores e ativistas, considerava-se como um movimento político e cultural. Possuía um caráter revolucionário contrário aos padrões políticos e sociais impostos na época, entre eles a tendência à espetacularização. Suas preocupações estavam relacionadas com o processo de alienação e passividade da sociedade, e eles viam no meio urbano a possibilidade de articular arte e vida cotidiana.

³ Edifícios, praças, jardins, ruas, avenidas, *shopping centers*, entre outros.

corpos/corporeidades não estão determinados a responder sob a forma operacional do espaço da cidade. O habitante usuário possui livre-arbítrio para reafirmar os espaços planejados ou modificá-los mediante as reinvenções de práticas do cotidiano.

O historiador Certeau (1994) também trata dessa perspectiva de vivência do cotidiano. Uma de suas indagações é se o meio social é sempre o definidor das operações dos usuários (chamados de consumidores), que se encontram supostamente entregues à passividade e à disciplina do sistema. O teórico garante que a experiência individual abre possibilidades de subjetivação na construção da história do “lugar”: “Cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e frequentemente contraditória) de suas determinações relacionais” (CERTEAU, 1994, p. 38). À sua maneira, a materialidade da cidade produz um corpo como formas de interação social e vias de transformação histórica de uma sociedade ou de uma cultura.

Portanto, o espaço tem o poder de moldar corpos e costumes, não obstante os corpos possuem formas e meios de se reconfigurar e se descobrir, além do poder de conceber espaços e de legitimá-los. O espaço é capaz de gerar um corpo e, por sua vez, o corpo é capaz de gerar um espaço. São muitas as relações já existentes e estabelecidas em vários campos.

Este trabalho tem a pretensão de indicar um caminho para se relacionar corpo e espaço de modo a não ficar apenas no plano estético ou no domínio de cada disciplina, mas de estabelecer um caminho transversal entre as áreas com resultados transdisciplinares. Atualmente, a pesquisa encontra-se em desdobramento no campo dos estudos da *performance* e aponta as *performances* corporais como objeto de estudo para investigar as práticas corporais em meio aos cenários criados nas cidades atuais. *Performance* aqui é utilizada para referenciar uma atuação, o modo como o indivíduo apresenta-se e a maneira pela qual o corpo se expressa. São usados como referência os trabalhos do cientista social Erving Goffman (2011), do antropólogo e aprendiz de teatro Victor Turner (2005), do diretor de teatro e antropólogo Richard Schechner, e o conceito baliza-se sob as perspectivas das *performances* culturais.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Lúcia Mucznik. Portugal: Bertrand, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Arte de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 2003. Disponível em: <<http://www.geocities.com/projetoperiferia>>.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: _____; BRITTO, Fabiana Dultra (Orgs.). **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é *performance*? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2006.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte). **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 177-185, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>.

**Dança de rua: processo criativo com alunos da Escola
de Cultura Serviço Social da Indústria (Sesi), MG**

Saryta Guanaís

SARYTA GUANAIS - Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), especialista na área pela Faculdade Inspirar, aluna especial do Mestrado em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e instrutora de dança do Serviço Social da Indústria (Sesi).

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa iniciou-se por acreditar que a arte está ligada à formação das pessoas em geral e que sua contribuição vai além da montagem coreográfica a ser apresentada em datas festivas. A arte colabora com o desenvolvimento criativo, promove a sensibilização, a aquisição de conhecimento e a compreensão da totalidade das questões de onde o aluno se insere (BRASIL, 1997) e abre caminhos para entender o mundo de forma “poética, flexível e significativa” (MORANDI, 2006, p. 71), assim como a dança, conjunto de movimentos, bailarinos, músicas, sons e espaços que se articulam entre si, estimulando o desenvolvimento da percepção de quem a vivencia, podendo entender sua corporeidade¹ e experimentar formas desconhecidas (MARQUES, 2001).

A dança tem papel fundamental na formação do indivíduo, permitindo a construção de conhecimento, pois é elemento essencial na educação do aluno, visando torná-lo um membro social de seu meio (MARQUES, 2001). Considerada como uma das mais antigas linguagens artísticas, não pode ser “ignorada por essa visão de educação” (MORANDI, 2006, p. 71), afinal passa a ser um agente intermediador na relação entre o aluno e o mundo.

A DANÇA DE RUA NO CONTEXTO ESCOLAR

A dança de rua vem ganhando espaço na preferência das pessoas e está presente em escolas, projetos sociais e academias. Isso se deve à quebra de paradigmas atrelados a preconceitos em relação a essa linguagem artística. Por seu histórico estar ligado diretamente às periferias dos Estados Unidos e a modalidade ter surgido como uma ruptura do preconceito instalado na época, esse tipo de dança é muito utilizado no Brasil para atingir crianças de áreas periféricas, a fim de trabalhar socialmente a realidade delas, pois sua característica marcante é “a liberdade de movimento, expressão e comunicação, havendo espaço para a criatividade de quem a dança” (ISSE; LAUXEN, 2009, p. 71), usando seus conhecimentos prévios, abrindo precedência para conquistar os alunos por intermédio da arte.

A sua grande divulgação em programas de televisão e a ocorrência de festivais como o Festival Internacional de Hip Hop e o Rio H2K contribuíram muito para essa propagação. Dessa forma, as instituições de ensino formal têm optado por inserir em seu meio a dança de rua, atraindo a atenção de seus alunos para uma atividade física que trabalha músicas atuais. Assim, essa linguagem faz o caminho inverso de outros estilos de dança; sai das ruas para os palcos e dos palcos para a dança/educação.

É grande a discussão acerca da inserção da dança em instituições de ensino formal, da técnica a ser ensinada, da postura do professor e da contribuição que esse ensino traz. Essa arte muitas vezes

¹ De acordo com Pereira, (2012, p.5), “considerar o corpo como aquele que nos permite ser, ocupar espaços, fazer parte do mundo, construir sentidos, criar, aprender, comunicar, dialogar e interagir numa totalidade integrada sintetiza o que chamamos de corporeidade”.

acaba por se resumir em dancinhas para datas comemorativas e a criança não é vista com potencial de aprendizado, sendo tolhida a apenas reproduzir e imitar movimentos. De acordo com Nanni (2002), o corpo da criança recebe influências diretas do espaço social, tendo suas movimentações podadas para adequar-se aos vários ambientes em que convive: “Espaço da escola, do lar, do bairro, enfim do seu meio: na escola estará horas e horas sentada no espaço-limite de sua carteira” (NANNI, 2002, p. 153). Entende-se que o corpo é reflexo de todos os conceitos que permeiam a sociedade e da manifestação dessa relação com o meio, expressando nele as energias e os sentimentos vividos.

A construção deste trabalho baseou-se na concepção do método estabelecido pela educadora Maria Montessori (1870-1952), o qual têm seus princípios regidos a favor da criança e sofre influências do humanismo, do naturalismo e do empirismo, construindo assim sua visão de homem, de mundo e de educação, considerando e respeitando a criança, dando-lhe direito de utilizar sua criatividade e espontaneidade no desenvolver das atividades (GIORDANNI, 2005).

Reforçado por essa concepção, este estudo teve como participantes os alunos da turma intermediário I do curso de dança de rua da Escola de Cultura Serviço Social da Indústria (Sesi) Emília Massanti, com faixa etária entre 7 e 9 anos, e como objeto de estudo o processo criativo realizado por eles, que foi registrado sob forma de vídeo.

A proposta era instigar os estudantes a explorar o potencial criativo abrindo espaço para o exercício da autonomia e o desenvolvimento da personalidade, tornando-os membros sociais ativos e questionadores de seus meios.

Para isso, foi utilizada como princípio uma metáfora geradora a fim de estimular o processo de construção coreográfica por parte das crianças, levando em conta a dança de rua, já assimilada durante o semestre. Segundo Lakoff e Johnson (2002, p 26), “compreendemos o mundo por meio de metáforas construídas com base em nossa experiência corporal. Nossa corporeidade e nossa mente interagem para dar sentido ao mundo”.

Os alunos dividiram-se em grupos e escolheram algumas frases² (metáforas geradoras) para dar início à construção de uma célula coreográfica nas aulas de dança de rua. Para isso, escolheram também músicas, que foram editadas conforme a necessidade do grupo.

A postura do professor foi baseada em Montessori. A presença dele faz-se sentir na preparação do ambiente, na mediação da aprendizagem e na ausência concreta da postura de observador, que se dedica a conhecer os alunos e as formas de aprender e se distancia para melhor enxergar (LIMA, 2005), instigando os alunos a buscar uma construção coreográfica que converse entre o estilo e o estímulo.

Durante dois meses, os educandos puderam conversar sobre o tema e buscar referências analógicas para o corpo, estudar movimentos plásticos, compor elementos ora uníssonos, ora complementares e representar metaforicamente o assunto mediante a dança de rua. Após o processo de montagem coreográfica, eles foram entrevistados para finalizar a investigação do objeto de estudo.

2 As frases utilizadas fazem parte do contexto escolar: “Seja sempre gentil”, “Estude mais” e “Sorria sempre”.

Levantaram-se as seguintes questões: como foi representar com o corpo a frase escolhida; quais elementos foram considerados no momento da montagem coreográfica; e a metáfora geradora auxiliou ou dificultou o processo.

As respostas foram diversificadas, porém positivas e interessantes tanto no âmbito da escrita quanto no do corpo. A metáfora geradora ajudou e instigou o processo criativo, e o resultado foram coreografias plásticas, criativas e bem desenvolvidas, nas quais não se visou apenas ao resultado (produto/coreografia), como muitas técnicas buscam, e sim ao processo (criação), trazendo para os alunos a visão diferenciada que a arte proporciona. Logo, a dança de rua oportunizou não apenas o movimento do corpo, aulas alegres e divertidas, mas também a busca transformadora na vida das crianças, possibilitando-as a tomar decisões, descobrir movimentos próprios, além do desenvolvimento da autonomia e da sua espontaneidade.

Esses resultados puderam ser observados ao longo de todo o processo de desenvolvimento coreográfico, nas relações com os colegas de grupo, nas escolhas das movimentações para representar as frases escolhidas, bem como na postura adotada nas aulas após o trabalho.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

GIORDANI, E. **Maria Montessori: o indivíduo em liberdade**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.

ISSE, S.; LAUXEN, P. Contextos da dança de rua: um pouco da história e práticas docentes. **Destaques Acadêmicos**, ano 1, n. 2, 2009.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.

LIMA, E. **Maria Montessori: o indivíduo em liberdade**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Segmento-Duetto, 2005. (Coleção Memória da Pedagogia, n. 3).

MARQUES, I. **Ensino da dança hoje: textos e contextos**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MORANDI, C. **Entre a arte e a docência: a formação do artista de dança**. Campinas: Papirus, 2006.

NANNI, D. **Dança educação: princípios, métodos e técnicas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

THAÍS CASTILHO - Bacharel e licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP)/Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Mestranda em Educação no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), no qual é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

JEAN CARLOS GONÇALVES - Professor adjunto II da UFPR, atua no Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, na linha Cultura, Escola e Ensino.

A dança, a rua e o teatro italiano: diálogos entre a pós-modernidade e o academicismo

Thaís Castilho

Jean Carlos Gonçalves

Introdução

Nos séculos XVIII e XIX, na França e na Rússia, a dança abrigou os valores do renascimento francês, da escola tradicional e da arte rococó e passou a tratar o corpo do bailarino como uma máquina a ser aprimorada para produzir conjuntos de movimentos complexos. Suas obras, realizadas nos teatros italianos, configuraram-se como produções para entreter o público, levar a plateia ao eflúvio emocional e à catarse, ensinar lições de moral e refinamento. Espetáculos denominados como balé clássico de repertório (CAMINADA, 1999; CANTON, 1994).

No entanto, no século XX, iniciaram-se mudanças expressivas na história da dança. Ocorreram transformações propostas por Merce Cunningham, o experimentalismo dos anos 1960 e a dança-teatro de Pina Bausch. É possível ilustrar a época da pós-modernidade com as obras de Trisha Brown. Banana (2012) afirma que, entre 1960 e 1970, houve a fase gestacional de Trisha, ou *early works*, período no qual suas obras foram executadas fora do teatro italiano, onde convencionalmente aconteciam os espetáculos de dança.

Trisha optou pelas paisagens urbanas. Ela e seus dançarinos improvisavam nas coberturas dos edifícios, desciam pendurados por cordas de escalada pelas paredes dos prédios, andavam paralelos ao chão em paredes de museus ou dançavam em cima de automóveis em movimento. Buscavam a imprevisibilidade e a aleatoriedade dos movimentos, conectando-se com esses ambientes.

Destarte, a teoria *corpomídia*, de Katz e Greiner, que permeia as discussões dos espaços artísticos na atualidade, assegura a relação existente entre ambientes e corpos dançantes e entende que o corpo do bailarino não é apenas uma carcaça, uma máquina, mas um organismo pensante e ativo. Para as pesquisadoras, faz-se interessante observar que o corpo do bailarino é o próprio bailarino, e ocorre uma negociação constante entre o dançante e o tempo-espço em que se encontra (*apud* SETENTA, 2008).

Desse modo, em função das constantes transformações no mundo da dança, especialmente sobre a visão de corpo e a construção de obras de arte, tem-se questionado a reprodução dos balés clássicos de repertório na contemporaneidade, visto que essas antigas produções abrigam os valores dos séculos e dos países em que foram edificadas, possuem passos, músicas, personagens e enredo preestabelecidos e são executadas nos convencionais teatros italianos.

Sendo assim, as seguintes perguntas emergem desta pesquisa: os balés clássicos de repertório, reproduzidos com os mesmos elementos e no mesmo espaço cênico em que foram criados, teriam lugar na contemporaneidade brasileira? Ou seja, existem sentido e possibilidade para reproduzir essas obras tradicionais no século XXI?

DESENVOLVIMENTO

A dança clássica, segundo Portinari (1989), originou-se nos triunfos renascentistas, por meio das danças palacianas e dos balés de corte. Posteriormente teve seus movimentos codificados e os espetáculos

realizados nos teatros italianos.

Em 1830, como afirma Caminada (1999), a dança clássica acompanhou os ideais da corrente romântica, agregando aos espetáculos enredos fantasiosos e sombrios, carregados de magia, de “fuga da realidade”, do sobrenatural e da incansável busca do homem por amores de outros mundos, como Sílides e Willis. Promoveu a valorização da dramaturgia, outrossim.

Com a queda do romantismo, o centro da dança migrou para a Rússia, e, com o coreógrafo Marius Petipa, inaugurou seu período clássico (BOGÉA, 2007). Tal como na época anterior, seus balés narravam uma história, e o artista utilizava, principalmente, os contos de fada europeus, carregados de valores morais e conotações políticas.

Destarte, para as concepções dessas obras, denominadas balé clássico de repertório, eram os *maîtres* que elegiam as histórias e movimentações a serem usadas. Aos bailarinos cabia apenas *copiar* os passos e as expressividades escolhidas, *reproduzindo-os* com eficiência. Havia também relação literal com a música, linearidade no enredo, personagens específicas e figurinos e cenários luxuosos preestabelecidos pelo diretor.

Em contraponto ao pensamento clássico, a partir de 1900 rápidas mudanças ocorreram na história da dança, como as rupturas oriundas das modernistas Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham, que se despiram da procura da verticalidade, do eil e da técnica da dança clássica para buscar movimentações expressivas que revelassem seus sentimentos. Cada percussora moderna criou especificidades cênicas e métodos próprios (LOBATO, 2007).

Logo após, vieram propostas consideradas pós-modernistas. Entre elas, o grupo da Judson Memorial Church destacou-se. Os jovens artistas pretendiam quebrar os paradigmas acadêmicos da dança moderna, resquícios da dança clássica. Para isso, despojaram-se de formas espetaculares e métodos fechados, apostaram na casualidade para a construção de seus movimentos e saíram dos teatros italianos. A artista Trisha Brown pertencia ao referido grupo. Suas obras permitiam um *continuum corpomundo*, pois os corpos dançantes se conectavam a ambientes urbanos e produziam movimentos mediante jogos de imprevisibilidade (BANANA, 2012).

Logo, nos balés clássicos de repertório os movimentos codificados eram impostos pelos coreógrafos, o enredo da obra era linear e o palco, o cenário e os figurinos consistiam em incrementos avulsos. Em contrapartida, no que Banana (2012) chama de *Trishapensamento*, nem os equipamentos nem os locais alternativos escolhidos constituíam mera decoração ou cenário. A cidade, os equipamentos e os bailarinos coexistiam, e, assim, construía-se a obra aproveitando a relação entre o ambiente e o jogo aleatório dos movimentos emergentes do grupo.

Entretanto, em 1979, Trisha realizou a obra *Glacial decoy*, um marco em sua trajetória, afinal foi o momento em que ela promoveu um retorno aos teatros. Quando a pós-modernista começou a coreografar para a caixa cênica, não abandonou a lógica de composição do que vinha produzindo. Mesmo entrando nesse espaço convencional, ela não reproduziu nele a perspectiva renascentista nem fez obras de modo cristalizado (KATZ, 2013).

Percebe-se que, depois da liberdade e da busca por ambientes alternativos, indo contra o

academicismo, Trisha acabou retornando aos palcos. Dessa maneira, ela evidenciou que não é necessário ir às ruas e explorar a cidade, realizar movimentações “sem técnica” ou despir-se totalmente do academicismo para se enquadrar nos pensamentos artísticos contemporizados, mas faz-se preciso olhar constantemente para os elementos antigos da dança e seu espaço convencional, o teatro italiano, sob o prisma da contemporaneidade.

Ademais, Marques (2010) explica que os balés clássicos de repertório não são fixos, estáveis, cristalizados, como diz o senso comum, pois estão em constante mudança, sendo mediados pelos dançantes, pelo próprio coreógrafo ou pelo público. Eles são adaptados e rearranjados a cada espaço de tempo, a cada lugar em que são dançados e vistos. O fundamental, para a autora, é repensar formas de trabalho, metodologias em relação às danças tradicionais que estejam de acordo com as propostas contemporâneas, instigando a “descristalização” da obra, *sem alterar*, contudo, os conteúdos essenciais ou descaracterizá-los (CASTILHO; ANDRADE, 2012).

Assim, compreende-se que não é necessário fazer releituras ou desconstruir esses balés, levando-os aos ambientes urbanos para alcançar os paradigmas contemporâneos, porém faz-se importante dar voz ao corpo do bailarino para que ele problematize, crie sentidos próprios e *ressignifique* os passos dos referidos balés dançando-os de modo significativo e verdadeiro, conectando-se ao espaço-tempo em que se encontra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atualidade, é preciso observar a evolução da dança e compreender as convergências e divergências de pensamentos que impulsionaram os artistas em suas propostas inovadoras, a fim de colocá-las em diálogo para que produzam sentidos no fazer artístico do século XXI.

É necessário encontrar meios e estratégias para instigar os bailarinos a construírem as personagens, as coreografias e os enredos dos balés clássicos de repertório em seus corpos, incorporando-os de modo particular, e dialogá-los com o ambiente do teatro em que se localizam no momento da ação dançante, para desenvolverem uma dança tradicional sob as lentes multifacetadas da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BANANA, Adriana. **Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica**. Belo Horizonte: Clube Ur=HOr, 2012.

BOGÉA, Inês. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas: da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.

CASTILHO, Thaís; ANDRADE, Cinthia de. **Adormecida, a bela: um estudo enviesado**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012.

KATZ, Helena. **Um tributo à grande dama da dança Trisha Brown**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 2013.

LOBATO, L. F. (Org.). *O ballet sem a realeza cai na real*. Salvador: P&A, 2007.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

Educação, ética e estética em dança

Por uma história da educação da dança?

Alessandra Torres Bittencourt

ALESSANDRA TORRES BITTENCOURT - Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Professora das disciplinas de Dança e Rítmica do curso de graduação em Educação Física do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade), em Curitiba.

INTRODUÇÃO

Há algum tempo, quando ainda fazia Mestrado em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), comecei um artigo com a frase: “também sou fã de *pizza*”. Confesso que a frase, nada original, tinha a intenção de chamar a atenção do leitor para que pudesse refletir sobre questões que estudava naquela ocasião: tecnologia e comunicação móvel. Hoje, apesar de ter mudado de área, especialmente, na visão acadêmica, continuo pensando a respeito da mesma frase e explico a seguir.

“Ser fã de *pizza*” queria dizer que concordava com Jenkins (2008), autor do livro *Cultura da convergência*, no qual se referia aos *smartphones* que estavam chegando ao mercado com inúmeras funções além daquela básica, que os homens nem utilizavam mais: telefonar para outra pessoa. O teórico conta que, quando foi trocar seu aparelho, nos primeiros anos do século XXI, não encontrava um que pudesse satisfazer uma única necessidade: telefonar. Mas encontrou, além disso, diversas funções que nem sabia se iria aproveitar, como tirar fotos, enviar mensagens, usar a internet, editar arquivos de texto e imagens, entre outras. Hoje, considera-se esse tipo de situação normal, e anormal¹ é o cidadão que não quer ter tudo nessa caixa de Pandora², mesmo não tirando proveito de seus recursos.

Por mais estranho que pareça, foi assim que decidi fazer o Doutorado em Educação. Estou na área acadêmica dando aulas desde 2005, tanto na área tecnológica quanto na de dança e, ultimamente, na graduação em Educação Física. Esses conhecimentos, variados e, aparentemente, desconectados, fizeram-me compreender que a convergência está no próprio conhecimento. Desse modo, consigo diferenciar áreas supostamente divergentes entre arte, tecnologia, dança, *design*, comunicação móvel e educação e, ao mesmo tempo, conectar-me a elas. Logo, descobri que todas essas disciplinas deveriam e poderiam estar organizadas em nosso cérebro por meio de conectores da inteligência cognitiva, emocional e afetiva, pois estão todas no mesmo dispositivo (cerebral) convergindo, mesmo que professores de um ou outro programa não as vejam dessa maneira.

Quando me aproximei de textos referentes à história da educação, notei o quanto a história do ser humano é importante para a compreensão do ser no mundo. Assim, meu projeto de pesquisa teve início na busca, mais uma vez, de minha história nesse mundo de convergências que pudesse colaborar com outros

¹ O termo “normal” nesse caso refere-se às situações diárias do uso convergente das tecnologias digitais, como por exemplo os telefones celulares. Tanto na vida como na sociedade atual, não se pode “manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo” (BAUMAN, 2007, p. 7). “Anormal”, portanto, seria o contrário disso, isto é, a permanência num tempo e espaço que está em constante mudança.

² Trata-se da “primeira mulher, segundo a mitologia. Foi modelada por Vulcano e animada por Minerva. Recebeu de Júpiter uma caixa contendo todos os males. Como fosse muito curiosa, logo a abriu e escaparam-se todos, levando ao mundo a desgraça e o sofrimento” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 474). A caixa de Pandora contém os segredos dos homens. Ao ser aberta, alguns desejos, males e segredos podem fugir do nosso controle. Essa expressão vem do mito grego que conta sobre a caixa que foi enviada com Pandora a Epimeteu. Neste texto, refere-se à vida digital e às possibilidades de utilizarmos os mesmos recursos para ajudar ou destruir a humanidade.

profissionais, socializando conhecimentos e evitando esse caráter, a princípio, individualista. Vi, desde então, a partir de 2013, que os profissionais da área de educação e sobretudo os estudiosos da história da educação se debruçam sobre problemas diversificados da área, incluindo as instituições escolares. E, conhecendo melhor os textos de Nosella e Buffa (2008), constatei que a dança raramente estava englobada nesse tipo de pesquisa.

HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO DA DANÇA: POR QUÊ?

As pesquisas em história da educação e, especialmente, sobre as instituições escolares têm se desenvolvido a partir dos anos 1990, como afirmam Nosella e Buffa (2008), apesar de os autores revelarem a existência de estudos esporádicos quanto ao tema antes dessa data. Ambos fazem um levantamento das pesquisas científicas na área da história da educação no Brasil entre os anos de 1971 e 2007 e constataam, entre outras coisas, que a maior parte dos trabalhos acadêmicos é constituída por dissertações de mestrado.

Isso mostra o início de uma justificativa para se executar uma investigação a respeito das instituições escolares em um programa de doutorado, visto que o resultado do levantamento dos autores citados mostra que até 2007 foram encontradas 127 dissertações de mestrado e apenas 28 teses de doutorado referentes à história das instituições escolares no país.

Nesta pesquisa, pretende-se privilegiar a história da educação da dança, assim como as práticas escolares que ocorreram na Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG) desde 1956.

O foco são o resgate histórico da educação em dança na cidade de Curitiba e a formação e exportação dos alunos no contexto dessa escola, refletindo no comportamento da sociedade curitibana. E por que estudar a história da educação em dança de uma instituição escolar³?

Nosella e Buffa (2008) ajudam a responder a essa questão, considerando que as pesquisas sobre esse tipo⁴ de instituição escolar ainda são pouco representadas, apesar de sua importância no cenário curitibano.

Pode-se concluir que as instituições mais antigas e socialmente mais prestigiadas são as mais estudadas, como por exemplo, as de ensino superior, as escolas normais, as escolas confessionais (principalmente femininas) e as escolas de referência. As escolas do trabalho e as mais modestas destinadas à população carente são pouco representadas. Os grupos escolares tornaram-se, recentemente, objeto de vários estudos, provavelmente como reação à atual decadência do ensino fundamental público, comparado com o ensino primário das primeiras décadas do período republicano (NOSELLA; BUFFA, 2008, p. 5.078).

Os mesmos autores ainda afirmam: “Acreditamos que pesquisas sobre instituições escolares elevam nos educadores o nível de responsabilidade pelos seus atos e estimulam nos leitores o gosto pelos estudos

³ Ver nota de rodapé n.5 e 6.

⁴ Este “tipo” de instituição escolar refere-se neste texto, especialmente, aquelas poucas privilegiadas nos estudos de história da educação de acordo com Nosella e Buffa (2013) e com a citação desta página. A autora refere-se às instituições escolares da área da Dança.

da história local e nacional” (NOSELLA; BUFFA, 2008, p. 29).

Assim, os educadores da dança, que tanto refletem acerca do corpo, das práticas corporais e artísticas e influenciam a sociedade e são influenciados por ela, podem servir-se desta pesquisa para repensar sua responsabilidade de inculcação de práticas corpóreas e artístico-pedagógicas. Além disso, esses educadores do país, principalmente os de Curitiba, e a sociedade curitibana em geral, que não reconhecem e, muitas vezes, não conhecem a importância da história da EDTG, poderão compreender a história da educação em dança e dar valor a ela por intermédio do estabelecimento, que é um patrimônio da cidade.

Cabe nesse ponto uma questão: por que, então, estudar uma instituição escolar de dança e não uma escola municipal ou estadual que tenha a disciplina?

Em primeiro lugar, porque profissionais e pesquisadores da área da dança entram na vida acadêmica aos poucos, já que o ensino superior e profissionalizante teve início apenas em meados dos anos 1950, com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Apesar de haver muitos escritos sobre a história da dança (GARAUDY, 1980; FARO, 1986; BOUCIER, 1987; PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999) e projetos de dança na escola (MARQUES, 1999; 2003), a história desse tipo de instituição escolar não tem sido muito averiguada, considerando os estudos⁵ de Nosella e Buffa (2013). Além dos argumentos dos autores citados, sugere-se ainda que pode não haver investigações suficientes referentes às instituições escolares da área da dança que abordem a metodologia dos estudos de cultura escolar⁶. De fato, é uma resposta simplista para esse momento que deve ser explicitada no seu contexto social e histórico-cultural, porém não há espaço para tal neste breve texto.

Cabe ressaltar que o ensino das ciências e das artes, desde o início, não era visto com tanta distinção, como ocorreu no Renascimento.

Nos séculos que se sucederam ao Renascimento, arte e ciência eram cada vez mais consideradas como áreas de conhecimento totalmente diferentes, gerando uma concepção falaciosa, segundo a qual a ciência seria produto do pensamento racional e a arte, pura sensibilidade. Na verdade, nunca foi possível existir ciência sem imaginação, nem arte sem conhecimento. Tanto uma como a outra

⁵ Desde 1985 Nosella e Buffa estudam as instituições escolares. São responsáveis pela criação da linha de pesquisa referente ao tema no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq de 2008). “Em razão de sua experiência e do franco crescimento desses estudos, os autores consideram importante fazer um balanço da linha de pesquisa sobre instituições escolares, até mesmo de seus próprios trabalhos, visando um produto que possa orientar os que desejam efetuar investigações nesse campo” (NOSELLA; BUFFA, 2013, p. 11-12).

⁶ De acordo com Julia (2001, p. 10, grifos do autor), “a cultura escolar não pode ser estudada sem a análise precisa das relações conflituosas ou pacíficas que ela mantém. [...] Para ser breve poder-se-ia descrever a cultura escolar como um conjunto de *normas* que definem conhecimentos a ensinar e condutas a inculcar, e um conjunto de *práticas* que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos”. Os estudos sobre cultura escolar abordam alguns critérios de análise das instituições escolares como: contexto histórico, processo evolutivo, espaço, saberes, alunos, professores e eventos. Esses critérios são tratados de modo mais aprofundado por Julia (2001) e Nosella e Buffa (2013).

são ações criadoras na construção do devir humano. O próprio conceito de verdade científica cria mobilidade, torna-se verdade provisória, o que muito aproxima estruturalmente os produtos da ciência e da arte (BRASIL, 1997, p. 27).

Garaudy (1989) já havia declarado que a dança era considerada “o primo pobre” da educação. No Brasil, em 1992 “a dança passou a fazer parte do Regimento da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo como linguagem artística diferenciada” (MARQUES, 2003, p. 15). Foi só em 1997 que os Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte (PCNs) abordaram a discussão arte *versus* ciência como uma importante mudança de paradigma para a educação: “Evitem a oposição entre arte e ciência, para fazer frente às transformações políticas, sociais e tecnocientíficas que anunciam o ser humano do século XXI” (BRASIL, 2007, p. 27).

Em segundo lugar, de acordo com os PCNs, somente em 1997 a dança foi reconhecida como “arte” para o ensino escolar. A lei de 1996, que já incluía arte nas escolas, ainda privilegiava algumas áreas da educação artística com o intuito de “livre expressão” dos alunos, o que acabou deturpando o ensino das artes em geral. Porém, no ano seguinte, com a Lei n.º 9.394/96, a arte passou a ser obrigatória na educação básica: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos (artigo 26, § 2)” (BRASIL, 1997, p. 25).

O texto também evidencia a importância do conhecimento artístico como reflexão delimitando o fenômeno artístico como parte da história e das culturas:

Entende-se que aprender arte envolve não apenas uma atividade de produção artística pelos alunos, mas também a conquista da significação do que fazem, pelo desenvolvimento da percepção estética, alimentada pelo contato com o fenômeno artístico visto como objeto de cultura através da história e como conjunto organizado de relações formais. É importante que os alunos compreendam o sentido do fazer artístico; que suas experiências de desenhar, cantar, dançar ou dramatizar não são atividades que visam distraí-los da “seriedade” das outras disciplinas. Ao fazer e conhecer arte o aluno percorre trajetos de aprendizagem que propiciam conhecimentos específicos sobre sua relação com o mundo. Além disso, desenvolvem potencialidades (como percepção, observação, imaginação e sensibilidade) que podem alicerçar a consciência do seu lugar no mundo e também contribuem inegavelmente para sua apreensão significativa dos conteúdos das outras disciplinas do currículo (BRASIL, 1997, p. 32).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que há um longo caminho a ser percorrido, incluindo pesquisas e análises de fontes historiográficas não só da área da dança, mas, como disse Kosik (1976), é necessário fazer um *détour*⁷, a fim de compreender a essência desse fenômeno. Cabe ressaltar a importância do resgate histórico da educação da dança no Brasil de maneira geral, bem como a formação de profissionais da área e, em

⁷ *Détour* – do francês, substantivo masculino. Significa mudança de direção, meandro, sinuosidade.

^{Kosik} (1976) aborda o conceito no sentido de se fazer uma reflexão *em torno de* um conceito para que sua compreensão vá além do senso comum. (Ver KOSIK, 1976, nas referências deste artigo).

particular, no contexto curitibano, assim como as influências políticas, econômicas, sociais e culturais cujas contradições marcaram a criação e a manutenção dessa instituição escolar.

Sabe-se que a EDTG passou e ainda passa por dificuldades, como afirma o depoimento da professora Debora Tadra ao reportar-se à ameaça de extinção da instituição por pelo menos duas vezes nesses quase 60 anos de vida. Dificuldades tais que incluem não só o fenômeno sócio-histórico da dança no Brasil, que dizem respeito a questões de corpo e a estereótipos de gênero, porém também questões educacionais, econômicas e governamentais.

Ao fazer um resgate histórico da educação em dança desde 1956 em Curitiba, pretende-se, com o projeto de doutorado, responder: quais aspectos educacionais, entre práticas educativas e pedagógicas, colaboraram para o ensino, a formação e a manutenção de profissionais da dança na EDTG desde 1956?; e, parafraseando Julia (2001, p. 37), o que sobra da EDTG após a escola? Isto é, onde estão os alunos formados? O que eles levaram da instituição para a vida? Onde estão os indivíduos que passaram pela escola e continuaram a trilhar o caminho da educação por meio da dança?

Finalizando este breve texto, com mais dúvidas do que certezas, pretende-se colaborar com as discussões do Seminário de Dança de Joinville de 2014, para que o trânsito *indoor-outdoor* e a *ampliação de “lugar”* proposta pelo evento sejam também um trânsito *indoor-outdoor* das instituições escolares da área de dança.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOUCIER, P. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

FARO, A. J. **Pequena história da dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Tradução de Glória Mariani e Antônio G. Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEMAE, R. **Escola de Dança do Teatro Guaíra: 50 anos de arte e cidadania**. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura/Centro Cultural Teatro Guaíra, 2007.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

JULIA, D. A cultura escolar como objeto histórico. **Revista Brasileira de História da Educação**, São Paulo, n. 1, p. 9-43, jan./jun. 2001.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Tradução de Célia Neves e Alderico Toríbio. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MARQUES, I. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999.

NOSELLA, P.; BUFFA, E. **Instituições escolares: por que e como pesquisar**. 2. ed. Campinas: Alínea, 2013.

_____. Instituições escolares: por que e como pesquisar. *In*: SANTOS, A.; VECCHIA, A. (Orgs.). **Cultura escolar e história das práticas pedagógicas**. Curitiba: UTP, 2008.

PORTINARI, M. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Investigações sobre a relação corpo-objeto na criação cênica*

Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues

* Trabalho realizado para a graduação, integrado à pesquisa de iniciação científica (2012-2013) financiada pela Fundação Araucária.

ANTÔNIO MARCELINO VICENTI RODRIGUES - Graduado em Artes Cênicas (2013) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente é estudante especial do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Enquanto estudante do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), realizei uma trajetória diversificada de trabalhos cênicos abordando desde procedimentos técnicos teatrais consagrados nos séculos XIX e XX até trabalhos em *performance* e dança contemporânea. Fiz parte do projeto de pesquisa *Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator* (2010-2013), coordenado pelo professor Doutor Aguinaldo Moreira de Souza. Esse foi o espaço no qual estabeleci um procedimento pessoal de trabalho artístico, apropriando-me de princípios da dança moderna, pós-moderna e contemporânea, ressignificando-os de acordo com minhas perspectivas pessoais e com outras investigações com que fui tomando contato ao longo da minha formação.

Entre os estudos práticos e teóricos feitos no referido projeto, destacam-se os processos de decupagem articular, a aprendizagem e reinvenção de um vocabulário técnico de movimentos que exploram o alto nível de fisicalidade (desmornamentos, quedas livres, rolamentos, reversões, equilíbrio invertido, agachamentos, manipulação e automanipulação), o trabalho com vetores corporais, os procedimentos de atuação com base nas corporeidades animais, bem como os elementos básicos e primários à (re) estruturação corporal e exercícios de alongamento e fortalecimento (SOUZA, 2013). A prática de todos esses princípios visava ao desenvolvimento de uma fisicalidade maleável e atenta, capaz de explorar as mais diversas configurações espaçotemporais no e sem o contato com o outro.

No ano de 2013 cheguei a um ponto importante da minha formação. Comecei a fazer parte do grupo de *performers*/pesquisadores do projeto *Performance e as poéticas do objeto* (2013-), coordenado pelo professor Doutor José Fernando Amaral Stratico. Esse projeto tem o intuito de investigar a intervenção do objeto cotidiano nas manifestações artísticas da atualidade, identificando-o como ponto irradiador de processos criativos híbridos e transdisciplinares nas artes da cena.

Stratico concebe o processo de criação com base no objeto em três vertentes principais: 1) a vertente *contemplativa*, que consiste na apreciação do objeto e no desenvolvimento de ações em função dele, porém sem tocá-lo; 2) a *ativa*, quando há a improvisação por meio da relação corpo-objeto, cuja força motriz geradora da ação está no corpo, cabendo ao objeto modular essas ações fundamentado em suas características; 3) a *passiva*, ou seja, o corpo assume um estado de passividade em relação ao desenvolvimento das ações, em que é necessária uma percepção mais apurada do objeto para o desencadeamento de estímulos que levem o corpo a agir¹.

Essas maneiras de conceber a relação com o objeto guiaram as dinâmicas que o grupo do projeto realizava semanalmente. Trazendo encarnados certos procedimentos técnicos de criação e toda uma história de vida, cada *performer*/pesquisador teve de ressignificar as possibilidades acionais de seu corpo perante as dinâmicas com o objeto, já que concebíamos a cultura “como um dos fatores a determinar aspectos pré-expressivos, na medida em que o meio cultural é decisivo nos processos de aquisição técnica e também das qualidades da expressão cênica” (STRATICO, 2013a, p. 64).

¹ Informação verbal proferida pelo professor Doutor José Fernando A. Stratico nas aulas de Interpretação IV e nas práticas do projeto de pesquisa *Performance e as poéticas do objeto*, no primeiro semestre de 2013, no Departamento de Música e Teatro do Centro de Educação, Comunicação e Artes da UEL.

Nessa concepção, as dinâmicas criativas com o objeto eram responsáveis pela ressignificação da cultura corporal dos *performers*, apontando para novas possibilidades comportamentais de seus corpos no tempo/espço.

“Ações em grupo a partir do objeto, de modo a explorar o lúdico, o prazer do corpo e do movimento, além de memórias e reminiscências nos proporcionam uma vivência que apela para a percepção, para a criação e o contato com o outro” (STRATICO, 2013b, p. 35-36).

Com esse trabalho, Stratico introduziu-nos novas formas de conceber o desenvolvimento da ação cênica, visto que há uma série de fatores na interação corpo-objeto que originam diferentes possibilidades comportamentais cênicas ao *performer*, tais como sua história de vida, sua formação artística e as próprias características físicas de seu corpo e do objeto. A introdução de determinado objeto nos modos comportamentais desse sujeito, conseqüentemente, leva-o a agir de maneiras diferentes das habituais, isto é, uma maneira subjetiva de agir diante de dada interação corpo-objeto.

Ernst Boesch (SIMÃO, 2001; 2010) afirma que todo objeto possui valor acional. Nesse sentido, a ação do sujeito sobre esse objeto é estruturada (pensemos em seu delineamento no tempo/espço) mediante a relação estabelecida entre ambos, que, como colocado por Jaan Valsiner (SIMÃO, 2010), não são nem o sujeito nem o objeto, mas um terceiro elemento que surge com o conjunto relacional estabelecido pelos dois.

Ao abarcar esses procedimentos pedagógicos, o grupo do projeto *Performance e as poéticas do objeto* realizava encontros semanais visando à criação cênica e à geração de reflexões acerca das possibilidades de o objeto se configurar como uma poética cênica. Na metade do segundo semestre de 2013 começamos a traçar esboços de cenas com base numa variada gama de células de ações que tinham sido criadas nas dinâmicas de improvisação com os objetos. Essas células culminaram no experimento cênico coletivo (*I*)*Lustres* e em um trabalho solo desenvolvido por mim sob a orientação de Stratico, na disciplina Interpretação IV do curso de Artes Cênicas da UEL, *Com fragmentos*.

(*I*)*Lustres* configurou-se como um congregado de imagens, sons, corpos e palavras que compunham um todo orgânico com cenas simultâneas cuja realidade se localizou, pelo jogo de sensações, no entrelaçamento *performer-objeto-público*. Já *Com fragmentos*, fundamentado na série de gravuras *Os desastres da guerra*, de Francisco Goya, e em trechos do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, tratou da deturpação das relações consensuais humanas por intermédio de atos genocidas na era moderna.

Ambos os experimentos foram delineados com base nas questões pessoais que cada *performer* trazia para o laboratório de criação, com suas memórias, reminiscências e fisicalidade, evidenciando uma especificidade de composição espetacular da qual o ato relacional entre corpo e objeto se fazia parte essencial.

Nessa perspectiva, caminhávamos para a construção cênica executada pelas potencialidades do corpo em interação com o objeto, ao mesmo tempo pensando em uma elaboração pedagógica acerca do fazer artístico na atualidade e praticando-a. Com a escolha de procedimentos técnicos individuais, realizávamos a construção de uma forma específica de trabalhar, sempre partindo da percepção do objeto em vários níveis para agir cenicamente. Isso aponta para modos de conceber a construção estética no

campo das artes presenciais que ainda precisam ser investigados, explorados e desenvolvidos enquanto sistema de trabalho e pesquisa em arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos experimentos realizados no ano de 2013, no projeto *Performance e as poéticas do objeto*, foi possível identificar a relação entre corpo e objeto como catalisadora de ações cênicas singulares. Isso se deu por conta de dois aspectos principais identificados em minha abordagem pessoal do processo de criação: 1) cada objeto possui valor acional, revelando formas específicas de o sujeito agir por meio de sua materialidade; 2) cada sujeito possui natureza corporal própria (fruto de sua formação humana/pessoal e artística), com qualidades específicas, as quais encontram variáveis comportamentais na interação com o objeto. Nesse sentido, o *performer* relaciona-se com o objeto mediante uma cultura corporal própria, enquanto o objeto, por sua vez, propõe modos de o *performer* agir por intermédio de suas especificidades materiais. Isso origina uma textura cênica que se consolida como a relação de dois elementos de um sistema *inter-acional*, isto é, aquilo que está entre a linguagem corporal do artista e a do objeto enquanto poética.

REFERÊNCIAS

SIMÃO, Livia Mathias. Boesch's symbolic action theory in interaction. **Culture & Psychology**, v. 7, n. 4, p. 485-493, 2001.

_____. **Ensaio dialógico**: compartilhamento e diferença nas relações eu-outro. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **O corpo ator**. Londrina: Eduel, 2013.

STRATICO, José Fernando A. Identidade, jogo cênico e o objeto/imagem. In: _____ (Org.). **Performance, objeto e imagem**: escritos sobre os rastros de uma pesquisa. Londrina: Editora da UEL, 2013a. p. 59-80.

_____. Objeto cênico e o sujeito: história, memória e inter-relações. In: _____ (Org.). **Performance, objeto e imagem**: escritos sobre os rastros de uma pesquisa. Londrina: Editora da UEL, 2013b. p. 33-42.

**Estética e dança: a inter-relação com as artes visuais
em uma proposta estética na pós-modernidade**

Ítalo Rodrigues Faria

ÍTALO RODRIGUES FARIA - Doutorando em Arte e Educação (Dança) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), de São Paulo (SP), Mestre, bacharel e licenciado em Dança, pós-graduado em Teatro. Bailarino, coreógrafo, cenógrafo, pesquisador, professor dos cursos de Licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA) e de projetos de extensão (Dança) do Instituto de Artes da Unesp.

INTRODUÇÃO

No ano de 2013, no Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista (Unesp), o Grupo lAdança – Núcleo Contemporâneo ocupou o laboratório de dança (sala 503) para discutir, produzir e elaborar processos de criação em dança contemporânea, além de preparar trabalhos artísticos com o intuito de se apresentar em diferentes locais com espetáculos de dança sob a orientação do professor Mestre Ítalo Rodrigues. A ação está interligada ao Grupo de Pesquisa, Dança, Estética e Educação (GPDEE), coordenado pela professora Doutora Kathya Maria Ayres de Godoy.

Nesse período o foco da investigação para o processo de criação foi a obra do artista plástico José Leonilson¹.

O Grupo lAdança é voltado ao público geral e composto por alunos dos cursos de graduação e pós-graduação do IA e também por membros da comunidade, oriundos de escolas, associações, faculdades e cursos técnicos, além da população interessada em participar desse projeto de extensão.

A pesquisa artística fez um recorte da obra de Leonilson que discutiu principalmente a questão do homem contemporâneo com seus desejos, suas esperanças e sua necessidade de ser forte diante das preocupações com a problemática de estar inserido em uma sociedade pós-moderna, pós-industrial, globalizada e em constante transformação.

DESENVOLVIMENTO

Leonilson foi um homem otimista, enxergava um mundo sem fronteiras à sua frente. Autodenominava-se “homem peixe”, cheio de vida para cruzar oceanos, imerso em um mundo de contradições, buscando na sensibilidade da sua arte o retrato de um universo pessoal. O oceano, as poesias, os amores platônicos, a vontade de dizer “eu te amo” ao próximo, suas paixões, sua indignação e inconformidade, sua própria realidade faziam-no expressar em cores, desenhos e poemas sua visão contemporânea da sociedade.

Da mesma forma que se considerava frágil, também se considerava forte. Via na sua obra um ancoradouro, um porto seguro em que podia expressar sua vontade de viver², de seguir em frente apesar

¹ Nascido em 1957 na cidade de Fortaleza (CE). Depois de se mudar para São Paulo, aos 4 anos de idade, começou seus estudos artísticos em 1977 na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde se tornou aluno de diversos mestres importantes no cenário da arte brasileira. Viajou pela Europa e pelos Estados Unidos estudando e expondo seus trabalhos.

² A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Segundo a crítica Lisette Lagnado, cada peça realizada pelo artista é construída como uma carta para um diário íntimo. Em 1989, começou a fazer uso de costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobriu ser portador do vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids), e a condição de doente repercutiu de forma dominante em sua obra. Seu último trabalho, uma instalação concebida para a Capela do Morumbi, em São Paulo, em 1993, tem um sentido espiritual e alude à fragilidade da vida.

da doença. Via na pintura, na escultura, nos desenhos e nos bordados um caminho, uma ponte para a libertação, para o seu posicionamento político diante das agruras do cotidiano. Ele buscava superação, ao mesmo tempo em que tinha na sua obra uma voz potente, com toda a carga, dores, recompensas, responsabilidades que se espera de um artista contemporâneo. Defendia, por meio de seus manifestos íntimos, sua arte autobiográfica, os oprimidos, os índios, os homossexuais, as mulheres, enfim, todos os que sofriam algum tipo de discriminação.

O artista tinha uma imensa capacidade de sintetizar em sua obra os seus sonhos, seus amores platônicos, amores impossíveis, os quais ele traduzia por meio de sua poesia, sua pintura, um universo amoroso possível. Era um eterno apaixonado que buscava possibilidades de encontrar a paz e a alegria de viver amando o próximo, de todas as maneiras, respeitando os limites de uma realidade que cerceava seus sonhos.

Para Ostrower (2008), a imaginação do artista consiste em querer ordenar ou preordenar – mentalmente – possibilidades visuais, concordantes ou não, de cenários, gestos, ações, movimentos, cores, sequências e contrastes, linhas, formas, volumes, espaços, com ritmos e proporções variadas; são construções mentais que se materializam para propor a composição nas diferentes linguagens da arte. A autora diz que tais ordenações obedecem a critérios de organização, como por exemplo no caso da pintura, cuja materialidade artística específica é visual.

Com isso, o processo de criação em dança desenvolvido buscou nessa materialidade visual a construção de cenas que vislumbassem a plasticidade da obra de Leonilson em movimento e cores.

ASPECTOS E OBJETIVOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Os encontros empreendidos pelo grupo nas instalações do IA na Unesp abrangeram os seguintes aspectos: 1) desenvolver a capacidade dos participantes dos encontros de se expressar pelo movimento; 2) discutir e debater o tema proposto e os processos de criação em dança contemporânea; 3) possibilitar os recursos necessários para que se pudesse discutir seus projetos de pesquisa relacionando-os aos propósitos do Grupo IAdança, interagindo com as linhas de pesquisa do GPDEE; 4) oferecer noções de consciência corporal, organização e reeducação do movimento viabilizando o desenvolvimento das potencialidades expressivas do corpo; 5) participar de um processo de criação coletiva em dança contemporânea durante os encontros do grupo, além de se apresentar em espetáculos de dança sugeridos pela coordenação do grupo; 6) ao final do semestre, criar um relatório científico sobre todo o processo de preparação corporal e os processos de criação do Grupo IAdança, o qual foi apresentado ao Programa de Extensão do IA.

Por meio da orientação coreográfica fundamentada em recursos de preparação corporal que utiliza estratégias contemporâneas tais como o contato-improvisação, a educação somática (BÉZIER; PIRET, 1992), os princípios da dança moderna (técnica Limón), a improvisação em dança e a técnica *Release*, o orientador coreográfico realizou a construção cênico-dramatúrgica.

A pesquisa corporal do Grupo IAdança foi ao encontro de uma dança que buscasse ultrapassar fronteiras de linguagens em uma proposta pós-moderna ou contemporânea:

A partir dos anos cinquenta, época em que o movimento pós-moderno institui-se definitivamente, seu pluralismo atinge formas cada vez mais ricas de expressão. [...] Fronteiras entre linguagens são abandonadas e a criação anteriormente tão fixa em princípios bem definidos, abre-se para uma enorme multiplicidade de experiências, onde inclusive não há a negação de correntes anteriores (SILVA, 2005, p. 18).

Neste relato buscamos identificar o processo que o grupo se dispôs a empreender.

PROPOSIÇÕES METODOLÓGICAS PARA O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Foram utilizados diferentes procedimentos para a composição de uma obra cênica: encontros temáticos em que cada participante escolheu uma imagem, um texto, uma foto ou um aspecto da vida e obra de José Leonilson; discussão, reflexão acerca dos elementos selecionados (fotos, imagens, textos) e do tema central do processo de criação; projeção de vídeos e imagens para ilustração e síntese dos conteúdos; discussão e orientação aos participantes a respeito de cada elemento motivador para o processo de criação; orientação na construção e composição da obra coreográfica; laboratórios com visitas a museus (museu Leonilson), além de *sites* específicos da internet.

Durante o processo de criação e preparação corporal, foram levantadas reflexões acerca das teorias e dos princípios que permearam os encontros, tais como: reflexões sobre dança contemporânea, improvisação em dança e os princípios da coordenação motora conforme o método Béziers e Piret (1992); e preparação corporal por meio das técnicas do contato-improvisação (PAXTON, 2008).

No “*Contact Improvisation*”³ o corpo é um participante inteligente e autônomo, e essa experiência possibilita a descoberta de outras formas de movimento” (BORELLI, 2004, p. 57). Paxton (2008), na década de 1960, trouxe com isso novas possibilidades com sua proposta metodológica, lançando diferentes olhares para a dança a dois, mediante a improvisação, o contato. Trata-se de um “jogo” em dança que traz elementos que auxiliam em um processo de criação, sendo usado tanto na dança como em outras linguagens cênicas, tais como o teatro e a *performance*.

Para Ribeiro (1997), a dança, por meio do corpo, é expressão com uma linguagem própria nas artes do corpo, podendo estabelecer diálogos. Porém essa dança se basta independentemente das outras linguagens, se aproxima da linguagem poética, traduzindo em imagens, formas, conceitos e conteúdos concepções variadas mediando a expressão do artista e a comunicação com o espectador.

No processo de criação do Grupo lAdança, a dança é matriz para o trabalho de expressão artística em que a interação de linguagens se traduz em forma de espetáculo. Contudo as outras áreas de expressão artística, tanto as visuais, plásticas, o cinema, também ajudam na construção do contexto da dança contemporânea.

³ Contato-improvisação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O orientador coreográfico empreendeu no grupo um regime de trabalho semicolaborativo. Para tal, esta pesquisa visou também entender como o processo de criação reverberou no corpo dos intérpretes-criadores, no crescimento pessoal, na compreensão das questões lançadas durante as etapas de produção coreográfica, além da investigação sobre os processos de fruição (aspectos que geram e/ou possibilitam diferentes abordagens de leitura da obra). O processo individual de criação artística foi assim interpretado por um dos participantes do grupo, o qual também é aluno do curso de Licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes (FPA), de São Paulo:

É um momento no qual me descubro como criador. Vejo e percebo em meu corpo que o modo de me mover está além de um simples andar, girar e cair. Noto que o processo que vivenciei e vivencio demonstra como o intérprete-criador, bailarino e artista que sou tem em Leonilson sua importância na consciência da minha arte.

A vida e obra desse artista plástico, com a qual deparo, teve curta duração, mas com uma vivência vasta. Sua obra teve uma personalidade marcante em sua trajetória tanto profissional como pessoal (João Luiz Bindandi, novembro de 2013).

As discussões levantadas em torno da obra de Leonilson, a leitura de seus textos e a apreciação dos vídeos e das obras do artista divulgadas em museus, internet⁴, pesquisas acadêmicas e livros possibilitaram ao Grupo IAdança meios para refletir, investigar, descobrir, criar uma obra que se encontra em processo (*work in progress*⁵). Pudemos também ampliar nossas perspectivas enquanto artistas-pesquisadores preocupados com o crescimento do grupo de dança do IA da Unesp, buscando torná-lo um foco de pesquisa, celeiro produtor de conhecimento no campo da dança contemporânea, assim como referência da dança universitária no estado de São Paulo.

Mas o que efetivamente nos impulsionou foi continuar com esta investigação e a crença na formação profissionalizante em dança com uma fundamentação mais aprofundada. Nesse sentido, espera-se que o trabalho do Grupo IAdança possa de fato contribuir com a emancipação da dança como área de formação, criação, profissionalização no IA.

Percebemos que de certa maneira o processo de construção da obra coreográfica empreendida pelo grupo gerou transformações, reflexões e modos diversos de se encontrar um caminho para a poética de Leonilson: pequeno passo atrelado a um sonho gigantesco, o qual precisa de apoio para se tornar realidade.

O trabalho de pesquisa levantou com essa obra artística questões sobre a interação entre as linguagens artísticas da arte, no caso a dança e as artes visuais, à medida que possibilitou um processo

⁴ Site sobre a vida e obra de José Leonilson. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

⁵ “Literalmente poderíamos traduzir por *trabalho em processo*, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos” (COHEN, 2006, p. 17).

de criação que teve como problemática a construção de um espetáculo de dança em que essa interação de linguagens fosse fruída pelos espectadores reconhecendo no trabalho aspectos da poética de José Leonilson. Nesse trabalho artístico, apresentado primeiramente no IA, os intérpretes-criadores exibiram suas construções coreográficas intermediadas por questões do corpo em cena interpretando pinturas, poemas, desenhos e bordados por meio de ações corporais, projeções, pintura corporal e coreografias.

Isso tudo pode ser um ponto de partida para novas possibilidades de investigação em dança cujo objetivo é a interação de outras linguagens artísticas, além da música. Logo, vimos que é possível uma pesquisa que envolva esses diferentes aspectos de construção cênica na dança contemporânea.

REFERÊNCIAS

BÉZIER, Marie-Madeleine; PIRET, Suzane. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. Tradução de Ângela Santos e verificação técnica de Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1992.

BORELLI, Solange. **A dança no reino do improvável**: as interferências do acaso na ação coreográfica. 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEONILSON, José. **Projeto Leonilson**: site sobre a vida e obra de José Leonilson. Disponível em: <<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>>. Acesso em: 15 fev. 2013a.

_____. **Sob o peso dos meus amores**. Site no Itaú Cultural sobre a vida e obra de José Leonilson. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/leonilson/>>. Acesso em: 18 fev. 2013b.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAXTON, Steve. **Material for the spin**: a movement study. Brussel: Contredanse, 2008.

RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Vega, 1994.

_____. **Por exemplo a cadeira**: ensaio sobre as artes do corpo. Lisboa: Livros Cotovia, 1997.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

Relações de bolso

Lindemberg Monteiro dos Santos

LINDEMBERG MONTEIRO DOS SANTOS - Professor, pesquisador, intérprete. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

Introdução

As reflexões que fomentaram a razão desta pesquisa foram fruto de inquietações sobre o homem contemporâneo diante das ressignificações de cenas criadas e recriadas com base em fatores e ações de movimento, portanto, as necessidades corporais, em um sentido de apreender determinados movimentos para o corpo. Para isso, o fator de condicionar esse corpo foi essencial para criar a dramaturgia corporal para o espetáculo.

As relações de bolso compreendem a pluralidade gestual das subjetividades, quer no sentido “descartável”, pois a ideia de descartar é prevalecer um relacionamento tanto apaixonante que traz para os corpos atraídos uma relação de polaridades desfragmentadas em que os desejos são criados internamente e por conseguinte externalizados e produzidos na ânsia do seu “eu desejo”, quer ou não de ambos os lados.

Nesse aspecto, na sociedade atual, existe a chamada multidão solitária; são pessoas que, apesar de cercadas por outras, ou caminhando lado a lado, não aprofundam os seus contatos. Esses relacionamentos ficam conhecidos como relacionamentos descartáveis ou ficar, tão comum em nossos dias, banalizando o sentido da palavra amor. Essas são as chamadas “relações de bolso” em que, no ápice da “era da liquidez”, o ser humano se despersonaliza e adquire o estatuto de coisa a ser consumida, para em seguida ser descartada por outrem, quando essa figura se enfada do uso continuado do objeto “homem”, facilmente repostos por modelos similares. Segundo o autor Bauman (2004, p. 10), “a vida na sociedade líquido-moderna é uma versão perniciosa da dança das cadeiras, jogada para valer. O verdadeiro prêmio nessa competição é a garantia (temporária) de ser excluído das fileiras dos destruídos e evitar ser jogado no lixo”.

Alguns afirmam outros fatores para não consolidar uma amizade verdadeira, dificultando dessa forma um reencontro genuíno. Outros alegam desgaste de relacionamento, incompatibilidade de sintonia, gosto e tendências. O que fica bem claro é que o ser humano quer novas experiências e emoções sem compromisso, fugindo de responsabilidades. Como dizem popularmente: querem “gozar” a vida. Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam, embora em diferentes níveis de consciência.

No entanto, quando essa relação sofre a ruptura do senso do desejo, ela acaba sendo desfragmentada, surgindo indícios de depressão alarmante para o corpo, como por exemplo as polaridades dessas relações de bolso que acabam sendo interrompidas por inversões de valores sociais e sentimentais. Portanto, um termo foi proposto durante a pesquisa, “viva o momento”, a palavra momento do grego *momentum*.

O ENREDO E O PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA/TEATRO

O presente estudo visou desenvolver uma pesquisa coreográfica, assim como a busca das dramaturgias corporais, na investigação em linguagem de dança/teatro, porém as linguagens corporais foram usadas como suporte de monólogos construídos pelos intérpretes e dançados com o objetivo de criar

um espetáculo baseado nas relações pessoais de cada participante do projeto. Tal processo de criação contou com a participação de três intérpretes/criadores, tendo na sua perspectiva a criação de um enredo da relação de um casal jovem e inexperiente que perdura em tempo/espaço, em um jogo onisciente e onipresente de um homem que passa por angústias e imagens de “curtição” e de um provável amor por uma mulher, pois esse homem, em busca de seus anseios e desejos, acaba recebendo o desprezo de uma mulher que brinca com seus sentimentos. Portanto, “ele (homem) que brincava”, agora “ele é fantoche”.

Com o passar do tempo/espaço, aquele homem se torna mais velho e acompanha o seu próprio desfecho em um tempo/espaço mais novo. Isto é, o homem mais velho transforma-se em potência na sua própria realidade poética e transcendental, mas agora mais consciente dos seus erros orienta a si mesmo em uma viagem imaginária e sem volta. Portanto, os três corpos/protagonistas das cenas estabelecem de certa forma as suas condutas pessoais para a elaboração e construção das cenas, em que o principal foi vivenciar os deslumbres do imaginário poético daquele determinado tempo/espaço de uma relação de bolso, ou seja, aquela que é usada e guardada no bolso.

Nesse sentido, o projeto teve como objetivo geral desenvolver um processo de pesquisa com três intérpretes-criadores, Brenda Paixão, Douglas Santos e Lindemberg Monteiro, para construir um espetáculo coreográfico que debatesse a questão da imagem do corpo, buscando seus gestos e suas estéticas corpóreas por meio de suas determinações sociais e culturais e ressignificando os gestos que foram utilizados na cena. A ideia foi desenvolver no corpo um produto potente capaz de atingir o espectador no nível do sensível, provocando reflexões.

Assim, a pesquisa propôs-se a observar, delimitar e organizar as construções de cenas e criações das personagens por meio de novas gestualidades/estéticas corporais, ou seja, remoldar as significações das relações de casais, fazer emergir sentidos para a construção de um signo vazio que aos poucos se redimensionaram de acordo com o processo de criação de movimento/voz e consequentemente das personagens.

Nesse entendimento, acredito que os gestos independem do campo da arte, de uma visão, ressignificação, interpretação, enfim. Tudo depende do olhar e de como se deseja criar esse olhar, por exemplo: para um quadro, para uma escultura, uma dança, um teatro etc. Os gestos são abstratos e ao mesmo tempo fascinantes, vívidos, compreendidos e emocionantes. Essa transição entre gestos e movimentos, movimento/voz e pensamento, movimento/voz e sentimento faz com que o gesto da dança não seja um gesto real, mas virtual. Uma estética a ser preparada ou condicionada, conforme o pensamento de Langer (1980, p. 183): “Gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada”.

No campo da criação em dança/teatro, propõem-se desdobramentos no que tange à parte literária, por exemplo, a criação de textos que têm a poesia como suporte para a produção da escrita. Cenários da pesquisa foram sugeridos: cenas dentro de um carro, na beira de um rio, em uma praia deserta ou em locais ditos inesquecíveis para os participantes da investigação. Um desses lugares foi proposto a fim de conhecer *in loco* a realidade para possíveis resgates de relações de bolso. O município visitado foi São João de Pirabas, no estado do Pará, a 300 km da cidade de Belém. Lá foram registradas filmagens, fotografias e escritas; enfim, uma gama de possibilidades foi recomendada como ferramenta para o processo criativo

em dança/teatro.

Já nos laboratórios as pesquisas foram constantes por meio de trabalhos corporais que envolveram criações de células de movimentos e preparação da voz para as recitações dos textos, tendo à frente desse trabalho cênico a professora e atriz Rose Tuñas. Dessa maneira, a investigação dedicou-se a criar uma obra que envolvesse movimento, voz, expressividade, instalação de fotos, imagens e textos, vídeos, veículo, tudo conectado a um ambiente, que foi o espaço físico do IAP. Assim, abriram-se possibilidades de criar e recriar as propostas corporais e as cenas, tendo ainda a criação de uma poética do imaginário baseada no objeto corpo dos três intérpretes da cena.

Nessa compreensão foram criados as atitudes, os impulsos, o ímpeto de internalizar e externalizar as ações corpóreas que geraram os movimentos e conseqüentemente a dramaturgia corporal. No espetáculo, subpartituras corpóreas com base em cada investigação dessas ações. A respeito desse assunto, Laban diz: “Sem a consciência da gramática [do movimento] os exercícios perdem sentido para aquele que se move, não integra a mente, o corpo, a alma e pessoa a pessoa” (*apud* MARQUES, 2010, p. 112).

O corpo na contemporaneidade experimenta ações do cotidiano que têm como sugestão para o pesquisador na arte cênica ressignificar determinados gestos e levá-los para a cena, pois o corpo é fundamental no fazer artístico e na própria obra, na medida em que fazer arte/dança/teatro depende de gestos e, por conseguinte, de corporeidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa pretende culminar na elaboração de composições coreográficas com base no estudo investigativo do material bibliográfico e em suas relações discursivas laboratoriais vivenciadas no processo de construção deste projeto de pesquisa, que instiga a reflexividade e a ação crítica dos bailarinos-pesquisadores-intérpretes. O resultado esperado dar-se-á com a vivência do pesquisador no tempo-espaço da experimentação cênica conjuntamente partilhada com dois intérpretes por meio da apresentação de uma obra coreográfica de aproximadamente 60 minutos.

Aqui reside a transposição do texto em dança, numa linguagem plural que comunga com as propostas da dança na perspectiva contemporânea. Dança, teatro, música, troca de identidades, voz e texto constroem a dramaturgia geral e revelam as experiências vivenciadas durante os meses de pesquisa.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Revisão técnica de Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Susane K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**: cultura amazônica. Uma poética do imaginário. São

Paulo: Escrituras, 2001.

MARQUES, Isabel. **A linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **Capoeirando: um processo de criação em dança contemporânea induzido pela resignificação dos movimentos básicos da capoeira regional**. 167 f. Dissertação (Mestrado em Artes)—Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

Corporeidade e dança no paradigma educacional emergente

Márcia Regina R. Gomes Sommer

MÁRCIA REGINA R. GOMES SOMMER - Licenciada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho, professora de dança da rede pública estadual do Tocantins e do Colégio COC Palmas.

INTRODUÇÃO

Atualmente a sociedade vem enfrentando momentos de crise: guerras, problemas de saúde, desintegração social, extinção dos recursos naturais. Isso em grande parte se deve à ascensão de outro modelo de civilização, como propõe Capra (1982, p. 30): “Como indivíduos, como sociedade, como civilização e como ecossistema planetário, estamos chegando a um momento decisivo”. A transição pela qual estamos passando se refere à queda do paradigma newtoniano-cartesiano e à ascensão do holístico.

No modelo em declínio, a educação é vista de maneira fragmentada. Já conforme o pensamento holístico, o ser humano e a educação passam a ser vistos sem dicotomias, de forma integrada. “E há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si” (MORIN, 2006, p. 38).

Sendo assim, a educação tem seus valores renovados quando passa a perceber os aspectos biológicos e psicossociais do ser humano, buscando oferecer melhor compreensão do mundo por meio de processos interativos de aprendizagem. No entanto, como estamos em um momento de transição, nota-se que ainda não há uniformidade no que concerne à educação, existindo ainda ranços de um modelo mecanicista.

O objetivo deste trabalho foi demonstrar mediante revisão bibliográfica de que modo a dança e o corpo estão sendo entendidos segundo o paradigma educacional vigente, influenciado pela transição paradigmática em vigor.

MATERIAL E MÉTODOS

Utilizou-se como metodologia a revisão bibliográfica, que consiste na procura de referências teóricas para análise do problema de pesquisa. Com base nas referências publicadas, fizeram-se as contribuições científicas ao assunto em questão (LIBERALI, 2011).

O PARADIGMA EDUCACIONAL EMERGENTE: EM FAVOR DA CONSTRUÇÃO DO HOMEM HOLÍSTICO

Nossa sociedade está em um momento de crise, em função da transição do paradigma newtoniano-cartesiano para o holístico, mudando a constelação de valores que a regem (CAPRA, 1982). O paradigma newtoniano-cartesiano, oriundo do século XVII, entende o mundo como uma máquina, de maneira fragmentada. Já no início do século XX, com Albert Einstein e novas descobertas na física, um pensamento mais integrador e relacional entendeu o mundo como uma teia. Começou a ser forjado então o paradigma holístico (CAPRA, 1982).

Nesse sentido, na educação, o homem passou a ser o agente de sua aquisição do conhecimento, por intermédio do respeito às múltiplas inteligências (inclusive motora) e à transdisciplinaridade (o qual propõe romper com o modelo cartesiano da divisão das disciplinas escolares) (MORAES, 1997).

Essa nova perspectiva global deve acarretar algumas implicações para um novo paradigma educacional, segundo alguns autores. Em primeiro lugar, o sistema educacional passará a ser um sistema “vivo”, passível de mudanças, sem certezas e altamente flexível. Os currículos, adaptados à realidade de cada escola, terão mais autonomia. Buscar-se-á a reintegração do sujeito com a unidade corpo-mente-espírito. Além disso, a educação terá de entender o homem no seu contexto, percebendo as conexões com as diversas realidades, estimulando assim o que Morin (2006) chamou de “inteligência geral” (aberta ao complexo, não apenas ao específico). Ainda, o conhecimento dar-se-á em forma de “rede”, com os vários conhecimentos conectados entre si (MORAES, 1997).

Nesse novo paradigma educacional o corpo e a dança terão papel preponderante na formação do sujeito do século XXI. Mas que corpo será esse? Que dança será essa?

TRANSIÇÃO DE PARADIGMAS E CORPOREIDADE

Ainda hoje, o corpo é tratado como uma máquina, pois se tornou um “objeto” usado pelo seu “possuidor” da maneira que melhor lhe convém. Objeto, porque é transformado, reconstruído à medida que a medicina evolui e para satisfazer as vontades de um paradigma vigente: o da estética de corpos “sarados” e “malhados” (SOARES, 2001).

Em uma visão mais holística, o corpo já não é concebido apenas no seu aspecto motor; passa a ser ligado à mente e ao espírito, que são indissociáveis. “O corpo, tal qual o percebo, deve ser entendido não através de qualquer visão departamentalizada das ciências, mas na riqueza de sua totalidade que se transforma na sua dimensão verdadeiramente humana e histórica” (MEDINA, 1990, p. 91).

Nessa visão, há uma diferença de objetivos e metodologias de trabalho. Em vez de se buscar a educação “do” movimento apenas, busca-se a educação “pelo” movimento. Há respeito aos limites corporais, procurando auxiliar no bem-estar das pessoas.

A DANÇA NUM MOMENTO DE TRANSIÇÃO

Seguindo o que o paradigma newtoniano-cartesiano impunha, houve a necessidade de uma técnica de dança que pudesse ser analisada de forma objetiva, com movimentos estereotipados e preconcebidos. Surgiu, assim, o balé clássico, que foi a transformação das danças da corte e folclóricas, com seus movimentos mais espontâneos, em uma técnica rígida e praticamente previsível. Não é coincidência que o surgimento do balé se deu com a ascensão do paradigma newtoniano-cartesiano: este estruturou aquele (GARAUDY, 1980).

Em consonância com as características do paradigma no qual se fundou, o balé deu importância à objetividade e clareza dos movimentos, acompanhados pela rigidez na sua execução. Essa dança, que tinha como meio e fim a técnica, atendia bem à visão do mundo como uma máquina.

No início do século XX, o mundo passou por várias transformações, inclusive na dança. A dança moderna apareceu como a negação ao classicismo, que já não correspondia às necessidades da sociedade. As novas descobertas na física influenciaram o modo de concepção do movimento na dança moderna. Com a visão do mundo como uma “teia”, a dança não se fixou apenas na técnica, e sim buscou

expressar sentimentos e questionamentos visando à participação do público por meio de movimentos que o fizessem abstrair e criar seu campo do real. Cada espectador entendia a dança como queria, como ela o atingia (GARAUDY, 1980).

Além dessa ligação, a dança moderna deu importância tanto à mente quanto ao corpo, isto é, não considerou o movimento apenas corpóreo, porém o fruto de um homem “total”, com a sensibilidade e expressividade criando movimentos. Assim, a dança moderna retoma “o que foi a dança para todos os povos, em todos os tempos: a expressão através de movimentos de corpo organizados em seqüências significativas que transcendem o poder das palavras e da mímica” (GARAUDY, 1980, p. 13).

Como vivemos atualmente um momento de transição de paradigmas, encontramos-nos em uma pluralidade; cada coreógrafo tem a liberdade de escolher que linguagem de dança quer utilizar e de que forma pretende interagir com o público. Esse momento de experimentação é consequência da desestruturação social em que estamos, em que há a busca de modelos que orientam nossos valores e a carência deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que nesse momento de transição os valores estão se reorganizando, os conceitos sendo expandidos, as metodologias de ensino se alterando. O ensino da dança não pode mais ficar restrito ao ensino de passos codificados, contudo deve atender ao paradigma educacional vigente, buscando uma nova relação com a expressividade corporal, criatividade e contextualização.

A compreensão de que “somos” nosso corpo e não de que “temos” nosso corpo altera a importância que a sociedade tem dado à dança: esta, libertadora e criativa, reforça a visão de um homem uno, integralizado, sem compartimentalizações, que o paradigma educacional vigente, que vai ao encontro do holismo, busca.

Estudos acerca de metodologias do ensino da dança que atendam ao novo paradigma educacional são de extrema importância, perpassando por uma mudança na concepção de corpo.

REFERÊNCIAS

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**: a ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Cultrix, 1982.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LIBERALI, Rafaela. **Metodologia científica prática**: um saber-fazer competente da saúde à educação. 2. ed. Florianópolis: Postmix, 2011. 206 p.

MEDINA, João Paulo Subira. **O brasileiro e seu corpo**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1990.

MORAES, Maria Cândida. **O paradigma educacional emergente**. Campinas: Papirus, 1997.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2006.

SOARES, Carmem Lúcia (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2001.

Cartografias do currículo: a (re)produção das masculinidades na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil

Rogério Machado Rosa

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está vinculada a um programa de pós-graduação em nível de doutoramento. Ela representa uma oportunidade para a construção de saberes em torno de um currículo de formação em dança e a produção da existência humana e da educação. Tem como objetivo precípua conhecer como o currículo da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil atua no processo de (des)construção da corporeidade masculina dos alunos por meio do ensino da dança.

Os temas currículo, corpo, gênero e dança, aqui eleitos como foco investigativo, são concebidos como produções do/no mundo cultural, discursivo, histórico e social. Ou seja, são expressões comunicativas de significados de uma sociedade em movimento e por isso carregam em si gestos regidos por marcadores de classe, de geração, de raça, de sexo, de gênero e de modos de ser-estar na coletividade.

Tal entendimento permite pensar tais temas numa abrangência relacional e complexa com dispositivos significantes (re)criadores de sensibilidades: *currículo-mundo* (CORAZZA, 2010). Um currículo que atua na formação de um corpo que dança não é um mero receptáculo de significados culturais. O currículo possui intencionalidades. Não é neutro. Ele (re)produz modos de existência: o que é coerente com as concepções dos estudos de gênero em seus enfoques sobre as masculinidades (OLIVEIRA, 2008); que compreende a identidade de gênero como construção relacional/comunicacional. Processo inscrito na história, na cultura, na sociedade e na educação, de formas indissociáveis e em permanente estado de modificação.

INSPIRAÇÃO METODOLÓGICA: CARTOGRAFIA

A cartografia é o método privilegiado neste estudo. O cartógrafo sabe-se integrante da investigação, testemunha de seu próprio movimento de conhecer. Cartógrafo e objeto nascem juntos e percorrem a vida de modo inseparável na criação de problemas. O cartógrafo é um experimentador das perdas que o conhecimento impõe no processo de conhecer(-se) (ROLNIK, 1989). Ele envolve seu corpo nos limites de suas possibilidades no ato de pesquisar/ser/estar em campo e, dessa experiência, não sai nem deseja sair ileso. Isso justifica a proposição da cartografia como oportunidade metodológica de pesquisa deste projeto de tese em curso. Busca-se compor um mosaico de impressões e de reflexões cuja intensidade dos formatos e das cores é dada pelo que se observa, vivencia e aprende ao longo do meu “estar lá”: no campo. A entrada na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil tem acontecido de forma indireta.

O acesso aos dados da investigação tem ocorrido por meio de entrevistas com as famílias das crianças, com as próprias crianças, com professores e ex-professores e também com os pais sociais. A observação participante também tem sido aliada nesse processo. Isso tem implicado na presença em eventos como o Festival de Dança de Joinville, entre outros, dos quais os alunos do Teatro Bolshoi fazem parte, o que tem sido uma estratégia significativa para a construção dos dados da cartografia.

Tudo isso com a ajuda do *insubstituível diário de campo*, elemento fundamental do método etnográfico (FONSECA, 1999, p. 66) que, tomado de empréstimo, é ainda mais intensificado pela associação aos

conceitos do método cartográfico – que são os principais instrumentos de ação do pesquisador cartógrafo e estão presentes em tudo o que se refere ao existir e ao experienciar. Uma espécie de ampliação da “observação participante”.

Nas entrevistas intensivas e conversas informais, procura-se aprofundar o encontro com as histórias de vida dos meninos e jovens dançarinos que são copartícipes deste estudo.

CORPOREIDADES MASCULINAS EM MOVIMENTO: DANÇANDO O/NO BOLSHOI DO BRASIL

A produção de conhecimentos sobre o processo de (des)construção da corporeidade masculina dos alunos do Bolshoi favorece a expressão de inteligibilidades acerca da história da educação dos corpos, do currículo como modo de reprodução do *status quo* e como prática de liberdade e de inventividade. Também favorece compreender o entrelaçamento entre dança e educação como ações político-pedagógicas, (cor) responsáveis pela formação humana. Isso implica assumir um compromisso ético, estético e político com o outro e suas distintas formas de estar na vida.

Assim, a busca pela compreensão de como as práticas curriculares da Escola do Teatro Bolshoi atuam na reprodução e/ou resistência dos estereótipos de gênero gera alguns questionamentos: como os alunos lidam com as interpelações culturais vinculadas aos estereótipos hegemônicos de corpo e de masculinidade? Como se relacionam com o processo de (re)organização do corpo e da sua autoimagem ao longo do percurso formativo? Como vivem dilemas, dores, renúncias, paixões e prospecções durante o processo formativo? Quais suas percepções sobre corpo e sobre masculinidade?

A pesquisa ampara-se nas concepções de corpo propostas por Nietzsche (1986), que o concebe como “relações de forças: expressão do perpétuo vir-a-ser do mundo”, e por Deleuze e Guattari (1997), para os quais o corpo é multiplicidade, pois em cada corpo há uma infinidade de relações que se compõem e se decompõem em suas velocidades e lentidões. Para esses filósofos, o corpo é desde sempre mundo. Portanto, jamais se fixa ou se estabiliza, afinal muda conforme o impulso ou grupo de impulsos que, num instante efêmero, impõem sua vontade à comunidade orgânica. O corpo não constitui um lugar em que os eventos acontecem e vão embora. Os acontecimentos estão no/são o próprio corpo. Eles ocorrem com pensamento, dores, pulsações.

Toda performatividade que caracteriza o corpo do bailarino por si só já o coloca numa espécie de dobra entre o normativo e o ato criador de si mediante a resistência e/ou a repetição estilizada de movimentos. Continuamente, na relação com outros corpos e pelas afetações, adquire seus contornos, os quais, entretanto, não estão apenas alinhavados por linhas duras (padronizações, normatividades, prescrições), mas ao mesmo tempo por linhas de fuga, isto é, pontes desterritorializantes (potências criadoras de novidades, da hibridização, do imprevisível) que produzem outros universos e planos de sentidos (GIL, 2004).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

As possíveis respostas às perguntas formuladas nesta pesquisa indicam a relevância socioeducacional deste estudo. Elas podem conduzir-nos à proposição de um movimento político e pedagógico (CORAZZA,

2010) que, ao tomar como objetos de reflexão um currículo de formação de bailarinos e a sua relação com as temáticas corpo e gênero, busca formular compreensões referentes a violências, preconceitos, estereótipos, dores, exclusões, submissões e sofrimentos que possivelmente se vinculam à formação de meninos e jovens bailarinos.

Em contrapartida, também representa a possibilidade de pensar a dança como ato político e pedagógico, ou seja, como forma de resistência aos discursos, às práticas e aos significados culturais que visam cercear a expressão da liberdade por meio de interdições machistas fundamentadas na cultura patriarcal separadora do mundo entre os supostos “homens de verdade” e os “ninguéns”. O corpo que dança o mundo e faz-se mundo (re)cria significados e (des)territorializa outros corpos-mundos operando por afetação comunicacional (GIL, 2004) e revela a atuação dos processos de comunicação (afecções dos corpos) na produção da existência humana. Seria a dança um ato afirmativo das diferentes expressões do viver? Um ato estético-político?

REFERÊNCIAS

CORAZZA, Sandra Maria. Os sentidos do currículo. **Teias**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 1-15, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso não é um caso: pesquisa etnográfica e educação. **Revista Brasileira de Educação**, jan./abr. 1999.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel. Corpos que escapam: ação cultural como resistência. **Revista de Estudos Universitários** [Dossiê Cultura], 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

**Dança: desencadeamentos do desenvolvimento da
educação somática e técnica de Alexander em um
projeto de dança escolar**

Vanessa Amaral

Vera Lúcia Medeiros de Albuquerque Azambuja

Daiana Viacelli Fernandes

VANESSA AMARAL - Licenciada em Educação Física pela União de Ensino do Sudoeste do Paraná (Unisep), especialista em Metodologia do Ensino das Artes pelo Centro Universitário Internacional (Uninter) e pós-graduanda em Neuropsicopedagogia também pelo Uninter. Atua como professora da Unisep.

VERA LÚCIA MEDEIROS DE ALBUQUERQUE AZAMBUJA - Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Atua como professora do governo do estado do Paraná e da Unisep.

DAIANA VIACELLI FERNANDES - Graduada em Pedagogia pela Uninter, licenciada em Educação Física pela Unisep e especialista em Metodologia do Ensino das Artes pela Uninter (2012).

INTRODUÇÃO

“É através das experiências de vida, com a participação do sistema sensório-motor, que o corpo inicia o processo de construção de habilidades corporais” (VELOSO; TRIDAPALLI, 2010, p. 92). Ou ainda, “o indivíduo habita seu corpo em consonância com as orientações sociais e culturais que se impõem, mas ele as remaneja de acordo com seu temperamento e histórias pessoais” (LE BRETON, 2009 *apud* MACHADO; TRIDAPALLI, 2010, p. 105). Logo, muitas vezes, para se enquadrar às normas e aos padrões do meio em que vive, o indivíduo transfere as tensões psicológicas ou emocionais para seu próprio corpo, o que por vezes acarreta uma tensão muscular ou restrição na mobilidade do corpo.

Popularmente, tem-se a concepção de que os indivíduos que praticam a dança são minimamente afetados por essas reações corporais, mas, segundo Domenici (2010), é certo que a dança também vem direcionando seu olhar para uma educação que investiga o corpo, sendo essa educação denominada de dança somática ou educação somática: “Ao invés de copiar um modelo, o aluno aprende a trabalhar com parâmetros, tais como as posições relativas entre os ossos e as articulações, os estados tônicos dos grupamentos musculares, a situação dos seus apoios, entre outros” (DOMENICI, 2010, p. 75).

Nessa perspectiva, acredita-se que

o esforço repetitivo sobre estruturas inadequadamente alinhadas, causando linhas de força incompatíveis com as propriedades funcionais dos tecidos, habitua o organismo a trabalhar contra forças perpendiculares ao eixo de direção do movimento, provocando um gasto de energia desnecessário, que reduz a eficiência do movimento e pode provocar lesões ao longo do tempo, principalmente nos exaustivos treinamentos baseados na repetição (DOMENICI, 2010, p. 78).

Ao saber que a repetição de movimentos é rotina na dança, é natural que cada vez mais essas abordagens somáticas se popularizem, a fim de amenizar ou mesmo evitar danos corporais nos bailarinos e, ainda, auxiliar no desenvolvimento de sua consciência corporal.

No ambiente escolar, as Diretrizes Curriculares Estaduais (PARANÁ, 2008) afirmam que a dança deve ser contemplada nas disciplinas de Artes e Educação Física, ou pode ser desenvolvida por intermédio da criação de projetos extracurriculares de dança ou atividades expressivas.

Nesses projetos, algumas vezes o docente tem maior autonomia e não precisa necessariamente seguir as divisões de conteúdo das DCEs, podendo desenvolver determinada linguagem ou modalidade de dança específica. Entretanto seria possível alunos que frequentam esses projetos de dança na escola alcançarem os mesmos objetivos de pesquisa corporal da dança somática de grupos e estúdios de dança mais experientes? Seria um conteúdo muito complexo para trabalhar com indivíduos mais jovens e talvez mais inexperientes em dança?

Em uma tentativa de chegar às devidas respostas para tais indagações, esta investigação tem o propósito de identificar os resultados obtidos em testes de estatura, força e mobilidade articular do trabalho

de dança somática e da técnica de Alexander nas alunas do projeto de dança do Colégio Estadual Monteiro Lobato. Além disso, busca-se estabelecer a relação entre esses resultados e alguns aspectos da realidade escolar em que o projeto de dança acontece. Ainda, pretende-se reconhecer se a prática da dança somática de fato dispõe de um conteúdo muito complexo para o ambiente escolar.

Dessa forma, este experimento contribui para a demonstração efetiva do desenvolvimento da educação da dança somática em ambiente escolar, apresentando aos professores chances de desenvolvimento e acesso do conteúdo não somente aos integrantes do projeto de dança, mas também à toda a comunidade escolar.

CORPO: INCORPORAÇÃO DE MOBILIDADE E ESTADOS DE TENSÃO

O corpo nesta pesquisa é compreendido como “um corpo vivo, que interage com o meio físico e cultural” (MELHEM, 2009, p. 111), e essa interação é mencionada por Daolio (1994) ao afirmar que a assimilação e a apropriação de valores, estados e condutas ocorrem por meio do corpo. Ou seja, estabelece-se uma relação em que:

ambiente e corpo são co-determinados por condições que se configuram recíproca e circunstancialmente e co-dependem das relações possíveis e passíveis de serem estabelecidas. As informações emergem também de condições, pelo fato de que transitam e são compartilhadas em um fluxo contínuo entre dentro e fora (CAMPOS, 2009, p. 46).

No entanto essa adequação corporal já citada nem sempre é incorporada de forma positiva; por vezes, os aspectos de negação também são incorporados, ou “escondidos”, inconscientemente no corpo. Segundo Souza e Vieira (2003), essa tentativa de domesticar e adequar os corpos em que os indivíduos limitam sua movimentação e capacidade expressiva para manter a compostura resulta em estados corporais negativos e até mesmo a sua movimentação é afetada.

Desse modo, tanto a postura quanto a mobilidade articular do corpo podem sofrer alterações por conta de tensões musculares oriundas dessas adequações e frustrações “guardadas” no interior do corpo.

Ainda, deve-se constatar a existência da concepção errônea que as pessoas têm do que é a postura correta e “elegante”, tanto na posição estática ou mesmo em uma atividade com movimento, pois “para a maioria das pessoas ‘estar direito’ significa contrair imediatamente o tronco, pernas e, inevitavelmente, o pescoço” (VASCON, 2012, p. 7). Logo, para indivíduos que apresentam essa concepção, qualquer posição ou movimentação confortável que não use grande quantidade de força ou tensão lhe parecerá descaso ou desleixo.

O corpo dançante não foge dessas relações, e a dança cada vez mais vem direcionando o seu olhar para o estudo e o entendimento do corpo. “Isso significa que a aula de dança não se interessa mais apenas por padrões de movimento, mas também pelas qualidades tônicas do corpo” (DOMENICI, 2010, p. 80), na intenção de libertar o corpo de automatismos.

EDUCAÇÃO SOMÁTICA EM DANÇA

“A educação somática é um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação” (DOMENICI, 2010, p. 69). Sua concepção visa à libertação do indivíduo e à autonomia em relação à automatização cotidiana do corpo buscando sua forma individual de movimentação.

Dessa forma, as individualidades não são negligenciadas, a fim de oferecer caminhos para que cada corpo possa se harmonizar. Afinal, acredita-se que

reconhecer na individualidade de cada corpo os seus limites e possibilidades tem como objetivo maior o equilíbrio, a harmonização corporal. Este processo acontece gradualmente por meio da conscientização corporal, em busca de uma utilização mais harmoniosa do corpo que se expressa (LEAL, 2000, p. 51).

Logo, não há resultados desprezados, mas sim a intenção de desenvolvimento tanto dessa particularidade quanto desse corpo/indivíduo, respeitando seu ritmo de aprendizagem e execução dos exercícios para que “o aluno descubra como ele se move e como pode se mover, tornando-se investigador do seu próprio movimento e conquistando uma posição de autonomia” (DOMENICI, 2010, p. 75), seja na prevenção de lesões, reeducação postural, refinando movimentos ou estimulando suas capacidades expressivas.

TÉCNICA DE ALEXANDER

O nome da técnica deriva de seu criador:

O australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955) descobriu a abordagem funcional quando começou a perder a voz. Segundo os médicos, o processo era irreversível. [...] Pela auto-observação, ele percebeu que tinha uma propensão inconsciente para empurrar a cabeça para trás e para baixo. Inibindo esse padrão de movimento que lhe pressionava o pescoço, livrou-se dos problemas vocais, bem como de problemas nasais e respiratórios adquiridos desde o nascimento. Alexander conclui daí que a origem de muitos problemas – como cansaço e dor nos ombros – é resultado do mau uso do corpo (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006, p. 249).

Tal afirmação gera uma indagação: afinal de contas, como é o uso do corpo defendido por essa técnica? Segundo Barker (1991), a utilização correta do corpo ocorre com a coordenação e o equilíbrio de suas partes, tanto nos momentos de pausa quanto nas movimentações, resultando em um esforço na quantidade necessária para executar a ação, evitando excessos, rigidez e tensões.

Para tanto, os exercícios são aplicados em três etapas: “1) uma exploração preliminar de sua condição pessoal antes de começar, 2) a ação, e 3) sugestões sobre a maneira de utilizá-la na vida diária” (BARKER, 1991, p. 63).

METODOLOGIA

A presente investigação caracteriza-se como uma pesquisa de campo e uma pesquisa quase experimental. O primeiro tipo “focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade humana” (GIL, 2002, p. 53). Por sua vez, segundo o autor, a pesquisa experimental defende um objeto de estudo, a criação de um grupo controle e a determinação de variáveis que podem influenciar esse objeto por meio de uma ação interativa do pesquisador no processo. Para tanto, considera-se este estudo quase experimental, por fazer toda a determinação referente ao objeto e a variáveis, mas não contar com um grupo controle.

A intervenção do trabalho aconteceu com alunas de 12 a 14 anos de idade do projeto de dança do Colégio Estadual Monteiro Lobato da cidade de Dois Vizinhos (PR).

O projeto existe há dois anos, contudo cerca de metade da turma o frequenta há um ano ou até menos. O grupo faz dois encontros por semana com duração de 1,5 h. Assim, as intervenções foram realizadas em 50% da aula, ou seja, 45 minutos. No tempo restante o grupo manteve sua rotina de aula e apresentações.

O grupo foi submetido aos testes de goniometria (especificamente na articulação do quadril), força (em relação à musculatura posterior da coluna) e altura/estatura (referindo-se ao alinhamento e espaçamento vertebral da coluna). Tabularam-se todos os dados via *software* Microsoft Office Excel versão 2007. Os dados dos testes foram coletados no início e no fim da experiência, que teve durabilidade de três meses.

A PRÁTICA

Depois da aplicação da primeira bateria de testes (pré-testes), as intervenções em aula iniciaram-se por exercícios básicos da técnica de Alexander, como por exemplo a liberação da cabeça (BARKER, 1991). Posteriormente, passou-se às ações: inclinar para a frente e trás, movimentar os braços, caminhar, movimentar as pernas, os calcanhares e os dedos, flexionar os joelhos, levantar e sentar. Todos esses exercícios foram organizados de maneira que instigassem as alunas à investigação, ao reconhecimento e à autocorreção de padrões de tensão e rigidez muscular ou articular no próprio corpo.

No decorrer da pesquisa, passaram a ser inseridas atividades de contato e improvisação de movimento em que se deviam preservar o espaçamento e a liberação articular. Logo, nesse momento começava a integração das atividades específicas da técnica de Alexander com as demais atividades da educação somática.

Adentrando no último período das intervenções, ousou-se integrar o aprendizado vivenciado pela educação somática e pela técnica de Alexander às manifestações e formas predeterminadas de movimento de algumas técnicas específicas de dança, sobretudo o *street dance*. As alunas deveriam executar trechos das próprias coreografias, conservando o espaçamento e a mobilidade articular adquiridos por intermédio das técnicas de educação somática.

Ao propor esse último exercício, sabia-se da capacidade e da necessidade das alunas de realizá-lo, até mesmo para dar ao corpo a sensação de vivenciar novas experimentações em movimentações que

antes lhes eram cotidianas, contudo não se sabia ao certo se a prática dessa última etapa poderia interferir nos resultados da última bateria de testes (teste final) ou modificá-los, pois havia o risco (mesmo que mínimo) de algumas movimentações gerarem a tendência à execução de antigos padrões de tensão de movimento e rigidez articular, mas, como esperado, o resultado foi positivo e de grande satisfação.

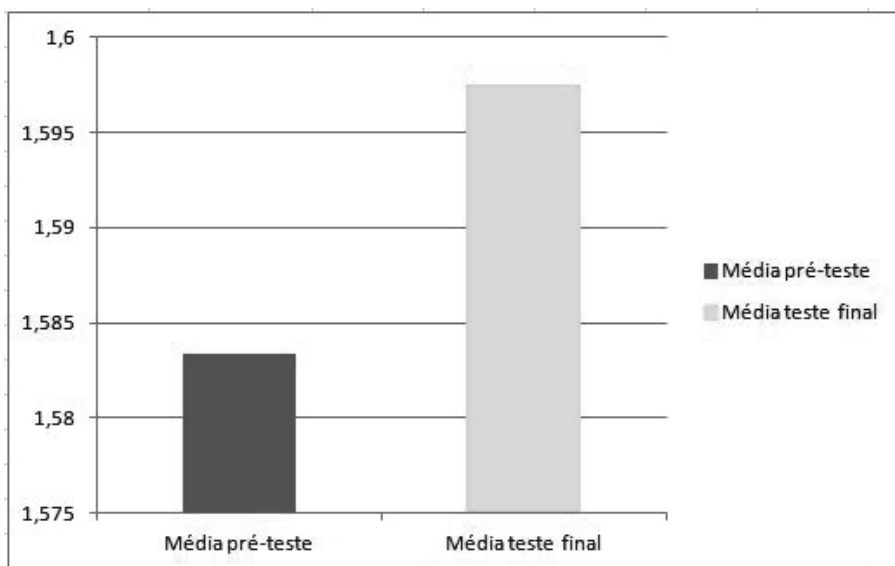
RESULTADOS

O pré-teste, ou primeira bateria de testes, foi aplicado antes de se iniciar qualquer intervenção durante as aulas de dança do grupo. Depois disso, tratou-se do conteúdo da dança somática por três meses. Para finalizar o processo, executou-se a segunda bateria de testes, denominada no gráfico de teste final.

O teste de medida de *estatura* foi realizado com um estadiômetro fixo de metal (aparelho fixado em uma parede) que apresenta precisão de 0,1 cm, e procedeu-se da seguinte maneira: inicialmente cada indivíduo a participar do teste deveria estar descalço e foi orientado a se posicionar diante do estadiômetro de forma que seu olhar ficasse paralelo ao chão, ou seja, manter a cabeça sem inclinações de forma que a direção do olhar ficasse na posição horizontal. Ainda, pediu-se que o indivíduo inspirasse o máximo que pudesse e mais tarde expirasse todo o ar. Esse processo aconteceu três vezes consecutivas, e no fim se estabeleceu a média dos três valores encontrados.

A média geral da turma no pré-teste ficou em 1,58 m, com desvio padrão de 0,040 m, enquanto a média geral no teste final alcançou 1,59 m, com desvio padrão de 0,031 m. Para saber se as diferenças entre as médias são ou não de grande efeito, realizou-se o Teste t de Student. Para sua resposta ser positiva para mudanças, o resultado deveria ser menor que 0,05, ou seja, $p < 0,05$. Dessa forma, nesse teste a mudança da turma em geral foi significativa, pois resultou em $p = 0,03$.

Figura 1 – Teste de estatura: diferença entre as médias do pré-teste e do teste final



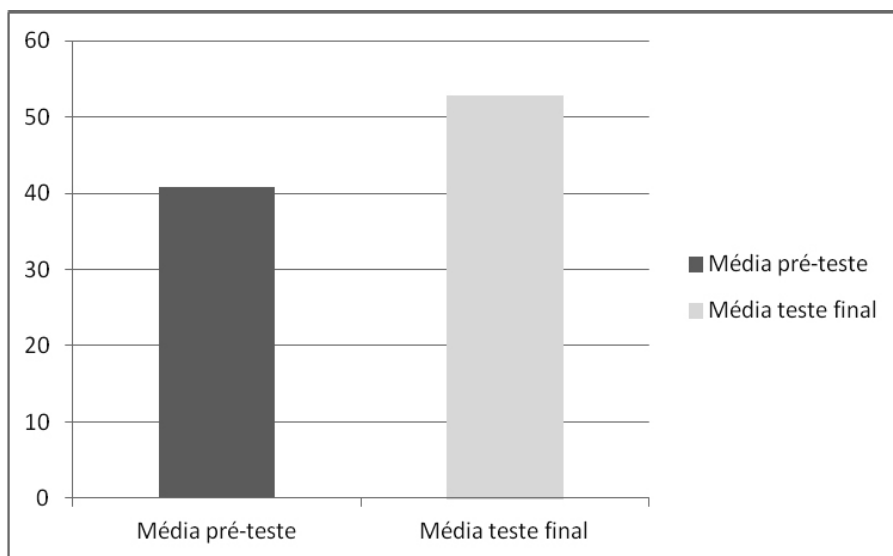
Fonte: Primária

Quanto ao teste de força da musculatura posterior da coluna, também chamado de teste de *tração lombar*, fez-se o procedimento com um dinamômetro dorsal com precisão em quilogramas. O indivíduo

teria de estar inicialmente com o corpo em repouso. Depois, ele precisaria ficar em pé sobre a base do aparelho, flexionar o tronco para a frente fazendo com que as mãos segurassem as hastes do dinamômetro e por fim puxar/levantar essas hastes o máximo que conseguisse somente com a força das costas, ou seja, sem dobrar os joelhos. O resultado em quilogramas levantados foi visualizado pelo ponteiro na face anterior do equipamento.

A média geral da turma no pré-teste totalizou em 40,83 kg, com desvio padrão de 11,54 kg, porém obteve-se como média geral no teste final 52,83 kg, com desvio padrão de 9,32 kg. Nesse caso, a diferença entre os dois testes também se mostrou significativa pelo Teste t de Student, já que o valor alcançado foi de $p = 0,01$.

Figura 2 – Teste de força/tração lombar: diferença entre a média do pré-teste e a média final em kg



Fonte: Primária

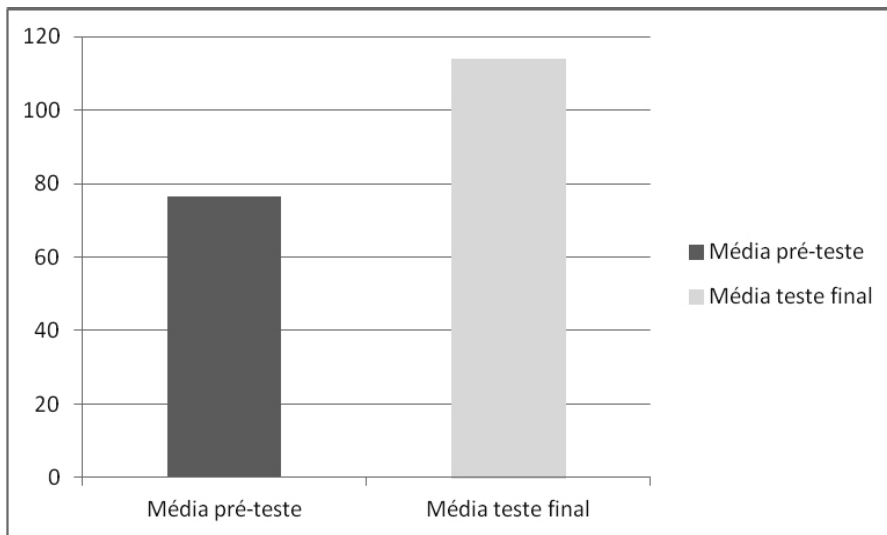
Logo, os resultados dos dois primeiros testes indicaram uma resposta positiva quanto ao alinhamento e ao espaçamento articular da coluna, ou seja, a coluna apresentou redistribuição das vértebras por meio da diminuição das compressões e, possivelmente, reeducação nas “rotinas de organização das musculaturas antigravitacionais” (DOMENICI, 2010, p. 78), pois, mesmo que a musculatura dorsal tenha mostrado aumento significativo em ganho de força e potência de tração, não resultou no encurtamento dessa musculatura nem no encurtamento na distribuição das vértebras da coluna vertebral.

Ainda, temos os testes de goniometria, com análise específica da articulação do quadril. Goniômetros foram utilizados como instrumento de avaliação com precisão angular de 360°. Esse teste sucedeu-se deste modo: pediu-se que os indivíduos deitassem sobre uma superfície horizontal firme como uma maca e, especificamente, que realizassem a flexão e extensão de quadril. Entende-se flexão de quadril como o levantamento máximo da perna para a parte anterior ou para a frente do corpo. Por sua vez, extensão de quadril consiste no levantamento máximo da perna para a parte posterior ou para trás do corpo.

Com relação ao teste de *flexão de quadril*, a média geral da turma no pré-teste ficou em 76,33°, com

desvio padrão de 11,43°. No entanto a média geral no teste final definiu-se em 113,83°, com desvio padrão de 7,96°. Portanto, o resultado no Teste t de Student foi significativo: $p = 0,0003$.

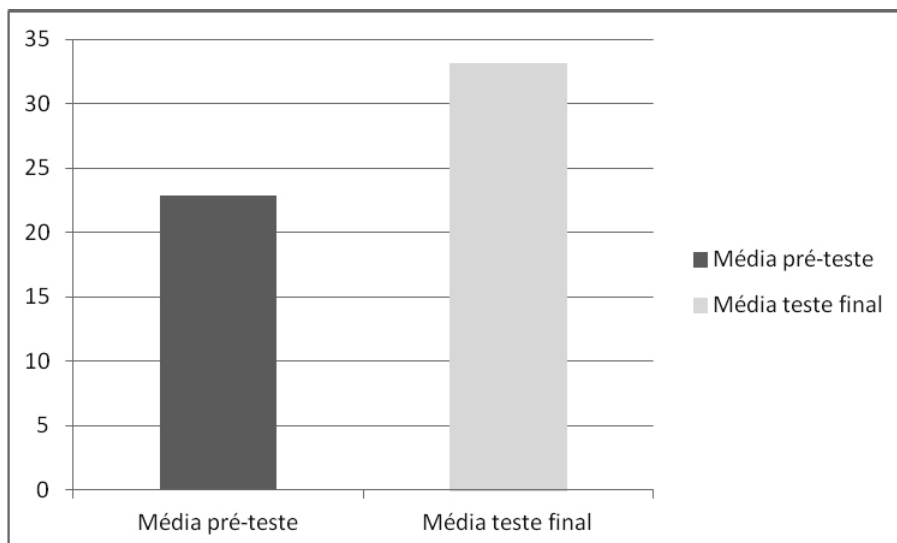
Figura 3 – Goniometria: diferença entre as médias da flexão de quadril



Fonte: Primária

Contudo, no teste goniométrico de *extensão do quadril*, a média geral da turma no pré-teste obteve o valor de 22,83°, com desvio padrão de 2,48°. Já a média geral no teste final passou para 33,16°, com desvio padrão de 5,30°. O Teste t de Student novamente apresentou resultado significativo, em que $p = 0,004$.

Figura 4 – Goniometria: diferença entre as médias da extensão de quadril



Fonte: Primária

Esses últimos resultados mostraram que houve aumento na mobilidade articular ao mesmo tempo em que a musculatura obteve ganho no poder de tração. Logo, o desenvolvimento da musculatura não diminuiu a estatura das alunas nem resulta na rigidez ou em restrições na amplitude de movimento da articulação do quadril.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenrolar da pesquisa, pôde-se constatar que muitas pessoas associam a boa postura a um estado de rigidez, tensão e mobilidade contida. A bibliografia da educação somática e da técnica de Alexander afirma que a reeducação postural pode ser adquirida longe desses padrões de tensão, o que se confirmou com os resultados dos testes aplicados.

Todas as alunas do projeto apresentaram aumento em sua estatura, força muscular e mobilidade articular, pois tiveram ganho de força na musculatura dorsal e esse ganho de força não acarretou o encurtamento dos músculos, quadros de desvios posturais nem restringiu a movimentação articular das vértebras da coluna ou do quadril. Portanto, pode-se concluir que, além dos ganhos de potência em cada teste, desenvolveu-se no corpo a capacidade de reconhecer os momentos e as proporções essenciais de energia muscular para realizar determinadas atividades. Em outras palavras, esses recursos são utilizados quando necessário e até mesmo os altos graus de tensão ou potência muscular não estão sendo mantidos em constância no corpo. A força adquirida auxilia na manutenção dos movimentos e espaçamentos articulares de forma confortável, sem tensões demasiadamente desnecessárias, resultando em uma mobilidade articular ampliada, e ajuda ainda na sustentação da mobilidade e do espaçamento também das vértebras da coluna, causando o aumento da estatura corporal das alunas.

Mesmo as aulas não ocorrendo em espaço próprio, identificou-se que esse conteúdo, considerado complexo por muitos professores, pode ser desenvolvido com ganhos positivos no ambiente escolar. Sendo assim, recomenda-se aos professores a busca de conceitos e meios desse conteúdo, para que se desenvolvam mais vivências e se multipliquem as experiências de libertação e de descoberta da relação com o próprio corpo.

REFERÊNCIAS

BARKER, Sarah. **A técnica de Alexander**: aprendendo a usar seu corpo para obter a energia total. Tradução de Denise Bolanho. São Paulo: Summus, 1991.

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. 19. ed. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo**: educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá, 2008.

CAMARGO, Emanuela; ROCHA, Rosemeri. Ver-tebras. In: SIMPÓSIO E MOSTRA DE DANÇA DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 4., Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. p. 60-74.

CAMPOS, Loana A. Corpos em um espaço limitado: negociações do corpo em um espaço público. *In*: SIMPÓSIO DE DANÇA DO NÚCLEO DE ESTUDOS EM DANÇA DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 1., Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009. p. 45-52.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1994.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Revista Pro-Posições**, Campinas, n. 2 (62), v. 21, p. 69-85, maio/ago. 2010.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GRAUP, Susane. **Desvios posturais na coluna lombar e a relação com dor, mobilidade articular e atividade física em adolescentes**. Dissertação (Mestrado em Educação Física)–Centro de Desportos, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

LEAL, Patrícia Garcia. **As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de chão da técnica de Martha Graham**. Dissertação (Mestrado em Artes)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MACHADO, Patrícia; TRIDAPALLI, Gladis. Performatividade da fala: a corporeidade humana sob um olhar social. *In*: SIMPÓSIO E MOSTRA DE DANÇA DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 4., Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. p. 97-107.

MELHEM, Alfredo. **A prática da educação física na escola**. Rio de Janeiro: Sprint, 2009.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes curriculares para o ensino fundamental**: Educação Física. Curitiba: Seed, 2008.

REVEILLEAU, Roberto. **A técnica Alexander na dança**. Disponível em: <<http://www.tecnicadealexander.com/artigos.php#danca>> Acesso em: 9 set. 2013a.

_____. **Técnica de Alexander**: o que é. Disponível em: <<http://tecnicadealexander.com/tecnica.php>>. Acesso em: 13 dez. 2013b.

SOUZA, Jorge Luiz de; VIEIRA, Adriane. Escola postural: um caminho para o conhecimento de si e o bem-estar corporal. **Revista Movimento**, Porto Alegre, n. 3, v. 9, p. 101-122, set./dez. 2003.

STRAZZACAPPA, Marcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006. (Coleção Ágere).

VASCON, Maria Helena Baptista Marinheiro. **A educação do corpo na formação do actor**: conectar-se com o corpo. Dissertação (Mestrado em Educação Artística)–Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012.

VELOSO, Ludmila Aguiar; TRIDAPALLI, Gladis. O corpo em prontidão: um convite à escuta. *In*: SIMPÓSIO E MOSTRA DE DANÇA DA FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ, 4., Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010. p. 88-96.