



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE DANÇA

KAILAH REBECA SOUTO MAIOR DE SOUSA

CORPO NO MUNDO: REIVINDICANDO A EXPERIÊNCIA ENQUANTO CORPO
DANÇANTE

RECIFE

2023

KAILAH REBECA SOUTO MAIOR DE SOUSA

**CORPO NO MUNDO: REIVINDICANDO A EXPERIÊNCIA ENQUANTO CORPO
DANÇANTE**

Trabalho de conclusão realizado no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em dança.

Orientadora: Prof. Dr^a Francini Barros Pontes

RECIFE

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Sousa, Kailah Rebeca Souto Maior de.

Corpo no mundo: reivindicando a experiência enquanto corpo dançante /
Kailah Rebeca Souto Maior de Sousa. - Recife, 23.
50 : il.

Orientador(a): Francini Barros Pontes

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 23.

1. Dança . 2. Ensino. 3. Performance. 4. Corpo. 5. Sociedade. I. Pontes,
Francini Barros. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

KAILAH REBECA SOUTO MAIOR DE SOUSA

**CORPO NO MUNDO: REIVINDICANDO A EXPERIÊNCIA ENQUANTO CORPO
DANÇANTE**

Trabalho de conclusão realizado no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em dança.

Orientadora: Prof. Dr^a Francini Barros Pontes

Banca Examinadora:

Prof. Dr^a Francini Barros Pontes - Orientadora
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Ms. Jefferson Elias de Figueirêdo- Membro Externo

Prof. Dr^a Roberta Ramos Marques- Membro Interno (UFPE)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RECIFE

2023

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha mãe, por todas as palavras e gestos que me fizeram permanecer e prosperar onde estou. Agradeço ao meu pai, porque, mesmo em meio às dificuldades, me possibilitou seguir o caminho que escolhi para minha vida.

Agradeço a todos os meus familiares que, mesmo sem saber direito o que eu vinha estudar na capital, sempre me recebiam com muito acolhimento e amor nas visitas de volta para casa.

Agradeço aos meus grandes amigos de faculdade que me ensinaram muita coisa nesses quatro anos de curso e, em especial, àqueles com quem compartilhei dores e inquietações, Josielle, Darlan e Mariana, obrigada por me escutarem e aconselharem.

Pela escuta atenciosa, pelas indicações, correções textuais e referências, agradeço à Francini Barros, por confiar na minha escrita e na minha dança, por agregá-la e por fazer possível que tudo ganhasse tal forma.

Aos meus amigos, professores e alunos queridos, Gilberto, Debora, Deborah Duarte, João, Nickollas, Júlia, Manu, Letícia, Cássia, Jeny, Larissa, Lívia, Laís e Suelen, que fizeram a parte prática deste trabalho acontecer de uma forma tão bonita e intensa, a entrega de vocês fez total diferença nesta pesquisa, obrigada. Bem como aos espaços que permitiram as aulas de acontecerem, Reduto Coletivo e Academia ZR Team Surubim.

“Vou andando como sou e vou sendo como posso, jogando meu corpo no mundo, andando por todos os cantos e pela lei natural do encontros, eu deixo e recebo um tanto...” (Mistério do planeta- Novos Baianos). Para escrever este trabalho, precisei de um ‘bocado’ de quilômetros de distância de algumas pessoas que amo, precisei me acolher e estar firme nas horas de desespero, agradeço a mim por minha coragem, pela coragem de jogar meu corpo no mundo junto com os conhecimentos que só a dança me traz.

Sumário

Introdução	8
1. O corpo	11
2. Os laboratórios performativos em dança	24
3. Considerações finais	45
Referências	47

Resumo:

A presente monografia de conclusão de curso, apresentada ao Curso de Dança, habilitação Licenciatura, da Universidade Federal de Pernambuco, procura se debruçar sobre distintos tipos de formação possíveis para o corpo que dança, a partir de sua interação social, e a consequente formação dos códigos em dança, no decorrer da história ocidental. No primeiro capítulo, “O Corpo”, a escrita ressalta, de forma crítica, pontos da História da Dança, das formações de estilos na dança, procurando evidenciar como as estruturações da mesma chegam nos corpos de hoje. A investigação ganha corpo através de uma prática performativa na docência da dança, elucidada no segundo capítulo, intitulado, “Os laboratórios performativos em dança”, resgatando o fazer do corpo enquanto uma prática de ação subjetiva para a construção do sujeito social, e vice-versa. Estabelecemos diálogos pontuais com Laurence Louppe, Holly Elizabeth Cavrell, Josette Féral, Eleonora Fabião, Rafael Guarato, Jacques Rancière, José Gil, Ailton Krenak e Jussara Setenta no que diz respeito aos aspectos teóricos e conceituais abordados e vivenciados na prática docente.

Palavras-chave: Performatividade. Dança. Sujeito. Códigos. Experiência.

Abstract:

This course conclusion monograph, presented to the Dance Course, Licentiate skill, at the Federal University of Pernambuco, seeks to address the different types of possible training for the dancing body, based on its social interaction, and the consequent training of dance codes throughout western history. In the first chapter, “The Body”, the writing highlights, in a critical way, points of the History of Dance, of the formation of styles in dance, trying to show how the structuring of the same arrives in the bodies of today. The investigation takes shape through a performative practice in dance teaching, elucidated in the second chapter, entitled, “The performative laboratories in dance”, rescuing the making of the body as a practice of subjective action for the construction of the social subject, and vice versa. We established occasional dialogues with Laurence Louppe, Holly Elizabeth Cavrell, Josette Féral, Eleonora Fabião, Rafael Guarato, Jacque Ranciére, José Gil, Ailton Krenak and Jussara Setenta regarding the theoretical and conceptual aspects addressed and experienced in teaching practice.

Keywords: Performativity. Dance. Subject. Codes. Experience.

Introdução

Há uma grande diversidade de códigos de dança disponíveis nos dias atuais. Neste trabalho, entendo por código a estrutura de padrões de movimentos dançado, os quais são evidenciados em cada linguagem e metodologias de danças. Essa diversidade de conhecimento é estruturada e pensada de acordo com a estética própria que cada estilo em dança almeja expressar na cena e tal estética também se relaciona, inegavelmente, com o processo histórico cultural vivenciado por seus agentes em sua formação. A construção de referências para os diversos estilos de danças existentes, é também determinado pelo modo de vida social. De acordo com uma leitura contemporânea, no entanto, torna-se premente compreender a ruptura das fronteiras que delimitam os estilos, que os marcam em definição, para que, desse modo, o corpo do sujeito social passe a compreender sua composição híbrida enquanto corpo movente.

Ingressei na Universidade Federal de Pernambuco, no Curso de Dança, no ano de 2019. Desde então, estabeleci contato com muitos estilos de dança. Durante minha formação anterior à universidade, dancei durante 10 anos nos grupos de dança do colégio onde estudava, Colégio Nossa Senhora do Amparo, na cidade de Surubim, Pernambuco. Hoje, escrevendo este trabalho, compreendo de que forma essa experiência vivida desde muito nova ressoou até aqui. Na universidade, muitos de meus colegas sempre me perguntavam qual estilo eu dançava, eu identificava nessa pergunta uma certa necessidade de afirmação e pertencimento a um estilo específico, e, ao fazê-la para mim, eles não obtinham uma resposta direta e concreta. Foi durante meus anos escolares que dancei diversos estilos no decorrer dos anos letivos, de acordo com as festividades e comemorações da instituição. Tais experiências foram cruciais para entender que meu corpo é formado por muitas qualidades de movimento. E tal entendimento me leva a realizar esta pesquisa.

Durante minha formação, percebi colegas estudarem suas técnicas em dança, o quanto os movimentos que se manifestavam naqueles corpos possuíam uma exatidão de forma e qualidade, um padrão, e me perguntava como aquela técnica poderia ser fornecida para pessoas que não possuíam exatamente aquele corpo, pessoas com deficiência por exemplo. Além disso, me perguntava também, como aquele corpo técnico se expressaria em outro código de dança. O resultado me fez entender que um corpo dançante mergulhado em uma técnica durante anos, ao dançar outro estilo, nos revela resquícios, qualidades e padrões de movimento próprios, conquistados dentro do código mas também feitos ao modo do

dançarino. Então, que um código específico em dança poderia contribuir para meu corpo? De quais danças meu corpo é constituído? Essas perguntas e inquietações primeiras me fizeram instaurar a dança no campo da possibilidade, o qual pode estar ligada necessariamente a uma técnica ou não.

Neste trabalho afirmo, portanto, que o corpo em experiência dançante descobre conhecimentos cinestésicos, espaço, tempo, fluxo, peso, relações com outro, relações consigo mesmo, relações com o ambiente, e considero que cada um desses conhecimentos vai sendo adquirido de forma diferente por cada corpo, por cada sujeito, já que diversos também são os corpos que dançam. E essa diversidade ocorre não apenas em subjetividade, mas também em estrutura, pois ao analisar a formação anatômica de cada corpo, percebemos suas diferenças que interferem e se ligam estreitamente com seu modo de manifestar sua dança, abrindo caminho para inúmeras formas de expressar essa arte do movimento.

Na atualidade, o corpo experimenta tantas informações, tantas formas de se mover que, em muitos momentos, na nossa área de conhecimento, a dança, nos deparamos com um novo “estilo”, ou melhor, com uma nova proposta de aula que muitas vezes mistura mais de uma técnica. Desperta-se um desejo para que as fronteiras possam ser borradas. Com isso me pergunto, como um corpo estruturado em um código pode experimentar outro código? O que os códigos e as formações corporais necessárias ao seu desenvolvimento revelam para o corpo que dança? Onde a individualidade e subjetividade do indivíduo pode e deve ser manifestada?

O primeiro capítulo deste escrito, que recebe o nome *O corpo*, busca traçar um percurso histórico na formação de alguns códigos ocidentais em dança, procurando entender: qual a sua proposta para o corpo que dança? Como o modo de vida social influenciou e influencia essa propriedade em movimento dos sujeitos sociais? Como aconteceu a formação desses códigos? E, principalmente, como eles contribuem ou interferem na experiência para o corpo dançante atual?

Em *Os laboratórios performativos em dança*, o segundo capítulo deste trabalho, vamos entrar em contato com uma experiência vivenciada na cidade de onde sou natural, Surubim, Pernambuco. Acabei por ofertar, no mês de janeiro de 2023, aulas performativas que tiveram como motor a experimentação do movimento e sua identificação em cada corpo, de acordo com sua formação diversificada, e como isso interfere na sua dança. Além disso, ali se experimentava a interação com o coletivo, entendendo também, como a noção de indivíduo e a constituição desse corpo individual, interfere nessa configuração de grupo, e vice-versa.

Para a construção do trabalho, foram realizados diálogos conceituais com as e os autores: Laurence Louppe, Holly Elizabeth Cavrell, Marcel Mauss, Michel Foucault, Josette Féral, Eleonora Fabião, Rafael Guarato, Jacque Rancière, José Gil, Ailton Krenak, Jussara Setenta.

1. O Corpo

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14.)

O corpo é o espaço humano de ser. Uma grande estrutura complexa composta por pele, músculos, órgãos, ossos e outras estruturas. Poderia dizer, ainda, que ele é um material carregado, algo que os indivíduos humanos possuem desde o início de sua existência, mas o corpo não é algo que carregamos por aí. Enunciado desse modo, entende-se que há uma separação entre o que é ser e o que é corpo. Afirmar tal coisa contribuiria para a construção e tentativa de separar o corpo e a mente, razão e emoção, ou tantas outras dicotomias que poderiam ser aqui elucidadas. Na verdade, o corpo é um material integrado que nos ajuda a entender o mundo de forma mais sensível, no campo dos sentidos e da experiência. Existem muitas formas e tentativas de definir o corpo. Por aqui, traçamos o entendimento de que ele é responsável pela produção estética e cultural de muitos povos humanos, foi e é, por meio dele, que aguçamos nossos sentidos e experienciamos a vida em sociedade.

Mauss, enuncia que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo.” (1950, p.1). A fala de Mauss nos provoca a pensar se de fato o corpo é um meio para algo, é um instrumento que utilizo para fazer minhas atividades e conquistar meus objetivos. Ou se, na verdade, eu sou meu corpo e é através dele que estabeleço minhas relações das mais diversas formas. Observamos isso antes mesmo das ditas grandes civilizações ocidentais surgirem, o homem se comunicava e estabelecia relações por meio do movimento e do seu corpo. Essa estrutura a qual chamamos corpo adquiriu aprendizados para a realização de diversas atividades, cotidianas e ritualísticas. O homem passou a arranjar formas, passos, receitas, para realizar seus afazeres, caçar, plantar, treinar seu corpo para o combate, dançar para seus deuses, praticar esportes. Essas atividades e suas formas de serem realizadas variam de sociedade para sociedade, as quais escolhem passar seus costumes tradicionalmente, tornando aquilo uma característica cultural, e desenvolvendo suas particularidades. Dessa forma, começamos a analisar como o movimento se manifesta em relação a esse corpo. Dentro das culturas, analisamos o movimento como

algo disposto aos atos listados acima, o movimento se instaura como dança em alguns atos ritualísticos, adoração ao Deus sol, à chuva, a transição da adolescência para a fase adulta e em comemorações culturais sociais. É interessante perceber que é através dessas movimentações que as sociedades (em sua maioria, étnicas) constroem sua sabedoria cotidiana e ancestral, demonstrando que, para se entender o mundo, precisa-se do corpo e da sensibilidade que o movimento revela para ele, fato que as sociedades ocidentais do homem branco deixaram escapar com o tempo. (KRENAK, 2019)

Portanto, o movimento se faz presente na história da humanidade desde a formação das primeiras civilizações e, arrisco dizer que, até mesmo antes delas. Como elucidado anteriormente, o corpo, onde esse movimento acontecia, caracterizava-se por um corpo cotidiano imbricado em seus afazeres diários, mas que possuía uma certa experiência de movimento dançado no interior de sua cultura. Ou seja, não havia dissociação ou separação, a atenção para com o corpo se manifestava no cotidiano daquelas populações e essa concepção era ampliada quando a dança emergia em ritos de passagem, de adoração e de colheita, por exemplo. Exercitava-se o entendimento do corpo em sua totalidade, corpo ancestral, integrado com a natureza e os afazeres, já que todo conhecimento se passa no corpo e na vida coletiva (DEWEY, 2010). Povos de diversos territórios apresentavam práticas nas quais o corpo era evidenciado como algo sagrado. De fato, a dança e a sociedade sempre estão em relação, sendo assim, veremos mais adiante que a dança que determinada sociedade manifesta, diz muito sobre ela, sua cultura, seu cotidiano, suas crenças, sua política e também, sobre seus mecanismos de poder.

Antes de abordar sobre os mecanismos de poder relacionados ao corpo dentro da sociedade ocidental, como também sobre a formação de tais corpos dentro dos códigos de dança, ainda quero aqui me deter sobre o movimento, olhando não só para as sociedades antigas, mas também para uma manifestação que, de alguma forma, ainda realça a maneira sensível e particular de viver o corpo e o movimento. Ainda nos dias de hoje, tal manifestação revela uma relação cotidiana, ritual e cinestésica nos indivíduos que a praticam, e retrata muito bem as práticas dançantes das primeiras sociedades humanas. A dança popular, de forma específica, e a cultura popular, de forma mais abrangente, são manifestações que nos revelam seu caráter ancestral, muito percebido nas primeiras manifestações de vida. Certas sociedades, diferentes da ocidental, enxergam a dança no seu cotidiano como o modo de ensinar e repassar a sabedoria do seu povo, revelando, assim, o seu modo de viver, através da dança.

Essa prática não está afastada de todos os ensinamentos em sociedade, a própria dança é o ensinamento, é a preparação corporal, espiritual e social.¹

Sabe-se, desde os estudos realizados por Mauss (2003), que a maneira como o corpo é utilizado num determinado grupo é uma construção social. [...] Ele atenta para o fato de que existe um entrelaçamento entre o corpo e os valores morais e intelectuais da sociedade, de forma que se pode ler partituras corporais dos nativos de determinado grupo como eles pensam o mundo, sendo o corpo um dos principais símbolos de identidade social. Todo corpo traz consigo valores do grupo a que pertence. (TEIXEIRA, 2010, p. 189)

De fato, no decorrer das mudanças ocorridas na humanidade ocidental, a forma como os diversos indivíduos lidavam com o corpo e o movimento era bem diferente. Serão apresentados nesta pesquisa materiais e análises da dança enquanto manifestação no ocidente, mas sabemos que a dança como manifestação cultural está presente em outras sociedades diversas ao redor do mundo. É difícil retratar tais historicidades quando sua documentação e registro são escassos, me atento também para uma história da dança que não é muito contada, e que se ergue apesar da dominação e da discriminação. Pouco se sabe sobre a formação de códigos em dança tais como os das danças circulares e, no caso do Brasil, pouco se dá importância para a formação de nossas danças populares, as quais resistiram à cultura colonialista de poder. Em decorrência de os valores reconhecidos serem os dos povos colonizadores, o prestígio no decorrer da formação do país brasileiro foi dado a outros códigos de danças, códigos esses que muitas vezes não representam a nossa cultura. Essa estrutura historiográfica da dança voltada para o etnocentrismo dificulta o nosso desejo de enfatizar histórias de movimento que não foram contadas.

Nesse ponto de vista, a história da dança se torna um conhecimento justamente quando se põe a rever seus próprios preceitos, que majoritariamente até a década de 1990, foram orientados pela premissa da universalização de heranças e legados, permitindo um endividamento simbólico dos sul's global com heranças de danças específicas. Há, portanto, uma premissa basilar que ampara os fardos: o prestígio que técnicas e estéticas de dança gozaram ao longo do tempo, foram resultado de forças culturais específicas representadas pelo colonialismo e imperialismo. O diagnóstico desta premissa é associado à constatação de que as forças culturais se alteraram significativamente nas últimas décadas, alterando também o prestígio que a história da dança desfrutava. (GUARATO, 2022, p. 119)

¹ Acho importante ressaltar que trato aqui dança e cultura popular enquanto manifestações. Manifestações essas que ocorrem no social de cada indivíduo, que constrói tramas e aprendizados imbricados no atos cotidianos.

Os corpos populares, embora tenham sofrido com o ato violento colonialista, alicerçou a construção da sociedade brasileira que foi formada por diferentes povos escravizados e discriminados. Contudo, é na análise dessas sociedades ocidentais que descobrimos que a prática dançante do ser humano foi sendo pouco exercida de acordo com as proibições, por ser associada a algo profano e impuro como, por exemplo, na Idade Média, quando a igreja católica começou sua expansão. Para disseminar o preconceito, a igreja tomou por base manifestações dos povos bárbaros, como os vikings, por exemplo, que possuíam tal prática em sua identidade cultural. As danças circulares, danças do povo, estão entre as primeiras manifestações do indivíduo humano e, no decorrer de sua estruturação, foram designadas danças sociais por serem realizadas em grandes celebrações demonstrando a cultura e o saber daquele povo. Civilizações como a dos egípcios e gregos possuíam uma relação de sabedoria e culto ao corpo, seja utilizando-o para guerrear, esculpir ou para dançar em rituais de diversos propósitos. Os egípcios se preocuparam em deixar isso bem registrado em seus desenhos, revelando através de uma perspectiva plana e bidimensional a imagem de corpos que expressavam movimentos angulares durante suas festividades. Mais uma vez, o corpo e suas manifestações revelam aspectos culturais de tais povos.

Com o passar do tempo, ainda no fim da Idade Média, observamos a formação institucional de um dos muitos estilos de dança que ainda virão a se formar no ocidente. O balé clássico se originou de uma manifestação popular, ele era uma dança do povo, ligada à cultura e a manifestações populares que, mais adiante, sobe socialmente, hierarquicamente, para a corte, para os grandes palácios e ganha certo rebuscamento em seus movimentos. Determinadas formas e linhas deveriam ser atendidas, uma técnica rebuscada é desenvolvida, e, mais tarde, ele vem a ganhar grande reconhecimento mundial. Nesse período, os movimentos virtuosos ilustravam o poder aristocrático daquelas pessoas que dançavam nos grandes bailes (CAVRELL, 2012). Devido a questões sociais e, sobretudo, econômicas, a dança começa a perder a forte ligação popular que a constitui, pois os movimentos, descontextualizados e recontextualizados, devem ser realizados por outras pessoas e de determinado modo.

As danças eram extremamente alegóricas e representavam relações geométricas do cosmo e suas referências diretas ao rei e à nobreza. A dança agora tinha um propósito religioso, mas também se atinha à vida intelectual e política da corte francesa. A fusão entre música, poesia e dança tinha o objetivo de atingir uma “transcendência espiritual”, buscando trazer o Homem mais perto de Deus, sendo que estas artes elevavam os seres humanos de suas circunstâncias comuns. A dança possuía uma hierarquia relacionada à pré-seleção daqueles que dançavam. Em outras

palavras, o rei era o centro e os nobres faziam papéis importantes de acordo com suas posições sociais. Aqueles que não dançavam assistiam das laterais, conversavam e avaliavam os corpos, figurinos e produção. Na prática, a corte gastava sem limites nestas extravagâncias durante o período da guerra civil e, conseqüentemente, Henrique III foi criticado pelo desperdício de dinheiro e acabou assassinado. (CAVRELL, 2012, p.19)

Assim, conforme a formação das sociedades, essa ideia desse corpo coletivo e ritual foi se perdendo. O balé ganhou uma grande popularidade na corte e se disseminou pelo mundo em vários países, o que fez surgir várias metodologias dentro de um mesmo estilo.

É interessante perceber na história da dança, que, quando a dança recebe a denominação “arte”, uma mudança estética acaba acontecendo de períodos em períodos, os novos estilos passam a surgir muito devido à estética predominante da época, a como o corpo era visto e aos acontecimentos sociais e políticos da sociedade.

Posteriormente ao balé, a dança moderna emerge também relacionada ao contexto social para se descobrir uma nova forma de se pensar a dança, ou melhor, de se dançar. Em sua era moderna, o ser humano formatou uma relação com o trabalho que resultou no esquecimento da experiência cinestésica enquanto corpo ritual e corpo cotidiano. O trabalho virou mecânico e inconsciente. Na era moderna, o capitalismo se consagrou na Europa, principalmente na Inglaterra, em meados da primeira revolução industrial, propagando, assim, através da ideia do lucro e da produção em grande escala manifestada dentro das fábricas, o corpo mecânico ou mecanizado que estava fadado e preso à repetição. O aumento no número de fábricas tornava necessária a contratação de trabalhadores, o que acarretou na migração de várias pessoas que residiam no campo para as cidades. O homem moderno era submetido a horas intensas de trabalho com baixa remuneração, era disposto em esteiras de produção trabalhando em máquinas que organizam os indivíduos lado a lado, a fim de que cada um realizasse seu trabalho no produto que ali passava. Tal fato resultou numa população que se esqueceu do conhecimento e sensibilidade do corpo em movimento; preocupada apenas com a reprodução, que teve o corpo moldado e endurecido pela lógica capitalista de poder.

Ainda neste período, falando mais precisamente da trajetória histórica da dança, surge uma necessidade de desprendimento dos moldes clássicos de movimento até então vigentes no período anterior. Sabemos que com o tempo, o balé ganhou a configuração dos palcos italianos, atendendo ao gosto de uma classe social aristocrática. A mulher deveria, então, demonstrar sua virtuosidade e leveza, revelando uma relação forte com a música, seus acentos e sua dramaticidade. Porém, na era moderna, outras ambições de movimento surgiram. Sendo assim, a dança moderna chega para instaurar mudanças nos preceitos clássicos de movimento:

o tronco sempre vertical do balé é rejeitado e ganha sinuosidade, o corpo também passa a explorar mais os possíveis movimentos no chão, as sapatilhas de ponta são esquecidas assim como os tutus, roupas leves e desprendidas do corpo são adquiridas, uma certa dramaticidade é ofertada aos movimentos, os quais são mais angulosos. Além disso, grandes nomes marcaram a modernidade como Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis e Martha Graham, todas dançarinas modernas mas com um jeito particular de se mover.

Ademais, ressalto que estamos anunciando aqui a relação entre corpo e movimento no decorrer da história humana no ocidente. E cabe analisar também, o acontecimento do movimento dançado que se transforma em códigos específicos que acabam por manifestar a própria estética de movimento de seus criadores e criadoras, seu corpo ideal, seus jeitos de fazer dança. O balé se manifesta dessa forma quando se hierarquiza para a corte, assim como a dança moderna, que demonstra não suportar mais as linhas perfeitas do balé. Adiante, então, a dança contemporânea com seus diversos precursores, se organiza em torno de experimentações, combinações e investigação acerca da individualidade do dançarino.

Nesse sentido, os modos de fazer no período moderno se baseiam na observação do passado e na proposição de uma ruptura em relação a ele. A prática das vanguardas na modernidade nos revela como esta se estabelece em relação ao seu passado, a sua tradição, mas explorando o novo e buscando autonomia e especificidade. No final, teríamos diante de nós várias formas de representação, as quais deveriam ser feitas de determinada maneira, para que pudessem se encaixar em um movimento vanguardista. Na dança não foi diferente: a trajetória, desde as danças do povo até a nossa atualidade, nos revela que estamos, de certo modo, ligados ao nosso passado e, ainda assim, criando novos estilos e códigos os quais precisam ser tanto particulares quanto relacionados a um resgate do passado. A dança não deixa de ser mimética: manifestação artística particular que executa coisas específicas, a saber, imitação. (RANCIÈRE, 2009). Isso se relaciona com o que Rancière afirma sobre regime estético:

O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. A partir daí, pode-se compreender as funções exercidas pela noção de modernidade. Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. Mas "modernidade" é mais do que uma denominação confusa. Em suas diferentes versões, "modernidade" é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime das artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou explorá-la, de uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou anti representativo. (RANCIÈRE, 2009, p. 34)

Com o regime estético elucidado por Ranciere, prevemos um período de transição para a pós-modernidade, com a chegada da dança contemporânea que valoriza a forma e o fazer artístico tal qual como ele é, provocativo e por vezes inquietante. Aqui o autor nos provoca a pensar quando nós, sujeitos sociais, vamos passar a estar presentes no ato de fazer, realizar a ação aceitando sua forma tal como ela é e valorizando o saber que só a experiência nos traz. Ele também afirma que a modernidade insiste em buscar algo em direção a um único sentido, quando na verdade ela é formada por "... uma co-presença de temporalidades heterogêneas" (RANCIÈRE, 2009). A mesma transita entre o que se desprender do que já se foi, do que se instaurou no passado, elaborando algo novo, com o resgate desse mesmo ponto. A relação com o antigo é elaborada na dança no movimento de Ruth Saint Denis e Isadora Duncan. Ambas, em suas danças filosóficas e espirituais, resgataram referências dos rituais dionisíacos da Grécia antiga. Duncan também chegou a se inspirar nas estátuas gregas, trabalhando essa referência fora da literalidade e sim construindo gestos a partir da observação de tais estátuas e de outros pontos do período helenístico (CAVRELL, 2012, p. 103 e 104). Quando o pós-modernismo se instaura, percebemos que essa busca moderna por uma definição artística é deixada de lado, pois então entende-se que existem distintas maneiras de fazer e que a arte passa a ser valorizada, não só por sua determinação, mas como autoformação da vida, o que possibilita todo indivíduo habitar o mundo de forma sensível; uma educação estética para que se viva livremente dentro de uma comunidade política (RANCIÈRE, 2009).

A dança moderna traçou um percurso de formação de códigos para a dança que, em seu início, estabeleceu uma inquietude na relação dos corpos modernos e da sociedade, para mostrar, de tal modo, sua particularidade, seu modo de tratar e mostrar o corpo. Isso acarretou a formação de distintas técnicas a serem aprendidas e executadas, a partir da negação de uma técnica pré estabelecida, a do balé clássico. Mas, embora o impulso moderno primeiro seja o de negação, surgem técnicas específicas que reforçam diversos preceitos pré estabelecidos pelos seus precursores, como a construção rígida de vocabulário, a virtuosidade dos corpos e a hierarquização do movimento e do fazer artístico. Ou seja, após se firmar a técnica, bailarinos passam a estudá-la e reproduzi-la fielmente. Os e as precursores e precursoras da modernidade na dança, no início de suas inquietações, questionaram todos os estereótipos construídos pelo balé, aspirando por outros referenciais para suas danças tais como a respiração, a consciência corporal, a espiritualidade transcendental e a relação com a natureza. Esses eram alguns temas abordados pelos dançarinos modernos em seus projetos e produtos

artísticos. Contudo, no fim, a dança moderna fez surgir mais uma estruturação de códigos que revelou a arte de reproduzir, ou seja, mais do mesmo. Nesse looping de repetição formal, nova problematização surge, outro ato inovador revela-se necessário: “Quando a dança passa a existir unicamente pelo propósito de imitação de um modelo de sucesso ou criação de movimento indistinto entre coreógrafos, este é um sinal de que o momento é propício à mudança.” (CAVRELL, 2012, p. 164)

O papel da disciplina é relevante na dança, e, baseado nas ideias de Foucault, estrutura o corpo, tanto nos gestos e posturas quanto na construção da relação com tempo, espaço e fluência do movimento. Quando usamos o corpo corretamente nada é excessivo ou sem utilidade. Este conceito inclui a utilidade do tempo, sem esforço desnecessário. O uso do exercício e a divisão de tarefas promoveram evidente eficiência e intensificaram a complexidade simultaneamente, tornando-se, assim, a tecnologia política do corpo. Para Foucault, a docilidade foi alcançada através da ação disciplinar, que não se trata da punição, mas de um mecanismo de controle do corpo. Foucault também se refere à disciplina em períodos de tempo divididos ou segmentados. Este condicionamento do tempo cria blocos de atividades reconhecíveis e durativos, programados e previsíveis, tornando o corpo parte de uma máquina; ou seja, o indivíduo torna-se uma engrenagem de uma máquina. A sociedade é criada como resultado de um contrato ou acordo entre os homens. De acordo com Foucault, um grupo não é criado por indivíduos; inversamente, o indivíduo é formado pelo grupo, estabelecendo-se assim uma hierarquia interna. Uma pessoa não escolhe adentrar a sociedade por contrato, mas é controlada pela tecnologia e pelo poder. (FOUCAULT apud CRAVELL, 2012, p. 11 e 12)

Em seu primeiro capítulo da sua tese de Doutorado, Holly Elizabeth Cravell elucida a teoria dos corpos dóceis de Foucault, para assim relacionar tudo o que estamos debatendo até agora, dança, sociedade e de como as instituições capitalistas procuram sempre a homogeneização, padronização, não só de corpos. Durante nosso desenvolvimento humano enquanto sujeitos sociais, somos induzidos a regras e normas as quais devem ser seguidas rigorosamente. Na história da dança, observamos que a dança muitas vezes corrobora tal adestramento quando a mesma trabalha para fortalecer a estética, os valores e as formas de uma nobreza e burguesia social, em contraste a momentos em que a dança instaura críticas políticas e sociais. Porém, o que Cravell (2012) elucida, é de como, durante muito tempo, dançarinos e artistas tiveram de se abster da experiência de autonomia e cinestesia do corpo e do movimento, em prol de uma instituição, que prega a reprodução e produção de modelos. Assim, esse processo fortalece a ideia e a disseminação de corpos ideais, assassinando a individualidade coletiva dos sujeitos. Nas companhias de dança, as técnicas em dança, quando não elaboradas sensivelmente, reproduzem corpos e mais corpos que sofrem com todo treino

violento para atender na verdade a hierarquias, estereótipos e habilidades que seguem uma lógica capitalista de poder.

Portanto, sabendo que o corpo, neste caso, evidenciado até agora do ponto de vista ocidental, passou por todos esses processos sociais de formação em dança, o que, na atualidade, a dança pode vir a oferecer para esses indivíduos sociais? Sejam eles artistas ou não? Ou melhor, aquele indivíduo social que está emergindo em uma prática de dança, de que o seu corpo é formado? Quais são suas experiências? Nos dias de hoje a dança contemporânea dá conta dessa problematização? Ainda vivemos a contemporaneidade na dança? Do que é formado o corpo que dança?

De algo podemos ter certeza, a lógica capitalista adocece os corpos. Impossibilita-os para o movimento e, com isso, passamos a nos relacionar com a sociedade e sua realidade de outra maneira. As grandes e diversas sociedades de povos indígenas e africanos, nos revelam uma posição natural de vida contra o Estado (CLASTRES, 1968). Essas sociedades recusam o Estado e, por esse motivo, sua vida coletiva é ampla em sabedorias de vida, em entendimento do mundo e suas relações. E sim, é pela falta dele que essas sociedades estão bem à frente das ocidentais, no âmbito da sensibilidade, da movência e do entendimento de mundo.

Cabe nesse instante retornarmos ao que foi citado anteriormente sobre as culturas populares, sobre as diversas sociedades existentes fora da Europa, povos colonizados do ocidente, que tiveram durante muito tempo sua história contada por outras pessoas que não eles próprios. Nossa perspectiva enquanto sujeito social é constituída por intermédio da protagonização do colonizador branco, aquele que traz sua cultura europeia para o Brasil, que desbrava nossas matas e escraviza nossos povos. A história da dança de povos indígenas e africanos, no caso do Brasil, foi diretamente interseccionada pela dominação dos colonizadores. Durante a formação do país brasílico, muitas manifestações foram impedidas de serem praticadas, obrigando-as a existir de forma camuflada e escondida; creio que isso acarreta no fato de, atualmente, muitas de nossas manifestações se configurarem, no status social, de uma maneira pouco compreensível para algumas pessoas, as quais não sabem do seu processo histórico e originário. Isso colaborou e colabora para a elaboração estrutural do racismo, não só em relação a nossas danças mas, também contra religiões como a do candomblé. As danças como frevo, capoeira, caboclinho, são danças que possuem características e histórias de vivências dos povos negros e indígenas no nosso país, mas que, para existir e disseminar suas formas nos dias atuais tiveram de muito resistir e, por vezes, se

camuflar, pois:

Grosso modo, a colonialidade se faz numa prática presente e sorrateira, que insiste em categorizar para, no meio do caminho, utilizar heranças e legados específicos de dança para subjugar, simplificar, inferiorizar e/ou fazer desaparecer as distâncias que constituem as diferenças em dança. E por isso, decolonizar soa de modo ameaçador para os ouvidos mais conservadores, nos dando um exemplo prático do provérbio popular que versa “A assombração sabe pra quem aparece”. (GUARATO, 2022, p. 113)

Algo me encanta em relação a tais culturas populares e suas danças. Primeiramente, porque a dança nestas culturas não se qualifica como mais um elemento que a compõem, mas sim, por intermédio dela, da dança enquanto prática, podemos entender a cultura social e o cotidiano de um povo. As danças populares conectadas ao saber ancestral, quando o ser humano a praticava sem se apegar a rótulos, mas vivenciando-a como algo presente em sua vida desde criança, passando por seu processo de crescimento, entendendo que os saberes moventes educam o corpo, revelam para o sujeito que a sociedade e o movimento percorrem um caminho juntos para entender o mundo de forma mais sensível. As danças populares, ocorridas enquanto manifestações em terreiros, comunidades e povos são ensinadas e aprendidas na relação com o mundo, é assim que certas sociedades levam a dança em suas vidas cotidianas, a dança também está na relação ensino/aprendizagem. Segundo o povo Waiwai, ao dançar você educa seu corpo, primeiro através da observação, olhando o movimento no corpo do outro e, dessa forma, buscando sua individualidade na execução do mesmo movimento. E, isso traz à tona a relação com o mundo exterior e o corpo” (OLIVEIRA, SOUZA E FRAXE, 2018).

No entanto, como qualquer outra dança aqui citada, as danças populares também se configuram como um código que pré estabelece uma linguagem própria e uma forma de execução e reprodução. Apesar dessa construção, para mim, no âmbito da manifestação cultural, da prática da tradição e dos ensinamentos, nossas danças populares brasileiras são as que mais exercem o aspecto sensível, educativo do corpo enquanto organismo movente. Adianto também que reconheço nela um caráter performativo. Olhar e reverenciar essas danças nos revela uma perspectiva diferente da perspectiva eurocêntrica, revela que podemos aprender muito com o movimento, sua integralização com a natureza, com os modos de viver afirmando que corpo e mente são indissociáveis, e que na verdade se apresentam em

totalidade. (KRENAK, 2019)

Essa ruptura com a estrutura da realidade cotidiana, favorecida pela performance ritual da Capoeira, faz do drama social um momento que reflete as contradições e os conflitos de um grupo, ao mesmo tempo que engendra uma reflexão sobre a realidade. O rito, contudo, não é um momento totalmente apartado do cotidiano, mas sim um conectivo dialético relacionado a este, já que é eficaz em transformar atores sociais envolvidos no processo em pessoas conscientes e interpretativas, capazes de reconstruir sua cultura e reconfigurar suas identidades. (TEIXEIRA, 2010, p. 190)

De tal modo, afirmo aqui que o corpo atual não reivindica mais apenas uma forma de se mover, ele evidencia corpos e danças possíveis. O corpo do ser humano precisa de uma vez por todas resgatar seu contato coletivo para ampliar sua relação individual (e coletiva) com o mundo. Para que corpos entendam a si mesmos enquanto ancestralidade, movimento, estudo, sensibilidade, educação, características híbridas, cotidiano e vontades.

Sabendo disso, descobrimos que em diversas vertentes da dança contemporânea, os corpos não necessitam mais atingir formas e estéticas precisas, mas são construídos por linguagens e contextos inúmeros, o que vai influenciar diretamente a estética da dança. O dançarino em cena, muitas vezes se dispõe a apresentar apenas uma coisa: ele próprio em ação, enquanto corpo, movente e experiente. Tais pontos adentram as fortes características da performatividade apontadas por Féral (2009). Antes de elucidá-las trago um pouco sobre a noção de performatividade. A performatividade, além de surgir em diversas linguagens das artes como teatro, pintura, dança e música, referenciando essas categorias como modos de estar no mundo, surge como um borrador de fronteiras entre elas, não erguendo e julgando formas diretas de se mover, mas trazendo a experiência cinestésica para o campo da experimentação, e vai além, construindo o entendimento da cena junto com seu público. As performances em dança reivindicam a prática da ação no agora, presentificam essas ações, o fazer busca não apenas fornecer diretamente a experiência para quem assiste e sim, construir essa experiência a partir do “mostrar fazendo” inaugurando o ato na presença, na presença da ação que ali está sendo feita. A partir disso, a dança pode vir a criar relações, interações e múltiplas possibilidades entre público e performer, ação e espaço em que ela ocorre, performer e espaço, movimento e objeto, música e movimento, relações com o cotidiano, dentre outras mais.

O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio - identificado por técnicas

sistematizadas, como na modernidade - vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. (SETENTA, 2008, p 85)

O performer, na concepção de Féral (2009), não é mais inteiramente responsável em atingir determinadas expectativas de quem o assiste, o transformar-se faz parte do seu cenário. Ele não assume um papel fora do seu sujeito performador, pelo contrário, é na sua insistência de ação, ação que se perpetua no espaço através do movimento, que ele permite ao seu público a decisão de descoberta do sentido para a imagem performativa que ali é apresentada. Além disso, é nessa tomada de ação que o performador monta um cenário preenchido com signos que não necessariamente terão significações ou representações explícitas, em cada estado de presença eles nos mostram o processo por um viés lúdico e relacional, um jogo ou ritual (característica muito marcantes nas culturas populares também) garantindo que o resultado não é nada além de um fim possível. O que realmente nos interessa na dança performativa são as sensações despertadas no decorrer dela.

O termo performance responde por um gênero artístico consagrado pela Arte Conceitual. Ela sofreu alterações ao longo do tempo, mas pode ser caracterizada pela ruptura de fronteiras entre as linguagens artísticas, pela efemeridade de seus meios e de seu acontecimento e por sua não redução a um conceito. A performatividade responde por uma atualização dos termos da performance nas práticas artísticas das distintas linguagens das Artes. A performance conferindo parâmetros de construção e fruição para a cena.

É por meio desta perspectiva, que percebo no meio performativo a possibilidade de exploração de diversos corpos, não importa qual seja sua forma ou qualidade, todo esse cenário de ação nos revela ambiguidades, dicotomias, inquietudes, quietudes, e novas perspectivas de movência. O momento atual reivindica um olhar para além dos códigos e suas fronteiras. Para isso, evidencia Louppe: “[...] a consciência do sujeito se fragmenta e dispersa as referências de elaboração do campo corporal. Podemos observar então, como é o caso hoje em dia, que não se trata de uma mestiçagem, mas sim hibridação.” (LOUPPE, 2000, p. 29 e 39)

Muitos dos corpos que hoje chegam até os professores de dança em sala de aula são formados por uma multiplicidade de contextos, tanto sociais como de dança. No campo artístico, é comum encontrar dançarinos que praticam vários estilos, e foi comum durante muito tempo, que tais dançarinos se entregassem fielmente a uma técnica e à aprendizagem de coreografias.

Na contemporaneidade, no entanto, diversas correntes influenciam o movimento e o trabalho corporal de grande parte dos dançarinos que renunciam à filiação a uma só linhagem ou técnica. Assim, aos poucos na trajetória da dança, foi se exigindo mais liberdade em relação a essa constituição de movimento no corpo, cada um elabora sua própria formação constitutiva de corpo.

O conceito do programa performativo cunhado por Eleonora Fabião (2009) como sendo o “motor da experimentação” (FABIÃO, 2009, 237), ajuda o performer a materializar estas relações. Embora o programa encerre uma lista de ações a serem experimentadas pelo performer, a prática da performance ocorre de uma forma única a cada vez que é experimentada, sua construção experimental sempre se dará de forma diferente de acordo com o público e seu contexto, visto que, na verdade, os programas ajudam a criar corpos, orientando a sensibilidade dos corpos que vão agir de acordo com sua subjetividade, com os afetos, de acordo com seus cotidianos, os quais são únicos e individuais. Um corpo não é separado de sua relação com o mundo e cada corpo estabelece essa relação de forma diferente.

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramaturgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2009, p. 237)

Portanto, é certo afirmar que a performance, por vezes, quebra com uma certa expectativa do espectador, ela trabalha fora do senso comum dos códigos em dança, pois quando falamos em dança boa parte do seres sociais relacionam aos seus contextos que, certamente, estão ligados a uma construção histórica de vivências sociais humanas. É devido a isso que o caráter performativo causa estranheza, ele é experiencial e investigativo, intervém no cotidiano, no individual, no coletivo e na relação e no corpo.

Assim, é através do meu próprio contato com argumentos da performatividade para a constituição do corpo e da cena da dança, que organizo um posterior capítulo apenas baseado nesse estudo e na prática corporal. Os laboratórios performativos em dança se debruçam sobre as formações de diversos corpos procurando entender quais as suas estruturas em códigos, suas preferências dentro deles, como tais corpos se enxergam e como eles se enxergam

através do outro. Além de estudar a relação do jogo, programas e dinâmicas de movimento, tentando investigar como a relação coletiva e individual pode se estabelecer em um grupo de pessoas que não necessariamente se conhecem intimamente enquanto sujeitos sociais. Para tanto, o ser social é trazido a todo momento como ponto de investigação e transformação. Segundo Setenta (2009), é na performatividade que o sujeito e sociedade se constituem, descobrindo nessa prática novas maneiras de estar no mundo.

2. Os laboratórios performativos em dança

No meses de janeiro e fevereiro do ano de 2023, ministrei aulas voltadas para a prática performativa em dança na cidade de Surubim, Pernambuco, cidade esta onde nasci, cresci e estabeleci meu primeiro contato com a dança antes de me locomover para a cidade do Recife, com o intuito de estudar e me profissionalizar na linguagem. Localizada na mesorregião do Agreste de Pernambuco, Surubim se posiciona logo após a cidade de Limoeiro (PE), ela é conhecida como capital da vaquejada, terra de Capiba, poeta e compositor pernambucano, e também terra de Noé da Ciranda, meu avô, que promoveu a cultura da ciranda na cidade e, nos dias de hoje, ela se faz presente em todas as festas comemorativas de Surubim, o que muito me inspira. Constituir uma troca, por meio das aulas, mesmo depois de tanto tempo sem participar ativamente dos movimentos artísticos da cidade, foi de grande importância, não só para mim, como para meus amigos, professores e colegas da área. Um outro corpo dançante voltava à cidade, cheio de vontade de compartilhar as novas experiências com os demais, e esses, por sua vez, demonstraram um lindo entusiasmo em me ter como professora.

Antes de falar da estrutura dos laboratórios, creio ser relevante elucidar um pouco sobre o contexto dos e das participantes. O público que chegou foi um tanto diverso e muito acolhedor, composto por antigos professores, amigos com os quais já dancei e novas pessoas que estavam em sua fase inicial de experimentar a dança. Alguns ali começaram a dançar em grupos da escola em que estudavam, realizando apresentações nos eventos escolares durante o ano letivo, como por exemplo a professora Déborah Duarte e os demais integrantes do grupo Stella Duce do Colégio Nossa Senhora do Amparo, onde fui aluna e dançarina. Outros dançaram juntos no Balé Municipal da Cidade de Surubim, idealizado pela prefeitura. Ele elege estudantes de escolas públicas da cidade para compor a iniciativa, a qual também é responsável por lindas apresentações nas comemorações e festividades de Surubim. E alguns mais se conheceram entre esses e outros lugares e formaram um grupo de dança independente chamado Cia Joana, ministrada pelo coreógrafo e dançarino João Marcos, que também fez questão de participar dos laboratórios. No fim, juntamos uma turma na qual poucos se conheciam e não apresentavam grandes interações, estabeleceu-se ali uma nova iniciativa de encontro dançante na cidade.

Pois bem, organizei 7 laboratórios, com uma frequência de participantes que variava de dez a treze alunos. Em primeira mão, planejei-me para fornecer os laboratórios no espaço do Reduto Coletivo, uma casa de artistas surubinenses que insistem em manter a arte viva na cidade, vale ressaltar, com muita resistência. Mas o lugar não estava disponível e acabei ministrando apenas uma aula devido ao espaço ter de atender a outras demandas. Migramos para o espaço da Zr Team, uma academia de Jiu-jitsu, na qual eu treinei durante minhas férias na cidade.

Estabeleci contato com os interessados em participar dos laboratórios ainda no mês de dezembro por meio da plataforma do Instagram. Assim, anunciei em meu perfil a iniciativa e deixei aberto para quem despertasse o desejo. Formado o grupo, tratei de provocar o diálogo por meio de um grupo no Whatsapp, outra plataforma de comunicação e, assim, firmei os encontros para ocorrerem nas terças e quintas à noite. Quando eventuais imprevistos vinham a acontecer, a fim de não perder nosso encontro, cuidávamos em realizá-los aos sábados. Nos primeiros momentos, acordei com todos a importância do trabalho e principalmente da assiduidade que os indivíduos ali presentes deveriam apresentar para que conseguíssemos experienciar a performatividade ali trabalhada por meio de atividades sequenciais provocadas no decorrer dos laboratórios. Logo, faltas recorrentes seriam significativas para o processo.

Figura 1- Integrantes do Laboratórios Performativos em Dança em Surubim- PE



Figura 2- Integrantes do Laboratórios Performativos em Dança em Surubim- PE



Minha perspectiva para a construção dos laboratórios se organizou a partir do pensamento de que, antes de qualquer prática, os performers deveriam se atentar para a sensibilidade do corpo e o seu estado, para depois evidenciar o propósito da aula, tomando cautela para que ambos os momentos tivessem relações entre si. Assim, a partir de nossos experimentos nos propusemos a estudar a construção do corpo, a constituição desse corpo que dança, quais são as individualidades que os sujeitos ali apresentam, o que eles trazem de afeto, de códigos em dança, quais são suas preferências, e como eles podem valorizar essa prática como ação, estado de presença e exercício de ser. Importante ressaltar que, ao final de cada laboratório, sempre solicitava uma escrita a qual o aluno deveria relatar nela como se sentiu ao fazer aquelas atividades, o que gostou, o que não gostou, o que aquilo despertou nele.

Portanto, irei descrever aqui, alguns experimentos performativos e suas reverberações, o que eles trouxeram de perguntas e o que eles nos fizeram descobrir e afirmar. De tal modo, deve-se saber aqui, neste escrito, que toda estrutura de aula passava por alongamentos, exercícios de presença através da respiração e percepção do corpo, dinâmicas de movimento, e, antes de tudo, afeto e acolhimento, pois acredito que escutar e acolher é uma das melhores formas de exercitar o ofício de docente.

Sendo assim, o primeiro laboratório² foi erguido através de uma prática voltada para a presentificação do corpo, do corpo cotidiano que chegava à sala. Solicitei que os performers caminhassem pelo espaço percebendo como seu corpo se apresentava, percebendo o contato dos pés no chão, os sentimentos que no corpo se passavam, o ambiente e as pessoas que os

² Ocorrido no dia 17 de janeiro de 2023

cercavam, se existia ali, naqueles corpos, alguma tensão, dor, ou relaxamento. Mantive essa rotina em todos os laboratórios. Foi aqui nesse primeiro momento também, que pratiquei alguns exercícios de alongamento e dinâmicas de movimento corporal, para entender quais corpos eram aqueles que chegavam até mim e para que eles também fossem sentindo a dinâmica das aulas. Enquanto os performers ainda caminhavam pelo espaço, comecei a anunciar a dinâmica que ali se apresentaria. Neste momento, o indivíduo deixaria de ser indivíduo para se tornar coletivo, ou melhor, um indivíduo em coletivo e a partir disso, então, os comandos ali ofertados deveriam ser praticados de acordo com um só entendimento (um só no sentido de todo, de coletivo), sem usar a fala; o acordo deveria ocorrer no coletivo a fim de se atender ao que era pedido. Essa foi a dinâmica do círculo, bolo, fila. Eu anunciava essas palavras para o coletivo e o mesmo deveria demonstrar seu entendimento, seja através de uma forma no espaço ou de um movimento, contanto que essa resposta se concretizasse de maneira homogênea, ou seja, com a participação consensual de todos. Resgatei essa dinâmica no decorrer de toda a oferta dos laboratórios e ela se modificou a cada nova experimentação, permitindo que novas sensações surgissem. Sobre essa repetição de uma mesma ação que instaura algo inédito a cada vez que é realizada, Schechner (2006) cita tal pensamento analisando o cotidiano humano:

Na verdade, o dia a dia do cotidiano é precisamente sua familiaridade, está sendo construído a partir de pequenas parcelas de comportamento rearranjados e moldados de maneira a caber em determinadas circunstâncias. Mas também é verdade que muitos eventos e comportamentos são eventos que acontecem apenas uma vez. Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas, e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se comportamentos restaurados. (SCHECHNER, 2006, p. 3.)

Evidenciar o cotidiano, o sujeito no social em que está inserido e criar programas que se repetem durante os encontros com o grupo, desperta o inédito falado por Schechner na citação acima, pois é na rotina que o novo também pode ocorrer, na repetição, nada é idêntico, mesmo que possua as mesmas diretrizes para ser feito. Isso fica evidente na prática onde a mesma dinâmica performativa enuncia diversas problemáticas e sensações para cada indivíduo ali presente, a cada vez que é praticada.

No fim de todos os laboratórios sentávamos em uma conversa para falar da sensação e descobrimentos das aulas. Pedi a permissão dos envolvidos para realizar a gravação dessas

conversas³, a fim de consultar tais áudio posteriormente e também descrever as falas dos participantes de forma fiel ao que eles anunciavam. Nesse primeiro encontro, senti que o entrosamento ainda era pouco e a insegurança muita, muitos ali falavam a respeito de estarem sendo observados pelos demais ali presentes e por mim, relataram da cobrança que tinham consigo mas, que ainda assim era inspirador estar ali e estavam gratos pela experiência proporcionada.

No encontro seguinte⁴, evidenciamos a consciência corporal para o movimento fazendo com que os alunos percebessem, já em nossos alongamentos, que parte do corpo estava sendo trabalhada, provocando o entendimento de como aquela parte específica se apresentava em seus corpos. Tendo a respiração sempre como forte aliada, nesse momento, o trabalho atencioso já revelava a potência dos movimentos dançados e, senti uma primeira permissão deles próprios em experimentarem o que lhes era estranho, assim, por meio do desenvolvimento de programas performativos, o corpo despertava para a sensibilidade.

Iniciei esse momento com os alongamentos “respirados” e conscientes para com os membros do corpo, laterais do tronco e apoios. Esse alongamento se transformou em uma sequência de movimentos dançados que deslocava no espaço, aos poucos os alunos foram compreendendo a relação de preparar o corpo e posteriormente dançar o mesmo movimento prestando atenção em suas partes, entendendo as especificidades de cada um, dificuldades, qualidades, pesos e formas de executar a ação ali ofertada. Prossegui com a dinâmica do círculo, bolo, fila, onde experimentei outros comandos como cair e pular, tentando brincar com a ordem e observando o que se formava. Quando identificava padrões já estabelecidos, o que muito ocorria, provocava-os para que esse comando se desdobrasse em outras possibilidades. Nesse exercício, era de fácil ocorrência o desejo da reação, de querer falar ou demonstrar algum gesto significativo em favor de estabelecer algum acordo. Devido a isso, em alguns momentos observava-os e os conduzia para que entendessem que ali estava sendo estabelecido uma relação entre corpos, o indivíduo que se torna coletivo tendo suas sensações amplificadas por este coletivo, logo, os acordos deveriam acontecer neste âmbito, para que assim não houvesse mais divisões e fronteiras.

³ No corpo do texto estarão presentes algumas transcrições das conversas que foram registradas em áudio. Essa transcrição foi realizada pela própria autora do texto, a qual seguiu a exatidão para com a fala dos enunciadores, registrando os mínimos detalhes.

⁴ Realizado no dia 19 de janeiro de 2023

Figura 3- Alunos nos laboratórios.



Figura 4- Alunos nos laboratórios.



Figura 5- Alunos nos laboratórios.



Figura 6- Alunos nos laboratórios.



Na sequência, realizamos mais uma atividade performativa. Separei o grupo em dois e a tarefa era a seguinte: uma pessoa se colocava no meio enquanto as demais, uma por uma, tocavam o corpo daquele indivíduo; os toques poderiam apresentar diferentes intenções⁵. Quem recebia a intenção deveria deixar que ela reverberasse em forma de movimento no seu corpo, deveria sentir e acolher o que aquele toque lhe oferecia de sensação. Fizemos isso até que todos do grupo assumissem o papel da pessoa que recebia os toques.

O intuito dessa atividade é despertar os corpos para a sensibilidade através dos toques, que podem chegar de formas inesperadas em muitas partes. Os relatos dessa

⁵ Link com a vídeo da preposição performativa: <https://photos.app.goo.gl/udp1zqmFhfawGNnu9>

experimentação ressoam de forma particular, alguns gostaram mais de exercer o papel da pessoa que toca, outros de ser o indivíduo que recebe esse toque. Perguntei: o que vocês perceberam tocando na pessoa?

“Eu, pelo menos, tentava ver qual era o movimento que ela tava fazendo, aí eu escolhia se eu ia ajudar ou se eu ia ser do contra [...] eu queria justamente quebrar a expectativa, se a pessoa tava indo pra esse lado, eu botava a cabeça pra cá pra piorar a vida dela” (Emanuele Firmino)

Tinha toda essa conexão de você tocar de um jeito, a pessoa tocar de outro e a pessoa que estava no centro responder de um outra forma, e aí é tudo muito sobre essa percepção em respeito do coletivo, entendeu? Isso é uma magia muito louca. E quando eu tava no centro teve um toque que foi no meu queixo que, de todos os lugares eu não tava esperando e eu me assustei, eu tenho uma percepção muito forte, porque foi só um toquezinho de leve no meu queixo e, eu.. ali foi meu triângulo das bermudas (risos)
(Gilberto Ribeiro)⁶

Sobre ser a pessoa do centro:

Esse exercício faz com que a gente ative realmente todos os comandos, sabe? Porque a gente, como Débora falou, a gente não é acostumado a sentir toques em alguns lugares, então faz com a gente, não, eu vou receber toque não sei onde, mas eu sei que vou ter que receber, aí a gente ativa.⁷
(João Marcos)

“Interessante que quando para, você já tá tão ligado, que quando para, você fica, cadê, cadê?”
(Débora Canto)

O que se revela para mim nas falas é que, muitas vezes, acolher o toque de alguém se torna difícil; é difícil entender a proposição que o outro me oferece. Creio que a expectativa e o anseio por saber que algo está por vir, leva o corpo a ativar sua sensorialidade, como na fala explicitada por João. Por outro lado, aguardar esse toque muito ansiosamente quando se é a pessoa do centro, ocasiona a manifestação de movimentos reativos intensos e que, por vezes, não se relacionam com a intenção de quem oferta o toque. Isso depende muito do grau de sensibilidade e entrega oferecido pelas duas pessoas no exercício.

⁶ Transcrição dos áudios feita fielmente pela a autora, seguindo a fala de cada enunciador exatamente como foi feita. Transcrição do áudio da aula realizada no dia 19 de Janeiro de 2023.

⁷ Transcrição do áudio da aula realizada no dia 19 de Janeiro de 2023.

Propus essa atividade para que os alunos ali experimentassem se entregar ao que era proposto, ao que eles recebiam de sensação no seu corpo, à qualidade do toque e a direção dele. Em alguns momentos precisei intervir, pois com várias pessoas tocando em uma, muitos dos toques eram feitos simultaneamente e acabavam confundindo a pessoa do centro. Era necessário gradação, toques realizados um por vez para sensibilizar e direcionar o movimento, após tal experiência a aceleração era bem vinda. Em alguns momentos os toques necessitavam de insistência, pois havia uma resistência em acolher o que o outro propunha, em aceitar algo que até então era estranho para eles, com o tempo esse quesito foi se desfazendo.

Seguindo para o próximo laboratório⁸, percebi questões parecidas às do encontro anterior, padrões que se repetiam e uma relação inicialmente difícil com o outro, em aceitar o que o outro estava propondo dentro do exercício da performatividade. Havia uma preocupação sobre a forma correta de execução, mas, também e, principalmente, em se colocar como indivíduo (já que a dinâmica proposta do cardume exigia um pouco disso). Posto isso, o direcionamento do cardume, que foi uma das experimentações da aula, consistia na primeira dinâmica dessa aula e apresentava semelhanças com o círculo, bolo, fila: caminhar pelo espaço de forma a ocupar a sala e perceber-se enquanto grupo, coletivo. Porém, através de um movimento iniciado por uma pessoa, as demais deveriam se contaminar pela intenção e sensação do que ali estava sendo manifestado, não se fazia necessário a cópia fiel, a reprodução e, sim, a demonstração de muitas formas de fazer e entender o movimento ali instaurado. Ademais, a repetição deveria ser feita até que uma nova pessoa assumisse a liderança do cardume. Nesse contexto, pude observar o indivíduo insistindo em existir dentro de um coletivo, esse por sua vez tanto insiste que se transforma em uma coisa que não é mais de um só pessoa e sim de um todo. Um todo particular. Mas ainda assim, um todo. As afetividades ali presentes começaram a ser instauradas. Até onde e quem permite que o outro adentre o coletivo? Como a posição e o comando do outro chega até mim? Como eu realizo o movimento do outro da minha forma? E, principalmente, como os outros aceitam o que eu estou propondo? Neste momento não realizei comandos, forneci as instruções previamente e deixei a experiência acontecer sem interferências: “É muito surpresa assim, a gente fica esperando a atitude do outro e a gente fica com medo de colocar uma atitude, de dizer assim: ai, eu não quero ser o primeiro não. (risadas)” (João Marcos).

“E se eu fizer sozinha e ninguém fizer comigo? (risadas)” (Cassia Evelyn)

⁸ Aconteceu no dia 21 de Janeiro de 2023

“É porque é a insegurança de não saber o que fazer, não ter um comando tipo, certo, determinado que você sabe o que vai vir, deixa aquela lacuna que você não sabe o que fazer,[...] diferente quando ela dá o comando que a gente sabe o que vai vir.” (Jhenny)

A liderança foi um ponto discutido neste exercício, qual pessoa começaria, quem prosseguiria, o que eu poderia fazer no momento? Mais uma vez são pontos que inicialmente acontecem mas depois se diluem na recorrência do exercício. A insegurança em começar esteve presente no decorrer do encontro, mas aos poucos foi se desfazendo, pois os praticantes começaram a entender que o fazer se instaura na iniciativa da construção de algo, a partir do momento que o grupo inicia, a trama se desenrola e se desdobra em outras coisas. Outro fato interessante é analisar o deslocamento constante dos participantes pelo espaço, pois no momento em que o “dono” do movimento o realizava, esse movimento chegava em outra pessoa através de alguém que não era necessariamente o “dono” do movimento. Então houve uma instauração de modos de fazer. O “dono” do movimento, ou seja aquele que tomou a iniciativa, o faz, outra pessoa o percebe e também realiza-o, e outra pessoa percebe essa segunda pessoa fazendo também, manifestando o movimento à sua forma. O que era de um jeito, se transforma, mas mantém o seu princípio e, assim, o movimento ecoa até não sabermos mais qual foi a sua origem, tornando-se algo manifestado pelo todo de diferentes formas, em diferentes tempos e níveis. Como afirma Gil (2001) no espaço “Narciso é multidão”, aos poucos o coletivo povoou o espaço com seus movimentos.

Também a dança é uma arte de construção de séries. (A análise coreográfica teria muitas vezes interesse em adotar este ponto de vista de método). O movimento dançado cria muito naturalmente o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos, e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar, povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão. (GIL, 2001, p. 64)

Seguindo neste mesmo dia, trabalhamos com o seguinte exercício: dispostos em fila⁹ uns atrás dos outros e voltados para a mesma orientação, a pessoa da fila realiza um movimento demonstrando para a pessoa que está à sua frente e logo segue para o início da fila, aguardando o movimento que ela fez chegar até ela, como um "telefone sem fio". Esse movimento é reproduzido por cada um, uma pessoa faz vira de costas enquanto o colega demonstra para outra pessoa, até que o movimento chega na pessoa que o fez e essa o repete juntamente com a última pessoa da fila. Essa é uma atividade muito divertida e interessante

⁹ Vídeo da experiência <https://photos.app.goo.gl/SFbKYnE58rZqsw97>

de se observar, pois a primeira execução do movimento não é igual à última, o movimento se transforma de pessoa para pessoa, de corpo para corpo. Isso corrobora o entendimento de subjetividade, cada sujeito social entende o mundo à sua forma, de acordo com suas experiências, a percepção do sujeito é só dele, as coisas que ele elenca reproduzir também, então, nessa atividade era comum ver diferentes nuances no desenrolar do mesmo movimento, um braço marcado no movimento de uma pessoa, por exemplo, não apresentava tal evidência quando outra pessoa o realizava.

Em conversa com o grupo, no decorrer dos nossos encontros, percebi que a autocobrança e o autojulgamento estavam sempre presentes e eram os fatores responsáveis pela entrega mediana em alguns exercícios. Despertou em mim o desejo de fazer com que esses corpos pudessem se livrar dos tão preocupantes julgamentos e se sensibilizassem de forma atrativa pelo movimento dançando, para a construção do entendimento de que ali não era lugar da forma ou de grandes expectativas, era o lugar de deixarem as coisas acontecerem. Sendo assim, no nosso quarto laboratório¹⁰, enfatizei como o nosso corpo cotidiano é acostumado a se manter enquanto sujeito social numa vida agitada, o que faz com que passem despercebidos os nossos estados corporais, nossa postura, possíveis compensações e o como tratamos nosso corpo a partir de nossos hábitos de movimento diários. Sabendo também que o próprio ato cotidiano apresenta sua performatividade, seus modos de fazer, ele é composto por repetições e pela aprendizagem adquirida através da experiência:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (ver a caixa sobre Goffman). Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (SCHECHNER, 2006, p. 2 e 3.)

Pensando nisso, pedi para que os corpos se presentificassem através da respiração, do contato com o chão, percebessem densidade, as partes que tocavam o chão e como tocavam, o ar entrando e saindo dos pulmões. Requisitei aos alunos que rememorassem a primeira coisa que haviam feito ao acordar e trilhei esse caminho de rotina do corpo social, para que os mesmos adquirissem consciência do que tinham feito com o corpo ao longo de todo aquele dia. De forma gradual, solicitei que eles identificassem a sua vontade de se mover e vivessem o corpo no chão utilizando a gravidade como um vetor que os fazia sentir suas partes sendo

¹⁰ Ocorrido no dia 24 de Janeiro de 2023.

mexidas e massageadas. Quando esse movimento ganhou intensidade, foi a vez da expansão e contração ser experimentada, no chão eles se deslocavam nesse movimento de célula fazendo do toque com outro um encontro. Fiz essa relação se intensificar, quando pedi para que abrissem os olhos devagar e encontrassem alguém para estabelecer contato e continuar dançando no chão, entendendo o contato, a relação por meio da dança e a vontade que ali se estabelecia. Essa relação se prolongou até que todos estivessem próximos um dos outros, ainda no chão, e de olhos fechados, sob o comando de investigar essa relação de toque e contato com outro corpo, começavam a sentir quem estava próximo ou que parte do outro estava ao alcance. Formou-se um amontoado de corpos que se mantinham em movimento, preenchiam os espaços entre eles e, aos poucos, iam abrindo os olhos e percebendo sua localização. Assim, mergulhados nas sensações e provocados pela noção de coletivo, deveriam ganhar verticalidade. E, em pé, a dança se manifestaria.

Havia pedido em aulas anteriores, que cada um enviasse uma música a qual gostasse de dançar. Sendo assim, após ganharem a verticalidade e caminharem pelo espaço orientei que, quando alguém entendesse que aquele era o seu momento, deixasse sua dança se manifestar para o coletivo entregando suas vontades e sensações através do movimento: do que meu corpo gosta? O coletivo, por sua vez, deveria se atentar para que sensações aquela manifestação corporal e expressiva revelava para eles: o que fazer com essa sensação e como se deixar ser contaminado por isso? Aos poucos, eu colocava a música escolhida por cada um, uns manifestaram que a música e o momento eram seus com mais evidência, outros, o coletivo nem identificava de quem era o que, mais uma vez, tornava o movimento algo do todo. Algo diluído no coletivo, mas, ainda assim, heterogêneo. A dança de cada um, sendo realizada por vontade própria e com objetivo de ressoar para outros corpos, muitas vezes, para que ela pudesse acontecer, foi necessário insistir para que ressoasse no espaço. Além disso, de música para música, o movimento se transformava se comparado aos movimentos feitos na música anterior. A música e a dança, quando andam juntas, revelam uma conversa entre si, desvelando não só referências culturais, mas a relação de o que se é tocado e o que se é dançado nessa conversa.

No fim desse dia sentamos, anotamos e falamos do que aqueles experimentos trouxeram de experiência. Sobre o primeiro momento, tivemos:

É como se a gente tivesse acolhendo os nossos sentimentos que a gente sentiu durante o dia, isso é muito presente na yoga também, e aqui e agora, você tipo, pense em tudo que você viveu para você acolher todos os sentimentos que você teve

ao longo do dia, sem se julgar, você só aceita ele. (Suelen Gomes)

É... e aí é esse exercício da respiração também tem a ver com isso porque quando eu lembro do que eu fiz no meu dia e respiro fundo eu também vejo o quão presente eu estava naquele momento do meu dia, o quão presente eu estava no meu momento da manhã pra lembrar dele agora? O que eu fiz... e isso tem a ver também com performance que eu vinha falando pra vocês, é meu ritual do dia, eu já fiz ele várias vezes mas eu já fiz ele várias vezes de várias formas, então o quanto eu estava presente naquele meu ritual para lembrar dele agora em outro presente? (Kailah)

...Quando tu falou assim: observe o meu corpo, observe o seu corpo, o que é que o corpo tá sentindo agora no momento da respiração, que é o momento de relaxamento? Eu pensei: caramba o dia foi corrido. É... passei ali o dia despercebido na rotina né, e aí eu entrei nesse nóia de, caramba, o quanto é importante parar pra respirar pra perceber o que seu corpo tá sentindo, porque às vezes sua cabeça tá a mil com tanta coisa pra fazer que você esqueceu do que seu corpo tá passando, a gente não pára pra respirar, a gente não pára pra relaxar e aí naquele momento, eu tava sentindo o meu tornozelo muito dolorido, porque eu trabalho costurando e é muito cansativo. Aí quando veio o seguinte exercício, o que é que meu corpo passou no dia, então o que é que eu faço com a dor que tô sentindo isso, simplesmente o movimento do tornozelo aí eu fui massageando, fui expandindo os meu dedos, fui sentindo o que meu corpo tava sentindo, e fui entregando esse pequeno movimento de relaxamento, entrei nessa linha de respirar e acalmar o corpo como um todo, sabe? (Gilberto Ribeiro)

Pergunto aos praticantes o que sentiram ao sair do seu experimento para estabelecer o contato com o outro. E tenho como resposta:

Acho que tem um receio, pelo menos eu tive um pouco de receio, assim, até na parte do chão que a gente ficava expandindo encolhendo, e eu ficava meu deus vou tocar na pessoa aqui com o olho fechado vai que eu toque num lugar que sabe [risos] aí do nada eu passava a mão assim, não, aqui eu posso tocar. Eu ficava com receio aqui, aqui [...] mas eu acho muito interessante porque além da gente se permitir, permitir o nosso corpo a descansar também, a gente permite que outras pessoas toquem na gente, e outras pessoas permitem que a gente os toque também. (Debora Canto)

O toque foi uma questão bem debatida, houve realmente um receio por perceber que umas pessoas tinham mais acolhimento nesse exercício do que outras, a sensação de receber o toque de outra pessoa, por vezes, não foi bem aceita por alguns. Mas ainda assim, o exercício aconteceu. Sobre o segundo experimento:

Agora uma coisa minha assim, pode ser uma coisa louca da minha cabeça, mas assim, eu, né, assim, quando a gente começa a fazer o movimento repetido de alguém eu perco a conexão com o grupo, eu. Eu perco uma conexão com o grupo, é como se eu fizesse parte dele mas não quisesse participar dele, entende? mais ou menos como é a questão? Porque assim, quando eu tô de olho fechado eu to ali me permitindo, mas a partir do momento que eu começo a abrir o olho e começo a perceber que existem muitas, é... vários pensamento ali, e quando tu dava o comando para alguém começar eu digo, começa minha gente alguma coisa! (João

Marcos)

Já eu sinto um pouco dessa falta de conexão quando troca de um comando pra outro, porque é como se cada corpo tivesse se habituando com um movimento, e aí vem a experiência de você descobrir e entender o que que o comando tá propondo, e aí vem esse afastamento do grupo de querer respeitar o espaço do outro, de entender o movimento a ponto de ninguém se machucar, se esbarrar de forma brusca... e aí tem esse expansões e tem essas junções, essas junções, esse bolo ele é menos, ele é mais quando Kailah faz “junta”, mas as vezes ele vai e volta. ¹¹ (Gilberto Ribeiro)

Observei nesse laboratório, e nessa experiência específica, que a falta de alguém para comandar e dizer exatamente o que se tem que fazer gera a problemática de não saberem o que deve, ou não, ser feito e isso gera ansiedade em alguns. Essa experiência demandou tempo, até que todos fizessem seu movimento e se colocassem no espaço de maneira presente. Tomar a frente no espaço é uma dificuldade para alguns, isso gera perdas de tempo, intervalos, em que o grupo apenas espera alguém começar, tomar a iniciativa. Logo, tal momento foi menos fluido do que os outros, houve mais uma separação do coletivo-indivíduo. Porém, ao mesmo tempo, a experiência trouxe a percepção do trabalho investigativo a ser feito por cada um, a fim de colaborar para a transformação do coletivo, colaborar para a formação dessa massa que acolhe as diferenças e, dessa forma, se torna um organismo com suas especificidades. As músicas anunciavam muito essas especificidades e a transição entre elas causava um momento de espera, de atenção para com o que estava por vir. Isso colaborou para a dissociação do grupo, onde os indivíduos se entenderam como indivíduo, e a provocação era exatamente essa: como o individual é aceito pelo coletivo? Como eu aceito aquilo que chega até mim de forma a compartilhar com o todo? Como eu me manifesto como indivíduo estando no coletivo?

Dentro desta perspectiva, Setenta (2009) nos revela sobre subjetividades coletivas, o que eu associo aos programas performativos cunhados por Fabião (2009), que ajudam o performer a tecer e revelar identidades individuais e coletivas. É na coletividade que entendemos o papel da identidade, mas deixando de entender a última como individualismo e passando a reconhecê-la como uma construção que também é coletiva.

Esse falar performativo entrelaça identidades individuais e coletivas que vão tecer a performatividade e singularidade das falas de dança contemporânea. A singularidade que a performatividade carrega é aquela constituída num sistema de relações no qual as individualidades estão reconfiguradas por estas relações que colaboram para o agir compartilhado. Abre-se, no processo do fazer dança, um espaço de interrogação que organiza a fala artística de modo interventor. Esse procedimento expõe o fazer

¹¹ Todas as citações desta página são áudios transcritos da aula ocorrida dia 24 de Janeiro de 2023.

artístico como um tecido de ligação que constrói diferenças. (SETENTA, 2009, p. 100 e 101)

No quinto laboratório¹², depois de uma preparação corporal através de respirações e alongamentos a fim de estimular o estado de presença naquele lugar, a dinâmica do círculo, fila, bolo se deu de uma forma diferente. Dessa vez, voltei a anunciar os comandos, mas com o propósito de organizar e inserir uma outra experimentação. Ao fim dos laboratórios passados os questioneei e pedi para que escrevessem em seus cadernos: de que esse corpo é feito? Neste laboratório, então, eles deveriam retomar essa anotações e reverberações. Iniciei a caminhada consciente pelo espaço, soltei comandos como “andar mais devagar”, “andar mais próximos uns dos outros”, “andar rápido”, “círculo”, “fila”, “bolo” e depois, anunciava o nome de uma pessoa e a ela perguntava: de que seu corpo é feito? Elaborei essa pergunta através do contato com a escrita de Eleonora Fabião (2009), onde essa se debruça sobre uma definição e compreensão de corpo:

Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. (FABIÃO, 2009, p. 238)

Portanto, essa pessoa deveria dançar essa resposta enquanto todos formavam um círculo ao seu redor. E desse modo, eu prossegui com a experiência até que todos a realizassem.

Ao final do experimento, sentamos com o intuito de conversar sobre como foi responder a essa pergunta em forma de movimento e como foi ser olhado pelas pessoas ao redor. Observei que muitos optaram por fechar os olhos para dançar sua resposta. Ao final do parágrafo, trarei alguns relatos em forma de fala direta, contudo, o que muito ocorreu nessa tentativa de constituir de que seu corpo é feito, foram sensações, sentimentos e características que o corpo ganhou depois da prática em dança e também da experiência performativa desses laboratórios. Algumas pessoas descreveram o corpo e seu movimento como “liberdade”, outros se preocuparam em demonstrar resistência, flexibilidade, coisas adquiridas com a prática em dança, alguns se viram em uma encruzilhada ao tentar resolver tal pergunta

¹² Este depoimento aconteceu no dia 31 de Janeiro de 2023.

encontrando dificuldade para tal, outros, ao se depararem com os amigos dançando, identificaram fatores em seu próprio corpo. Sobre a observação do outro e o sentimento que isso traz de julgamento, muitos ali entenderam tratar-se de uma desconstrução de padrões prévios adquiridos e aos poucos, foram se sentindo à vontade para tal. Já outros se sentiram acolhidos. Ressalto que, por meio dessa proposição, trago o objetivo de que cada participante se descubra em seus próprios afetos enquanto corpo dançante, os identifique, os afirme e os exercite em presença. Ficou evidente na roda de diálogo, que o estudo trouxe evidência corporal, subjetiva e sensível para cada um ali presente.

... cada momento vivido, cada espetáculo dançado, cada troca, misturado com cada sentimento que existia dentro de mim e a forma como eu lidava com essas coisas que iam surgindo, o movimento e a vida. E aí teve momentos que eu dancei mais sobre como a música funciona na minha cabeça, uma forma de me libertar dos meus medos, dos meus anseios, das minhas preocupações, e também dancei muito sobre como o meu corpo se moldou a partir do momento que eu comecei a dançar, eu construí um equilíbrio que eu não tinha, construí uma resistência que eu não tinha, eu fui tendo uma flexibilidade que eu não tinha, e fui tentando demonstrar um pouquinho de cada disso na minha resposta que foi aquilo lá que vocês viram. (Gilberto Ribeiro)

Eu não consegui pensar muito nessa pergunta, acho que ela me veio assim: o que é seu corpo? (???), e eu sei?? É um corpo. E aí a única coisa que eu pensei é que meu corpo é feito de seres vivos, que no meu corpo não tinha só eu, tinha microrganismos, bactérias, tem outros tipos de vida. (Cássia Evelyn)¹³

Quando rolou a pergunta eu fiquei muito travado no dia, tanto que eu falei, do que meu corpo é formado mesmo? Tipo, o que é meu corpo? Só vinha na cabeça água, meu corpo é água. Aí fiquei tentando achar outra coisa mas água não saía da minha mente e meu corpo realmente é água. (Nickollas)

Percebo, porém, como através de uma só pergunta, a ordem identitária ressaltada a partir do momento em que os indivíduos se enalteceram como indivíduos em um meio coletivo que os observa, possibilitou sua construção de presença em forma de dança. A elaboração dessa proposição se fez importante para que os sujeitos tomassem posse e propriedade acerca do seu próprio corpo, direcionando-os para o desabitual, para aquilo que até então não foi investigado. A performance busca lidar com isso, com a criação de novas experiências e situações que fazem o ser que a vivência se questionar a todo momento, como Fabião (2009) elucida no seguinte trecho:

Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica,

¹³ Todas as citações desta página são áudios transcritos da aula ocorrida dia 31 de Janeiro de 2023.

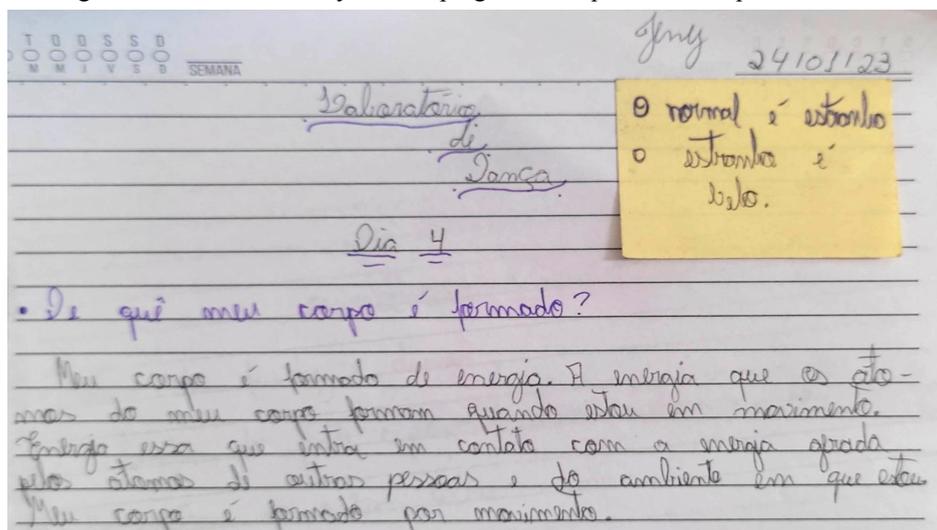
ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 23)

Figura 7- Escrita de Nickollas sobre a pergunta “de que o meu corpo é formado?”

CONNECTED.”. Uma pergunta inusitada surge no ar “De que seu corpo é formado?” Meu corpo tem dor, insegurança, alegria, fúria, paixão, desilusões. Meu corpo é água que se mistura e flui bem, mas tem uma barreira que me impede de se misturar 100%, o “óleo” que seria minhas inseguranças, porém existe o “detergente” que são pessoas que me dão força e me fazem ter segurança no que eu faço, consequentemente me fazendo queimar a barreira composta de “óleo”.

-Nickollas.

Figura 8- Escrita de Jhenny sobre a pergunta “de que o meu corpo é formado?”



T O O S S O
 M M I V S D SEMANA

Jhenny 24/01/23

Laboratório
de
Dança

Dia 4

• De que meu corpo é formado?

Meu corpo é formado de energia. A energia que os átomos do meu corpo possuem quando estão em movimento. Energia essa que entra em contato com a energia criada pelos átomos de outras pessoas e do ambiente em que estou. Meu corpo é formado por movimentos.

Figuras 9 e 10- Dupla Jhenny e Cássia descrevendo a movimentação uma da outra.

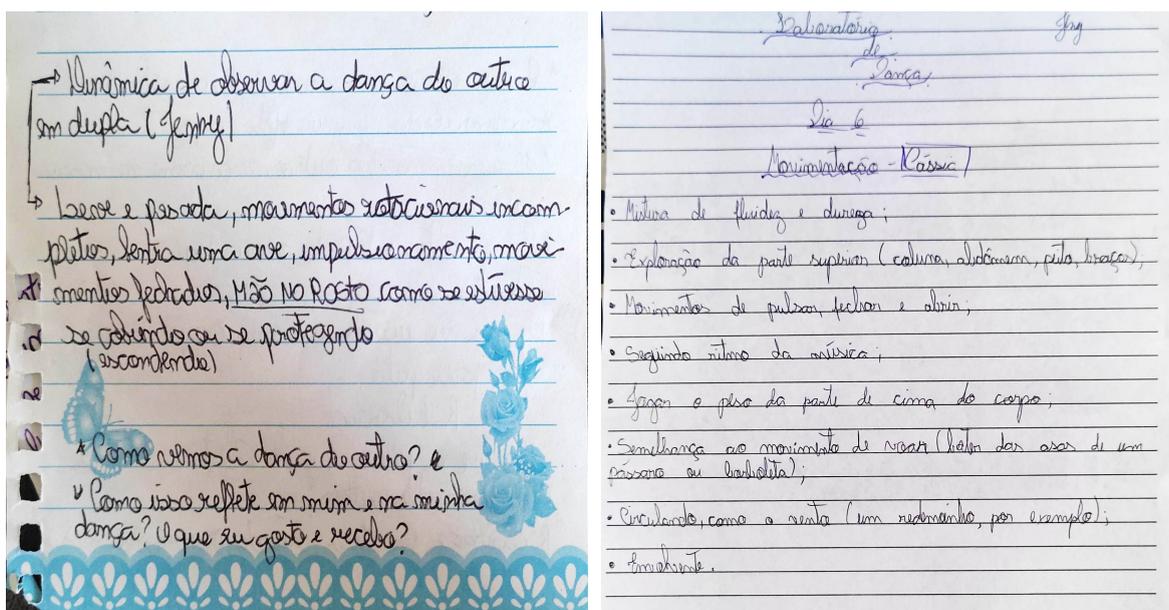
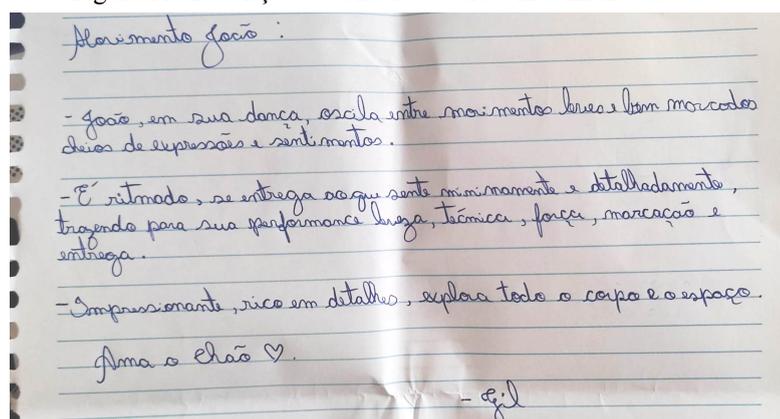


Figura 11- Descrição do Gilberto sobre o movimento de João.



No penúltimo laboratório¹⁴, continuei investigando a identificação, a construção dessa noção de identidade na dança. Dessa vez, o estudo se deu em duplas, um observado e um observador. O comando os direcionava para retornarem às anotações dos cadernos, pensando em qualidades que gostavam de mover, como gostavam e, nessa constituição de corpo, na resposta que eles obtiveram, mas também no caminho que trilharam para achá-la. Enquanto se moviam, o observador deveria anotar tudo que percebia. Esse trabalho ajudou a acordar sua percepção para o fato de que o observador não percebia o intuito de quem estava dançando, mas trazia suas próprias marcas para a constituição dos significados e sentidos associados.

Ao final, sentamos e compartilhamos as descrições uns com os outros e questionei os observados, se eles se identificavam com as descrições realizadas pelos observadores. Nesse momento, veio à tona mais uma vez a discussão sobre julgamento e do processo enquanto

¹⁴ O depoimento aconteceu no dia 02 de Fevereiro de 2023.

indivíduos dançantes. Alguns ali relataram que, muitas vezes, se viam frustrados por, em seus processos em grupos de dança aprendendo coreografias e ensaiando para espetáculos, se cobrarem por sempre terem o outro como referência para seus movimentos, pela necessidade de corresponder à forma do movimento do outro. Por meio dos laboratórios, os participantes perceberam que o corpo possui, sim, suas dificuldades, mas que elas não os impossibilita de explorar esse corpo e de descobrir novas perspectivas e formas de se mover. O processo de identificar padrões, formas de movimento, qualidades e expressividades, ajuda cada um a entender mais sobre si.

Eu danço no grupo de dança, só que assim eu não me enxergo no coletivo, eu me enxergo individual, porque eu to dançando, eu to dançando. Só que tipo assim, a tem sequência de grupo, mas assim é um grupo mas eu me não me enxergo ali, basicamente eu me enxergava dessa forma, depois do teu laboratório que eu comecei a, tipo, realmente sentir o coletivo, tipo assim, todo mundo dançando junto trocando energia, uma conexão sabe? De verdade eu me sentia assim, eu não me sentia grupo, eu me sentia, eu, sozinha. (Debora Canto)

Depois do laboratório eu comecei a me enxergar mais um corpo dançante. [...] como coreógrafo ainda continua, assim, porque eu amo coreografar. Mas, assim, é.. não me enxergava dançando, mas agora, assim, vou montar outro espetáculo e vou me encaixar nesse de verdade agora.[...] É muito interessante porque a gente começa a descobrir coisas que a gente ainda não sabia e tu coloca, assim, tu provoca gatilhos na gente pra gente fazer coisas. (João Marcos)

Aham, concordo, eu acho que isso me deu assim... porque assim, Kailah, da vontade dar um murro em tu (risos), porque assim na minha cabeça, eu sempre dancei, sempre dancei, realmente eu sempre dancei, só que na minha cabeça eu só comecei a dançar quando eu fiz parte de um grupo de dança. (Débora Canto)

É como se a gente só pudesse se conhecer como indivíduo se for pertencente a determinado local. (Gilberto Ribeiro)¹⁵

O que é um corpo? Fabião (2009) elucida a existência de um corpo pré-experiência, e um corpo pós-experiência, ou seja, aquele que se permite viver o ato em sua presença transforma o seu corpo em forma e sensibilidade, constrói o seu corpo durante a experiência vivida e também um corpo para quem assiste. Essas relações performativas experimentadas pelo indivíduo-grupo, grupo-grupo, indivíduo-indivíduo revelam para seus sujeitos seus paradoxos, permitindo aos mesmos entenderem suas vontades sociais e individuais. Eles se deparam com paradoxos:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa (senso

¹⁵ Todas as citações desta página são áudios transcritos da aula ocorrida dia 02 de Fevereiro de 2023.

comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite. A identificação da performance com vítimas torturadas seria, pois, um aspecto menor da questão. A cena crua, paradoxal, mínima, aponta o teatro-vida. (FABIÃO, 2009, p. 240)

Esse exercício possibilitou a identificação corporal do outro e seus movimentos, fugindo do senso comum e despertando todos a encontrar paradoxos em suas descrições a respeito de quem está dançando ali, trazendo representações, imaginações e sensações. Relacionar a dança com experiências de vida é entender que não existe dissociação entre essas, pois o ensino e aprendizagem em dança está totalmente ligado às influências cotidianas e socialmente culturais, os paradoxos da vida e os paradoxos do corpo, o corpo no e do mundo revela sua dicotomias e questões mais evidentemente quando experiencia a dança. Certamente, nota-se isso nas descrições de cada indivíduo sobre a dança do outro, e também na resposta para a pergunta “de que meu corpo é feito?” que cada aluno elaborou nas experimentações.

Além disso, as falas dessas e outras mais pessoas, revelam que muitas vezes o processo de dança é comparativo e cheio de estereótipos. Por meio dessa iniciativa, privilegamos o estudo dos corpos considerando suas especificidades, entendendo e instaurando formas diferentes de fazer o mesmo movimento, partindo do entendimento que o ser humano é um ser dançante e que a dança enquanto prática individual e coletiva pode vir a revelar comportamentos culturais, revelados ou não pela História da Dança, e que, para cada indivíduo, vão se configurar de forma diferenciada, de acordo com suas marcas singulares e sociais. Portanto, chega-se em um momento que tais particularidades devem ser estudadas, experienciadas, admitidas e tomadas de posse e um caminho possível para essa tomada de responsabilidade, é através do exercício performativo em dança. O observador, com seu papel de testemunhar a movimentação do outro, nos mostra, em suas descrições, algumas dicotomias, sensações e imaginações:

“Acho Cássia... ela é fluída só que eu acho que ela estanca o movimento.” (Debora Canto)

“Gil é Cisne e ela é um carcará” (risos). (João Marcos)

“Gil concentra o movimento dele mais aqui em cima também, esse movimento dos braços dele fica aqui em cima, a ênfase do movimento dela é aqui (embaixo).” (Kailah Rebeca)

Elencadas as características, solicitava para que cada um intensificasse isso em seu movimento. Se Cássia estancava o erguer de seus braços em algum momento, gostaria de ver isso mais presente. Se Gilberto fosse mais fluido, gostaria de ver isso de forma mais evidente. E assim se fez com todos que compunham a roda. Mais tarde, notamos que evidenciar essas características e, além disso, se identificar com elas, foi crucial para a dinâmica e despedida final.

Um fato muito importante é que tipo, na primeira dinâmica quando a gente tava fazendo o movimento de outra pessoa, a gente captava a essência do movimento, só que cada um fazia da sua forma particular com o seu “H”, e quando Kailah tava ministrando, ela não disse, ‘ah... agora eu quero que você faça mais leve como Deborah ou mais marcado como Gil’, não, ela possibilitou que a gente expandisse as nossas próprias essências, os nosso próprios H’s, isso foi fundamental para a segunda dinâmica, porque a gente via onde o movimento começava e a gente pegava a essência do movimento mas a gente tava no nosso h, a gente tava no nosso jeitinho e tava todo mundo fazendo o mesmo movimento com a mesma essência, mas cada um com a sua particularidade. (Gilberto Ribeiro)¹⁶

Jehny ainda acrescenta: “E mesmo, em vários momentos, tipo, eu percebi que um mesmo movimento viraram vários, vários, tipo dava pra ver várias nuances do mesmo movimento e ainda sim dava pra perceber que todo mundo tava em sintonia.”

No início meio que alguém puxava um movimento e todo mundo fazia, e a gente via a finalização desse movimento para uma volta de caminhada e depois vinha outro movimento, só que aí em determinado momento foi uma fluidez de movimentos que parecia não acabar. A gente começava um movimento de alguém, quando olhava já tava fazendo um outro movimento que não sabia de quem era. (Gilberto Ribeiro)¹⁷

Tal dinâmica surgiu de modo um tanto acumulativo, pois me utilizei de muitas perspectivas despertadas no decorrer dos laboratórios; as experiências e suas reverberações resultaram nesse último experimento. E foi, portanto, no último laboratório,¹⁸ que percebi que a dinâmica do círculo, bolo, fila havia tomado uma maior proporção sensível, o coletivo despertou para algo não vivenciado antes: o movimento individual de cada um, aos poucos foi se tornando de todos, pois ocorria uma transformação no seu modo de fazer. A pessoa o manifestava, alguns acolhiam esse movimento passando para outro, até a cadeia de movimentos se formar. O movimento fluiu de corpo para corpo em constante transformação. Pois bem, as orientações foram as seguintes: despertado o desejo para fazer a fila, se deveria abaixar a cabeça, o círculo passaria a ser interno e em forma de movimento, o bolo deveria ser

¹⁶ Todas as citações desta página são áudios transcritos da aula ocorrida dia 02 de Fevereiro de 2023.

¹⁷ Esta citação é um áudio transcrito da aula ocorrida dia 02 de Fevereiro de 2023.

¹⁸ Realizado no dia 04 de Fevereiro de 2023.

formado com pulos, as características enquanto corpo-sujeito deveriam ganhar a posse do fazer pessoal, o movimento do outro, quando feito, deveria ser observado, mas além disso, sentido; como o movimento do outro me afeta? O movimento realizado poderia ganhar outra forma. Para finalizar a dinâmica, acrescentei a possibilidade de tocar, dançar com outro e próximo dele e as duas coisas juntas, o toque que poderia conduzir um movimento.

E eu acho que foi muito bom quando tu deu o comando da gente adaptar ele pra gente, entende? Aí não é necessariamente você querer fazer igual, se quiser, beleza. Mas assim, fazer com que o nosso corpo se identificasse com o movimento do outro. Aí acho que foi de, foi muito importante isso, eu creio né, eu acredito que essa fala seja muito importante no mundo dos movimentos. (João Marcos)¹⁹

Falando pessoalmente, tipo, antes nessa mesma dinâmica eu sentia uma conexão com a galera, mas era tipo, ah... tem que fazer isso aqui, e encaixar, e conseguir seguir junto, tipo, meio que na vibe de me encaixar no todo. Nessa não, eu não precisava me encaixar, eu tava no todo, eu tava inserida ali sem precisar fazer um esforço para tá ali. (Jhenny)²⁰

Esse exercício perdurou por um bom tempo, as ações se configuraram em fluxo contínuo, o resultado foi visto em forma de dança, a dança se instaurou em cada comando, de forma conjunta. Embora tenha insistido nessa configuração desde o início, percebo que a cada roda de conversas, as percepções se ampliam, descobrem-se novas coisas e todos se sensibilizam para acolher o outro. O entendimento de que o sentir individual é ampliado no coletivo, ganha mais força, forma e presença. O grupo dançou junto, dançou junto a dança de todo mundo ali presente, respeitando textura, qualidade, volume, sentimento e expressividade.²¹ Tudo isso só ressalta que a performance ativa dinâmicas paradoxais e relacionais, tal qual as experiências no mundo. O sujeito estuda através do movimento e percebe todos os conflitos e dicotomias que seu corpo carrega de acordo com suas experiências de mundo. A performatividade e a dança revelam que o conhecimento se faz no corpo, porque ele, o corpo, é construção e relação.

Performers são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (FABIÃO, 2009, p. 237)

¹⁹ Esta citação é um áudio transcrito da aula ocorrida dia 04 de Fevereiro de 2023.

²⁰ Esta citação é um áudio transcrito da aula ocorrida dia 04 de Fevereiro de 2023.

²¹ Vídeo do experimento final:

<https://drive.google.com/file/d/1d-RgET2TVJ-z8YfW4RgXwunF5jltOuzP/view?usp=sharing> e https://drive.google.com/file/d/1Wr4moxEMr_6nFYCGewl-lagMvzdpY1cO/view?usp=sharing

Ademais, o corpo é lugar de sensibilização e investigação. O trabalho aqui registrado foi feito por muitos corpos, agradeço a todos aqueles que embarcaram nessas proposições comigo e constituíram cada experiência, movente e de escrita. Esse trabalho me faz concluir mais um etapa da vida defendendo o lugar de onde venho e as coisas em que acredito, que possamos seguir entendendo que o corpo é conhecimento e relação e que nossos paradoxos nos ajudam a entender mais sobre nós mesmo, ajudam a entender sobre o nosso corpo no mundo, para reivindicarmos nossos afetos moventes, nossa dança e nossas preferências, porque a falta é, e pode ser um lugar de potência, de investigação, e porque todo corpo é capaz de dançar.

3. Considerações finais

A oportunidade de me relacionar e levar proposições para o ensino da dança para todas essas pessoas que revelaram suas inquietações de forma tão íntima no decorrer deste trabalho é extremamente gratificante. Perceber esse fato nesse momento de encerramento desta etapa da pesquisa é ter a certeza que nada disso seria possível sem a entrega dos meus amigos e colegas para as aulas por mim ofertadas, novas relações foram instauradas através da dança e de suas descobertas.

A experimentação dançante e performativa desenvolvida nas aulas nos revela os atravessamentos que a dança proporciona para a constituição dos corpos. O envolvimento que cada participante estabelece com os códigos em dança e os formatos por eles ditados como modelos a seguir, revela como cada “eu” ali presente manifesta suas inseguranças diante do desconhecido, fato percebido desde o início das aulas. Muitos corpos ali vinham de salas de aula voltadas para um código específico, mas a insegurança não vem do código em si, mas sim, das relações estabelecidas entre ele e o aluno e das relações pessoais durante os processos de ensino aprendizagem também. Ressalto aqui que é preciso repensar padrões corporais e de movimento e a forma como são repassados nos contextos educacionais da dança. No primeiro momento, em que foi apresentado o ambiente em que iríamos trabalhar contando com pessoas conhecidas e desconhecidas entre si, uma série de questionamentos surgiram por parte dos participantes. Concluo isso porque, no decorrer dos laboratórios, as falas sobre inseguranças foram frequentemente trazidas, e revelavam a preocupação em relação ao modo de dançar e a forma certa de se fazer os experimentos. Foi através da prática desses laboratórios, portanto, que instiguei os participantes a se permitirem entrar em contato com formas de se fazer dança e de construir o seu fazer passando por um processo de entrega e descoberta sobre si e seu corpo.

Além disso, pude perceber que nós, agentes da dança, estamos acostumados com os modelos prontos, com a experiência dada e não construída. Evitar essa construção é negligenciar o processo em favor do produto, desvalorizando etapas e descobertas de possibilidades expressivas significativas. Percebo que os corpos em experiência, a cada encontro, praticavam e exercitavam sua singularidade, seu saber corporal constituído através de suas noções de mundo e, a cada dia, se sentiam mais acolhidos e menos inseguros. Os corpos envolvidos nas experimentações são desbravadores dos seus modos de dançar, se

descobrem a cada experimento, e a vida cotidiana atravessa esse fazer; o sujeito social não se separa do sujeito dançante, a dança não existe sem o seu contexto. (MARQUES, 1996). Por esse motivo, as singularidades foram evidenciadas. Em cada sensação despertada e descrita nas anotações dos alunos, a cada noção de individualidade evidenciada no movimento, o encontro com as preferências, a descoberta de identidades a partir do movimento em coletivo: tudo isso é encontro, construção e descoberta. Descoberta de uma dança que muitas vezes é esquecida.

Os exercícios de observação e anotações das duplas evidenciaram bem do que cada corpo ali é formado, como sua qualidade de movimento fala sobre suas preferências e modos de estar no mundo enquanto sujeitos. Seguindo seu próprio direcionamento, as ações se tornaram mais interessantes e procuramos exercitá-las e desenvolvê-las. Surgem, então, as identificações com outros, através das relações estabelecidas, percebo influências do outro que agregam na minha experiência e outras que nem tanto assim. Essa percepção, sem dúvida, contribuiu para compreendermos a relação de indivíduo e coletivo, sabendo que o indivíduo é construído pelo coletivo e vice-versa.

Concluimos que as danças aqui estudadas, as danças que habitam cada corpo, são constituídas por códigos sim, afinidades que o sujeito elenca de acordo com suas preferências e sua subjetividade. O que de fato podemos evitar é que os processos de assimilação das técnicas de dança impossibilitem o corpo para novas descobertas. Nossa constituição corporal sensível de movimento é diversa, quando entendemos tal questão entendemos também que nos dias atuais a dança reivindica novos lugares, novas formas de construir seu entendimento. A dança evidencia nosso comportamento, os estilos que nos compõem e as relações individuais e sociais estabelecidas em seu fazer. No nosso corpo atual, as fronteiras podem borrar quando decidimos nos entregar ao campo aberto de possibilidades do movimento para que, desta forma, algo novo possa ser construído, algo individual e singular.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**. ARGOS, 2009.
- ALMEIDA, Karina; PEREIRA, Soraya. **A performatividade na dança**. Revista Sala Preta, vol. 20, n. 1, 2020.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à História**. Campinas, SP: [s.n.], 2012.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Além do Limite: teoria e prática do teatro**. 1º EDIÇÃO, São Paulo : Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Revista Sala Preta, pág 197-210, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Revista Sala Preta, pág 235-246, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Revista do Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais- UNICAMP, n. 4, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.
- GUARATO, Rafael. **O fardo da história da (e na) dança: consequências da colonialidade e da decolonialidade para historiografias dos suls do “sul global”**. Revista Brasileira de Estudos em Dança, vol. 01, n. 01, p. 108-137, 2022.
- GIL, José. **Movimento Total - O corpo e a dança**. Relógio D'gua, 2001.
- KATZ, Helena. **Coreógrafo com DJ**. Lições de Dança, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, pág 11-24, 2000
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2º ed- São Paulo: Companhia das letras, 2020.
- LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. Lições de Dança, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. BATALHA, Socorro de Souza. FRAXE, Samya. **Para uma Antropologia da Dança na Amazônia**. AMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da dança IV*. Insular, 2016, p 135-151
- MARQUES, Isabel A.. **A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1996.

NORA, Sigrid. **LINHA ABERTA – CORPOS EM TRÂNSITO**. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, UFPI.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SILVA, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. EDUFBA, Salvador, 2005.

SETENTA, JS. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade** [online]. Salvador: EDUFBA, 2008. 124 p. ISBN 978-85-232-1196-7. Available from SciELO Books.

SCHECHNER, Richard. 2006. “**O que é performance?**”, em **Performance studies: an introduction, second edition**. New York & London: Routledge, p. 28-51.

TEXEIRA, Carmen Pricila Virgolino. **Eu sou Angoleiro: performance, simbolismo e ritual na Capoeira Angola**. AMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da dança III*. Insular, 2015, p 189-208.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal de dança contemporânea**. Revista aplauso, nº 70, 2006.