



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA COGNITIVA

MARIANA BENTZEN AGUIAR

“DAS (IM)POSSIBILIDADES À CRIAÇÃO”: a criatividade corporificada na dança

Recife
2023

MARIANA BENTZEN AGUIAR

“DAS (IM)POSSIBILIDADES À CRIAÇÃO”: a criatividade corporificada na dança

Tese doutoral apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Psicologia Cognitiva.

Área de Concentração: Psicologia Cognitiva

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Conceição Diniz
Pereira Lyra

Co-orientador: Prof. Dr. Vlad Petre Glăveanu

Recife
2023

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

A283d Aguiar, Mariana Bentzen.
Das (im)possibilidades à criação : a criatividade corporificada na dança / Mariana Bentzen Aguiar. – 2023.
169 f. : il. ; tab. ; 30 cm.

Orientadora : Maria Conceição Diniz Pereira Lyra.
Coorientador : Vlad Petre Glăveanu.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, Recife, 2023.

Inclui referências e apêndices.

1. Psicologia cognitiva. 2. Criatividade. 3. Psicologia sociocultural da criatividade. 4. Corporeidade. 5. Dança. I. Lyra, Maria Conceição Diniz Pereira (Orientadora). II. Glăveanu, Vlad Petre (Coorientador). III. Título.

153 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2023-147)

MARIANA BENTZEN AGUIAR

DAS (IM)POSSIBILIDADES À CRIAÇÃO: a criatividade corporificada na dança

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Psicologia Cognitiva da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia Cognitiva.

Área de Concentração: Psicologia Cognitiva

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Conceição Diniz
Pereira Lyra

Co-orientador: Prof. Dr. Vlad Petre Glăveanu

Aprovada em: 25/08/2023

BANCA EXAMINADORA

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Ana Karina Moutinho Lima (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Rubenilda Maria Rosinha Barbosa (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. João Roberto Ratis Tenório da Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Lia da Rocha Lordelo (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

POR VÍDEOCONFERÊNCIA

Profa. Dra. Andréa Paula Pantoja Garvey (Examinadora Externa) American
River College

RESUMO

A presente tese integra-se aos esforços de pesquisas recentes dentro do campo da Psicologia Sociocultural que buscam avaliar se modelos que estudam determinados processos cognitivos dão conta de captar a dimensão corporificada desta função superior. Agregando-se a esse cenário, este trabalho utilizou os pressupostos teórico-metodológicos da Psicologia Sociocultural da Criatividade para investigar o modelo dos 5A. Assim sendo, tem-se como objetivo geral compreender a dimensão corporificada no processo criativo vivenciado por dançarinos. O fenômeno da dança foi eleito como campo de pesquisa com base na compreensão de que, ao estudarmos o processo de externalização do processo criativo de dançarinos (a construção e execução de suas performances), estamos, a todo tempo, lidando com um processo fundamentalmente corporificado. Uma vez que se optou por investigarmos o fenômeno através de estudos de casos, participaram desta pesquisa dois dançarinos (um homem e uma mulher) que tinham graduação em dança e que se dedicam à dança de modo profissional. A fim de captar seus processos criativos, combinaram-se métodos qualitativos de base ideográfica para a construção dos dados: entrevistas semiestruturadas, entrevista narrativa, vídeos filmados pelos participantes e turnos reflexivos. Todos os dados construídos foram utilizados para que, em cada caso: (1) identificássemos as construções e reconstruções de significado acerca da corporeidade e da dança que foram trazidas explicitamente ou implicitamente pelo participante; (2) observássemos os processos convencionalização<>desconvencionalização presentes nas (re)construções destacadas na etapa anterior; (3) evidenciássemos o contexto do processo criativo ao caracterizar (em uma descrição pormenorizada) os momentos destacados pelos participantes em suas videografias. Uma vez realizada essas três etapas em ambos casos, analisamos todos os achados em busca de uma generalização de caráter abdução para, em seguida, retomamos nossa atenção ao modelo dos 5A e fazemos uma análise crítica dele ao confrontá-lo com nossos dados. Através da análise dos dados construídos percebemos que o modelo dos 5A consegue vislumbrar a dimensão corporificada do processo criativo tanto nas metaposições dos participantes, quanto nos seus usos das affordances. No tocante a esse último aspecto, os processos de convencionalização<>desconvencionalização mapeados se mostraram aspectos centrais para compreender os novos usos das affordances. Nossos dados, contudo, parecem ir além do modelo estudado ao expor o que intitulamos nesta tese de uma intencionalidade corporificada. Deste modo, concluímos que algumas adaptações ao modelo seriam necessárias para melhor vislumbrarmos a dimensão corporificada do processo criativo, tais como: adicionar uma nova dimensão (corpórea) às três dimensões já destacadas pela teoria

da affordance. Isso, inclusive, permitiria vislumbrarmos a intencionalidade do sujeito criador como também uma intencionalidade corpórea.

Palavras-chave: criatividade; psicologia sociocultural da criatividade; corporeidade; dança.

ABSTRACT

This thesis is part of recent research efforts within the field of Sociocultural Psychology that seek to investigate whether models that study certain cognitive processes are capable of capturing the embodied dimension of its superior function. Therefore, this work used the theoretical-methodological assumptions of Sociocultural Psychology of Creativity to investigate the 5A model. Hence, the general objective is to understand the creative process embodied in the dimension experienced by dancers. The phenomenon of dance was chosen as a field of research based on the understanding that, when we study the process of externalization of the creative process of dancers (the construction and execution of their performances), we are, at all times, dealing with a fundamentally embodied process. We decided to investigate the phenomenon through case studies, so we have chosen two dancers (a man and a woman) who had graduated in dance and who have been dedicated professionally to dance to participate in this research. In order to capture their creative processes, qualitative methods based on ideography were combined to build the data: semi-structured interviews, narrative interviews, videos filmed by the participants and reflective shifts. All data (from each of the cases) constructed were analyzed as follows: (1) we identified the constructions and reconstructions of meaning about corporeity and dance that were mentioned explicitly or implicitly by the participant; (2) observed the conventionalization<>deconventionalization processes present in the (re)constructions highlighted in the previous step; (3) we evidenced the context of the creative process highlighted by the participants in their videographies by characterizing (making a detailed description) such moments. Once these three steps have been performed in both cases, we check all the findings in search of an abductive generalization and then turn our attention to the 5A model by critically analyzing it, confronting it with our data. Through the analysis of the constructed data, we realized that the 5A model manages to glimpse the embodied dimension of the creative process both in the participants' metapositions and in their affordances' use. Regarding this last aspect, mapping conventionalization<>deconventionalization processes proved to be a key aspect to understand the new uses of affordances. Our data, however, seem to go beyond the studied model by exposing what we call in this thesis an embodied intentionality. Thus, we concluded that some adaptations to the model would be necessary to better visualize the embodied dimension of the creative process, such as: adding a new (corporeal) dimension to the three dimensions already highlighted by the affordance theory. We propose that this would even allow us to glimpse not only the subject's intentionality as also a corporeal intentionality.

Keywords: creativity; sociocultural psychology of creativity; embodiment; dance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	REFERENCIAL TEÓRICO.....	16
2.1	A CORPOREIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES	16
2.1.1	A corporeidade ao longo do tempo histórico	16
2.1.2	A corporeidade enquanto conceito	22
2.1.3	A temática do corpo e da corporeidade na Ciência Psicológica.....	25
2.2	A AÇÃO CRIATIVA	31
2.2.1	O campo da intersubjetividade: a dimensão do eu e do outro	35
2.2.2	A dimensão cultural	38
2.2.3	A dimensão da produção de objetos	40
2.2.4	O modelo de criatividade dos 5A	43
2.3	A DINÂMICA SÍGNICA E OS SIGNIFICADOS	44
2.4	A DANÇA E O/A DANÇARINO(A).....	46
2.4.1	O processo criativo de dançarinos	48
3	OPÇÃO METODOLÓGICA	50
3.1	OS PARTICIPANTES DO ESTUDO	51
3.2	A CONSTRUÇÃO DOS DADOS	51
3.3	A ANÁLISE DOS DADOS	58
4	RESULTADOS.....	63
4.1	PARTICIPANTE 1 – ANA.....	63
4.1.1	Construções e reconstruções dos significados de dança e corporeidade	64
4.1.2	Criatividade e dança	72
4.1.3	Dimensões da corporeidade na(s) performance(s)	73
4.2	PARTICIPANTE 2 – MATHEUS	90
4.2.1	Construções e reconstruções dos significados de dança e corporeidade	91

4.2.2	Criatividade e dança	101
4.2.3	Dimensões da corporeidade na(s) performance(s)	102
5	DISCUSSÃO	121
5.1	EM BUSCA DE UMA SÍNTESE ABDUTIVA.....	141
5.2	RETROALIMENTANDO A TEORIA.....	146
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
	REFERÊNCIAS	161
	APÊNDICE A – ENTREVISTA INICIAL	168
	APÊNDICE B – SEGUNDA ENTREVISTA.....	169

1 INTRODUÇÃO

A presente tese integra-se aos esforços atuais, demarcados por pesquisas recentes – como a de Zittoun e Gfeller (2021) –, dentro do campo da Psicologia Sociocultural¹, que procuram enxergar o sujeito enquanto um ser integrado, ou seja, uma subjetividade corporificada, e, portanto, cujos processos psicológicos superiores são psíquico-corpóreos.

Tania Zittoun, pesquisadora renomada dentro da Psicologia Sociocultural, junto a Fabienne Gfeller trazem uma denúncia em relação a um modelo teórico – criado e desenvolvido por Tania Zittoun junto a um colaborador, Cerchia – longamente utilizado dentro do campo para o estudo dos processos imaginativos através de uma lente sociocultural. Em seu estudo “A dimensão corporificada da imaginação: expandindo o Modelo do Loop” (*The Embodied Dimension of Imagination. Expanding the Loop Model*), as autoras exploram como o modelo empregado a longa data – desde 2013 (Zittoun; Cerchia, 2013) – precisa ser ampliado para dar conta da dimensão corporificada da imaginação. Afirmam, ainda, como, ao longo desses anos, essa dimensão foi deixada de lado pelos pesquisadores dos processos imaginativos – ainda que não tenhamos como, dentro da perspectiva sociocultural, pensar a existência dos processos imaginativos sem considerar que eles ocorrem em uma subjetividade corporificada. Ou seja, as autoras apontam para uma incoerência entre o que a teoria traz e como esta é colocada em prática, quando aplicamos seus modelos teóricos. Em busca de superar essa vacância no campo, o estudo, então, traz um estudo de caso com alunos que praticam Aikido² e examina a dimensão corporificada da imaginação, explorando como esses alunos preveem os movimentos do atacante e de como eles propõem contra-ataques.

A presente tese, então, coaduna com as críticas trazidas pelas autoras (Gfeller; Zittoun, 2021) – pois reconhece a importância de evidenciarmos a dimensão corporificada dos processos cognitivos. Isso se torna importante pois, quando olhamos para histórico da literatura psicológica, vemos uma longa data de perspectivas dualistas imperando dentro desta ciência (Bunge, 1980; Costall, 1995; Kempen, 1996; Shotter, 2003; Sinha; De López, 2000; Pino, 2003;

¹ A teoria sociocultural tem base nas contribuições do psicólogo russo Semionovitch Vigotski (1896-1934) que compreende o indivíduo com uma ontologia social. Entende-se, portanto, que o homem se constitui e se desenvolve na interação com o meio em que está inserido, a partir de uma interação mediada por signos e/ou instrumentos. Exploraremos essa perspectiva em detalhes ao longo do nosso referencial teórico – nas seções 2.1.3 e 2.2 (Bock; Furtado; Teixeira, 2001)

² Aikidô é uma arte marcial japonesa desenvolvida pelo mestre Morihei Ueshiba (1883-1969), aproximadamente entre os anos de 1930 e 1960, de natureza marcadamente defensiva, com técnicas que buscam a neutralização de ataques adversários por meio de movimentos de rotação e esquiva, nos quais a própria força do oponente é usada para desequilibrá-lo e vencê-lo.

Scorsolini-Comin; Amorin, 2008). Ou seja, há uma preponderância de uma visão dicotômica entre mente e corpo, compreendidos como entes separados – e, dependendo da perspectiva teórica que impere, encontramos até mesmo proposições em que um prevalece sobre o outro na coordenação da experiência subjetiva. Tais perspectivas, inclusive, estão presentes em algumas das primeiras matrizes do pensamento psicológico (a saber, no funcionalismo e estruturalismo³).

Assim, na Psicologia nós não só encontramos perspectivas dualistas, como também monistas, ou seja, propondo que não há separação entre mente e corpo. Tais compreensões permeiam correntes como o associacionismo – que, conseqüentemente, afeta a visão de homem do Behaviorismo⁴ – e também aparecem na primeira revolução do Cognitivismo⁵ (Bunge, 1980; Scorsolini-Comin; Amorin, 2008). É somente a partir da segunda revolução cognitiva⁶, ou, mais precisamente a partir da década de 80, com o surgimento de campos teóricos como a Psicologia Sociocultural, Psicologia Ecológica e Psicologia Dialógica⁷ (Scorsolini-Comin; Amorin, 2008) que novas perspectivas são lançadas sobre a relação mente-corpo. Estas correntes trazem consigo uma outra noção de subjetividade – o sujeito deixa de se centralizar somente no psiquismo ou somente no corpóreo (biológico), pois tem-se como visão de homem uma subjetividade corporificada constituída a partir da construção de significados que se dão tanto na relação dialógica com o outro social, como também nas trocas com mundo físico (ambiente) e no aqui-e-agora a partir de cada experiência que o sujeito vivencia (Gibson, 1986; Vigotski, 1991; Hermans; Kempen; Van Loon, 1992; Valsiner; Rosa, 2007).

Assim sendo, a partir dessa breve revisão da questão mente-corpo dentro do campo da Psicologia (a qual exploraremos com detalhes no nosso referencial teórico) percebemos como há uma tensão entre diferentes gramáticas (ou seja, diferentes leituras) sobre as relações mente-

³ Nosso referencial teórico conceituará cada uma dessas matrizes e explorará, especificamente, como cada uma dessas perspectivas no tocante à relação mente-corpo, bem como evidenciaremos o lugar destas matrizes na linha cronológica da ciência psicológica.

⁴ Corrente teórica da Psicologia do século XIX que se dedicou ao estudo do comportamento, devido a isso, deixou-se de estudar os processos mentais, conduzindo a uma visão de homem focada nos seus processos observáveis. Exploraremos mais sobre ela em nosso referencial teórico (tópico 2.1.3) (Bock; Furtado; Teixeira, 2001).

⁵ Movimento intelectual que iniciou uma nova área de estudos, a ciência cognitiva. Dedicou-se ao estudo do processamento de informação, para isso utilizando metáforas computacionais para pensar as vivências humanas (Bruner, 1997).

⁶ A segunda revolução cognitiva opõe-se à primeira ao pensar que não são necessários cálculos e/ou metáforas computacionais para analisar o processamento humano, pois esses são orientados fundamentalmente por práticas discursivas. Assim, essa corrente – dentro da Psicologia – se dedica ao estudo do processo de significação (Bruner, 1997).

⁷ Nosso referencial teórico conceituará cada uma dessas correntes e versará, especificamente, como cada uma compreende a relação mente-corpo, bem como o seu lugar na linha cronológica da ciência psicológica.

corpo. Essas compreensões teóricas diversas implicam, cada uma, na construção de métodos peculiares, que se propõem a captar essa específica visão de sujeito nos dados de uma determinada pesquisa. Todavia, nem sempre encontramos na literatura um alinhamento entre a visão de homem da teoria e a implicação prática gerada a partir de seu modelo teórico. O estudo de Zittoun e Gfeller (2021), por exemplo, denuncia isso.

Destarte, inspirada pelo movimento realizado pelas autoras – de revisar um modelo teórico – a presente tese busca averiguar como o campo do estudo dos processos criativos – também a partir de uma perspectiva sociocultural – têm dialogado com a dimensão corporificada da subjetivação. Nos propusemos, inclusive, a ir além do que as autoras (Zittoun; Gfeller, 2021) fizeram, ao analisar a coesão teórico-prática de um modelo sociocultural do estudo da ação criativa. Essa proposta investigativa é inaugural dentro do campo da criatividade e, a partir de nossas investigações, contribuímos com reflexões inaugurais no campo ao destacarmos os alcances e limitações do modelo teórico analisado.

O estudo da criatividade foi escolhido – dentre múltiplos outros processos psicológicos possíveis – devido a familiaridade da pesquisadora com essa temática. A aproximação da pesquisadora com o campo do estudo da criatividade se deu devido a oportunidade – graças ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – de ter passado seis meses na Webster University Geneva, na Suíça, realizando um doutorado sanduíche sob a orientação do professor Vlad Petre Glăveanu, principal nome da Psicologia Sociocultural da Criatividade (PSC) (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014). Esse evento proporcionou à pesquisadora um estudo aprofundado do modelo proposto pela PSC – a saber, o modelo dos 5A – diretamente com seu criador.

A PSC se propõe a ir além das visões tradicionais do estudo da criatividade. As compreensões tradicionais buscam estudar o processo criativo com foco em quatro componentes de forma isolada: na pessoa (*person*), no processo (*process*), no produto (*product*) e na plateia (*press*) (Glăveanu, 2013). A PSC, por sua vez, visa estudar a organização ou estrutura como uma ação. Essa ação, então, é conduzida por um ator – que é visto não como um sujeito passivo, mas ativo. O resultado dessa ação não é meramente um produto, mas um artefato⁸ – ou seja, um objeto que decorre de um contexto cultural. Além disso, essa produção

⁸ Tudo que medeia nossa relação com o mundo ou com outras pessoas – desde objetos à linguagem (Vigotski, 1991). Os artefatos possuem uma natureza dupla, material (presença física) e conceitual (carregam um significado). Logo, sua natureza física, por si só, não é suficiente para que seja considerada enquanto um artefato,

sempre emerge numa relação interdependente entre o criador e o mundo social, e, portanto, em diálogo tanto com as audiências⁹ disponíveis, quanto com as affordances¹⁰ do ambiente. Todos esses elementos, juntos – ator (*actor*), ação (*action*), artefato (*artifact*), audiência (*audience*) e affordance – fazem da PSC uma “teoria perspectiva¹¹-affordance sociocultural da criatividade” (Glăveanu, 2020, p.3).

À luz da leitura teórica da PSC nos perguntamos: será que esses conceitos (perspectivas, ator, ação, artefato, audiência) são suficientes para, ao passarmos para a prática, enxergarmos um sujeito integrado nos nossos dados? Ou seja, através de seu modelo teórico atual (modelo dos 5A), a PSC consegue mesmo captar a dimensão corporificada do processo criativo humano? Essas curiosidades iniciais foram o que levaram a pesquisadora a elencar a **pergunta de pesquisa** da qual emerge o presente projeto: como a dimensão corporificada se apresenta no processo criativo vivenciado por dançarinos e como o modelo dos 5A possibilita e/ou restringe observarmos essa dimensão corporificada?

Escolhido o fenômeno da dança¹² como campo de pesquisa, temos como **objetivo geral** compreender a dimensão corporificada no processo criativo vivenciado por dançarinos. Deste modo, forma elencados os seguintes **objetivos específicos**: (1) mapear as significações e ressignificações trazidas pelos dançarinos sobre corporeidade e dança; (2) identificar nessas

posto que “um artefato é um aspecto do mundo material que foi modificado ao longo da história de sua incorporação na ação humana dirigida por objetivos” (*ibid*, p. 117).

⁹ Termo que alude a um outro a quem endereçamos nosso diálogo. Nessa perspectiva nós sempre estamos em diálogo com alguma audiência. A audiência pode ser tanto externalizada – alguém fisicamente presente, que dialoga com o sujeito – quanto internalizada (ex: quando se escuta, em sua mente, a voz de seus pais reclamando com você sobre algo que você fez). Assim sendo, a audiência pode ser tanto uma outra pessoa quanto um diálogo com nós mesmos (Salgado; Cunha; Bento, 2013).

¹⁰ Explicaremos esse conceito com mais detalhes em nossa revisão teórica. Todavia, em linhas gerais, a teoria das affordances versa sobre como o mundo material orienta, facilita e/ou restringe a atividade humana, guiando-a com base no que o ambiente (cultura, sociedade) tem disponível (Valsiner; Rosa, 2007; Cole, 1996).

¹¹ Perspectivas são compreendidas enquanto “orientações de ações” (Gillespie, 2006a *apud* Glăveanu, 2015, p.169), ou ainda como “orientações perceptivas e conceituais para uma situação com vistas a agir dentro dela” (Martin, 2005b *apud* Glăveanu, 2015, p. 169). Ou seja, elas são orientações conceituais e perceptuais corporificadas que são forjadas com a ação e que, ao emergirem, guiam o curso de nossas ações a partir dos nossos afetos, motivação, percepção e cognição. Assim sendo, nossa construção de significados e conhecimento é fruto de perspectivas, pois elas são modos de ver o mundo, de experienciá-lo, entendê-lo e de nos relacionar com o mundo material (objetos) e social (desde artefatos aos aspectos simbólicos ou relações intersubjetivas) (Glăveanu, 2015; 2021a).

¹² A nível prático, no dicionário Aurélio, a dança é conceituada enquanto uma “[...] sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de música” (Ferreira, 1999, p.604). Contudo, a dança não se restringe a técnica imposta nas sequências de movimentos, é principalmente uma arte. Esse tipo de produção artística tem sua base no dançarino, aquele ou aquela que produzirá esses movimentos ritmados – seja individualmente ou em grupo – com base nas particularidades da música, no gênero da dança, nas técnicas envolvidas (tanto gerais, quanto àquelas no tocante ao estilo peculiar da dança apresentada), no seu modo particular de dançar, bem como a partir das suas intencionalidades enquanto dançarino-criador ou como um porta-voz das intencionalidades perpassadas pelo diretor ou coreógrafo da obra (Caminada, 1999).

significações as categorias construídas sobre as diversas dimensões da corporeidade na ação criativa; (3) analisar dimensões socioculturais – convencionalizações, desconvenções, ferramentas semióticas e recursos simbólicos – presentes no contexto das ações criativas elencadas; (4) examinar como o modelo dos 5A contempla o estudo da dimensão corporificada no processo criativo.

A opção pelo campo da dança foi feita com base na compreensão de que ao estudarmos o processo de externalização do processo criativo de dançarinos, ou seja, a construção e/ou execução de suas performances, estamos, a todo tempo, lidando com um processo fundamentalmente corporificado. Compreendemos, então, a performance enquanto um artefato (Glăveanu, 2020) que nos permite examinar o processo criativo dos dançarinos. Para a PSC, não importa se essa performance é uma repetição de coreografias anteriores ou se é algo produzido totalmente novo no improviso no aqui e agora, visto que, mesmo aquelas performances que talvez fossem compreendidas como uma mera reprodução dos ensaios, são, para essa teorização, sempre um novo ato de criação (Glăveanu, 2020; Valsiner, 2014). Assim, em todo ato, mesmo nos mais repetitivos, há a possibilidade para a criação do novo.

Destarte, escolhemos a dança como fenômeno pois, uma vez que é uma arte, toda performance realizada é um ato único e implica uma construção criativa por parte do dançarino artista naquele momento (no aqui e agora) e em face a um ambiente (contexto material e sociocultural) e uma audiência (seja ela presente ou imaginária). Ou seja, o dançarino é um criador que está coordenando as posições corporificadas que assume no mundo e as perspectivas particulares que delas surgem para a construir um determinado produto (artefato): a performance. Sendo assim, a dança se caracterizou enquanto um ótimo campo – bem como acessível à pesquisadora – para construirmos os dados necessários para investigar a nossa questão de pesquisa.

Além disso, o campo da dança também se apresentou enquanto um contexto rico para a nossa pesquisa. A temática da relação entre criatividade e dança já é explorada a longa data. Em uma revisão da literatura no Google Acadêmico, Scientific Electronic Library Online (SciELO) e no portal do repositório da UFPE com as palavras “creativity” (criatividade) e “dance” (dança), encontram-se múltiplos artigos que trabalham neste campo: desde trabalhos que exploram a relação entre: a criatividade e habilidade de dançar (Anggraeni; Anwar; Rahayu, 2020), a criatividade e a expertise do dançarino (iniciante e/ou profissional) (Teng *et al*, 2021), a criatividade e as técnicas de dança (Mead, 2012); a criatividade e a improvisação na dança

(Łuczniak, 2015); a criatividade na dança e o movimento (Lara-Aparicio; Mayorga-Vega; López-Fernández, 2021), dentre múltiplas outras questões. Contudo, quando restringimos nossa pesquisa para a lente teórica utilizada – ou seja, através da perspectiva sociocultural – há diversos trabalhos sobre criatividade, porém quando se trata de sua interseção com a dança, não foram localizadas publicações que explorassem essa temática no mesmo viés teórico que esta tese.

Assim sendo, além da pesquisa conduzida na presente tese possuir uma grande relevância científica – por explorar as amplitudes e os limites do modelo teórico dos 5A, presente na literatura desde 2013 (Glăveanu, 2013) – ela também possui uma relevância social, posto que trará para a sociedade reflexões sobre intercessões entre a dança e criatividade a partir de nova ótica: a partir de um olhar sociocultural e tecendo reflexões acerca da corporeidade do dançarino. As reflexões aqui construídas podem contribuir lançando reflexões úteis para a formação de dançarinos e/ou para o campo de estudos sobre a dança.

Ainda, cabe destacar que o presente trabalho também traz consigo uma reflexão importantíssima sobre a discussão mente-corpo dentro da Psicologia, contribuindo com reflexões dentro do campo para além de perspectivas dualistas. Em uma revisão das produções científicas acerca da temática da corporeidade de 1970 a 2005, Scorsolini-Comin e Amorim (2008) concluem que, dos 11 artigos disponíveis encontrados, 8 eram da Psicologia: dois da psicologia do desenvolvimento, dois da psicologia social (construcionismo social) e quatro dentro do campo da psicanálise. A maioria dos trabalhos encontrados eram teóricos, o que leva os autores (Scorsolini-Comin; Amorim, 2008) a reafirmarem que a literatura Psicológica ainda possui uma grande vacância de trabalhos empíricos sobre a corporeidade e sua relação com os processos psicológicos. Essa supressão de trabalhos também já havia sido notificada oito anos atrás por Fogel (2000), o que nos permite inferir que este cenário se mantém estabilizado desta maneira a longa data, visto que, em nossa revisão, também não encontramos trabalhos neste direcionamento desde 2008 (ano da revisão de Scorsolini-Comin e Amorim). Em face a isso, a presente tese contribui, então, com a retomada desta questão no campo Psicológico e, além disso, integrou uma maior força ao movimento iniciado por de Zittoun e Gfeller (2021).

Por fim, para dar conta do nosso objetivo, a presente tese possui um capítulo voltado para o nosso referencial teórico, no qual, em cada subcapítulo, abordamos as principais temáticas do presente trabalho. O primeiro subcapítulo explorou a dimensão histórica da corporeidade, destacando as significações que encontramos ao longo do tempo histórico e que,

inclusive, influenciam hoje como pensamos as relações com o corpo e/ou corporeidade. Em seguida evidenciamos as construções teóricas que levaram à emergência do conceito de corporeidade. Por fim, trouxemos um panorama histórico de como a questão mente-corpo vem sendo tratada dentro da Psicologia, detalhando a breve revisão teórica presente aqui nesta introdução.

Finalizada as reflexões sobre essa temática, partimos para explorar o processo cognitivo estudado nesta tese: a criatividade. Esse processo superior foi explorado a partir de uma perspectiva sociocultural específica: a PSC. Uma vez que a PSC alega que a ação criativa ocorre partir de três dimensões: a intersubjetiva, a cultural e da produção de objetos (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014), explicamos cada uma dessas dimensões em um subtópico específico para, por fim, em outro subtópico, nos dedicarmos especificamente ao modelo teórico que analisamos: o modelo dos 5A (Glăveanu, 2013; 2015; 2020).

Finalmente, completamos o nosso referencial teórico com um subcapítulo dedicado ao campo do nosso estudo: a dança. Nela, elucidamos o que é a dança, destacando os tipos de dança mais comuns no cenário mundial e no contexto brasileiro, para, finalmente, trazer considerações acerca do processo criativo de dançarinos(as).

Os capítulos que se seguem, após o referencial teórico, abordam acerca das opções metodológicas tomadas aqui nesta tese (detalhando acerca dos participantes do estudo, da construção e análise dos dados), dos resultados encontrados (esmiuçados a partir dos achados de cada participante), para, então, chegarmos a quinto capítulo, no qual apresentamos uma discussão dividida em dois principais pontos: o primeiro deles voltado para a síntese abdução construída e o seguinte explorando como os dados construídos na presente tese permitem nos voltar para o que a teoria do modelo dos 5A nos propõe. Após isto, finalizamos o presente trabalho trazendo algumas considerações finais. Neste capítulo final, após fazer um breve resumo dos achados desta tese, expomos os pontos fortes deste trabalho e elencamos pontos que poderiam ser explorados em pesquisas futuras.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo exploraremos quatro subtópicos: um falando sobre a questão da corporeidade, em seguida temos um segundo subtópico acerca da teoria que orienta a perspectiva de criatividade desta tese e um terceiro destacando para o leitor a perspectiva sociocultural na qual se insere a PSC – evidenciando a temática das significações (e sua construção, reconstrução e destruição) – para, então, finalizarmos com um subtópico sobre o campo estudado – a dança e o dançarino.

2.1 A CORPOREIDADE: BREVES CONSIDERAÇÕES

Neste subcapítulo estaremos abordando a temática da corporeidade a partir de três pontos que se fazem imprescindíveis para a presente tese: (1) iniciamos explorando a história da corporeidade, ou seja, a construção social da noção de corporeidade e como a temática foi sendo (re)significada ao longo do tempo; (2) em seguida, conceituaremos o termo específico o qual fazemos uso aqui nesta tese (corporeidade) e detalharemos a partir de qual lente teórica vislumbramos este conceito; (3) finalizamos trazendo alguns pontos acerca da questão da corporeidade dentro da psicologia, aprofundando o panorama histórico trazido de modo mais superficial em nossa introdução.

Por fim, cabe destacar que, nesta revisão teórica, não queremos esgotar os principais pontos da literatura acerca da corporeidade, mas sim elencar alguns momentos históricos – principalmente voltados a história ocidental da corporeidade – com os quais os participantes irão dialogar e/ou que auxiliarão em nossas reflexões analíticas. Deste modo, tratemos algumas breves considerações acerca da temática, mas que acreditamos serem centrais para situar o leitor nas discussões que desenvolveremos.

2.1.1 A corporeidade ao longo do tempo histórico

Desde os primórdios existem debates acerca do que é o corpo: o que é ele? É algo puramente físico? Ele se estende ao psicológico (alma)? As respostas a essas questões mudaram ao longo do tempo histórico. Nos primórdios da história da humanidade o corpo aparece enquanto um instrumento necessário à sobrevivência. O corpo do homem pré-histórico não só precisou ser forte, para a luta contra predadores ou adversários, como também hábil, para dominar a linguagem gestual – que era seu principal modo de expressão e comunicação (Gonçalves, 1994).

Na época da Grécia Antiga, por sua vez, a esse corpo, que antes somente era demandado ser um instrumento de sobrevivência, adicionou-se os ideais de beleza, perfeição e simetria. Requeria-se, então, que, além de eficiente, esse corpo fosse belo, simétrico, perfeito. Nesse período histórico foram desenvolvidas competições esportivas para que se pudesse celebrar as qualidades corporais ideais, dando origem a competições populares hoje como as olimpíadas. Contudo, nessa época, o êxito nas competições gerava um grande fascínio social e era sinônimo do êxito em guerras, por ser uma demonstração de uma “sociedade superior” (*ibid*, p.18). Deste modo, o culto ao corpo era um sinônimo de cultuar a sabedoria (ver Gonçalves, 1994).

Com o passar do tempo, novas ordens sociais foram formadas e, com elas, novas significações foram conferidas ao corpo. Ele deixa de ocupar o lugar de valor e prestígio que tinha na idade antiga e passa a ser visto enquanto uma unidade separada: o corpo, então, opõe-se à alma. No Século V a.C., emerge a perspectiva dualista psicofísica de Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.) e Platão (428 a.C. – 347 a. C.). Eles foram os principais responsáveis por essa perspectiva que se tornará hegemônica no ocidente e também dominante nas produções científicas. Na visão dualista, a corporeidade é, de modo geral, resumida ao corpo biológico e vislumbrada enquanto a parte mortal, falha e negativa do ser humano. A alma, por sua vez, é vista como a parte racional, associada às atividades cultas e que conduzem ao desenvolvimento. Nessa compreensão, o corpo e os seus sentidos devem ser domados, pois contribuem negativamente – com a irracionalidade, impulsividade, etc. – no processo de conhecimento intelectual da alma, conduzindo à decadência moral. Uma vez que a alma está aprisionada ao corpo, é somente contornando as sensações corpóreas que o ser humano poderia desenvolver-se e atingir a perfeição (Aranha; Martins, 2003 *apud* Comparin; Schneider, 2004; Dumont, Preto, 2005).

Em contrapartida à Platão, Aristóteles (384-322 a.C.) defendia uma junção entre alma e corpo, pois, para ele, a alma possui a forma do corpo orgânico. Assim, há uma perfeita interação entre ambos. O corpo, na perspectiva aristotélica, deixa de ser concebido como obstáculo e passa a ser um instrumento da alma, ou seja, a forma através da qual conhecemos o mundo pelos sentidos, intuições e consciência (Aranha; Martins, 2003 *apud* Comparin; Schneider, 2004; Bock; Furtado; Teixeira, 2001).

Ainda que Aristóteles propunha uma perspectiva integrativa, a concepção dualista é a que imperará no ocidente, no que tange às reflexões sobre a relação mente e corpo. Assim, ao longo dos anos, o dualismo mente-corpo aparecerá travestido das mais diversas formas. Na

idade média, por exemplo, essa dualidade adquire contornos religiosos. Compreende-se que a carne (como se costumava aludir a dimensão corpórea na época) e seus prazeres levavam ao pecado e, portanto, deve ser purificada, contida. O principal propagador desta perspectiva foi Santo Agostinho (354-430), que, alinhado às compreensões platônicas, afirma que a alma é a sede da razão e prova da manifestação divina nos seres humanos, sendo o corpo aquilo que nos afasta do sagrado e divino, portanto, profano – local de pecado e degradação (Comparin; Schneider, 2004).

É a partir dessas compreensões, e neste tempo histórico, que se iniciam as tradições de culpabilidade, angústia e de vigília constante da relação dos seres humanos para com seus próprios corpos. O culto ao corpo ou a busca por prazeres corpóreos era proibida e pregava-se que o ser humano deveria ser forte a ponto de controlar tais desejos. A sexualidade passa a ser demonizada, compreendida como um distanciamento das virtudes humanas, pois o bom homem religioso deveria renunciar a todos os prazeres da carne e, pela oração, encontrar o caminho de Deus, elevando assim a sua alma. Surge, então, a máxima de que a mente deve sobrepujar o corpo, sendo o sentimental e corpóreo associado à fraqueza e perdição, e o intelectual ao positivo e erudito (Comparin; Schneider, 2004; Pelegrini, 2006).

A partir do Renascimento e Idade Moderna, os discursos sobre o corpo deixam de ter sua principal base na vertente sagrada, religiosa, passando a preponderar o discurso científico emergente. Há, nesta época, uma passagem do teocentrismo ao antropocentrismo e, neste novo campo, a razão e o método científico passam a ver o corpo como seu objeto de estudo. O corpo, aqui, passa a ser sinônimo do fisiológico, anatômico, biomecânico; bem como um objeto a ser descrito, investigado e mensurado (Gaya, 2005; Comparin; Schneider, 2004).

O fruto destes saberes aparece até mesmo no campo da arte, onde a geometria possibilitou uma representação real da anatomia humana em obras como o Homem de Vitruviano de Leonardo da Vinci, dentre outras (Gaya, 2005). Dentro do campo filosófico, essa cisão aparece através das reflexões de René Descartes (1596-1650), que reforça o dualismo psicofísico platônico ao instaurar duas diferentes instâncias para a experiência humana: *res cogitans* (substância pensante) e *res extensa* (substância material, corpórea). A consequência de seus pensamentos é de propagar uma visão de mundo que privilegia a mente à matéria

orgânica, e separando completamente ambas noções, culminando na emergência de perspectivas reducionistas¹³ e mecanicistas¹⁴, como veremos mais à frente (Capra, 1982).

Ainda neste período (a saber do Renascimento e Idade Moderna), devido ao desenvolvimento do sistema capitalista, se inicia um processo de disciplinamento dos corpos visando uma homogeneização de gestos e hábitos em prol da otimização da produção, bem como um sistema de regras visando a saúde corpórea (Pelegrini, 2006). A busca pela saúde do indivíduo que à primeira vista parece ser em favor do bem estar subjetivo, encobre os interesses do Estado em garantir uma mão de obra subserviente. O desejo individual, então, passa a ser dominado pelas amarras da obrigatoriedade do corpo sadio, pois “[...] a força muscular do trabalhador, sua energia e resistência passaram a ser objeto de exploração capitalista” (Gonçalves, 1994 *apud* Pelegrini, 2006, p. 4).

Nesta lógica de produção capitalista, o corpo é reduzido à condição de máquina de acúmulo de capital (Dumont, Preto, 2005; Pelegrini, 2006). Para moldá-lo nesta máquina desejada pelo Estado, surge uma nova forma de poder: o poder disciplinar. Essa forma de poder foi apontada por Foucault (1982) e é mediada por uma rede instituições em diversos níveis (justiça, psicológica, psiquiátrica, médica, pedagógica, religiosa, dentre outras) que buscam gerenciar os indivíduos no espaço, tempo e articulação dos movimentos corporais, através de discursos sobre normalidade e utilizando técnicas de coerção. Assim, surgem padrões para tudo (ex.: regras de etiqueta, higiene, como se portar na escola, dentre outros espaços), pois busca-se sempre o

[...] bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso e inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto da realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica, uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (p. 130).

As consequências desse processo de disciplinamento dos corpos é o nascimento de

[...] uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo que o torna mais obediente quanto mais útil, e inversamente [...] A disciplina assim fabrica corpos submissos e exercitados, corpos dóceis (Foucault, 2000, p. 119).

¹³ O reducionismo é compreendido como a crença em que um fenômeno complexo pode ser compreendido ao ser reduzido em suas partes (Capra, 1982).

¹⁴ Perspectiva que vislumbra a natureza como uma máquina perfeita, habitada por leis matemáticas previsíveis e exatas e, portanto, manipuláveis e moldáveis (Capra, 1982).

Deste modo, há, então, mais uma vez, uma dicotomia corpo-alma. Todavia, aqui ela é silenciosa, visto que o corpo é manipulado, controlado e domesticado através de uma rede de poderes que esquadrinha e disciplina nossa relação com ele, tornando-o passível a exploração capitalista e desconectando-o de nossas vivências e afetividades corpóreas (Foucault, 1982; 2000; Dumont, Preto, 2005; Pelegrini, 2006). Como bem destaca Fiorentin (2006):

Um desses reflexos é a fragmentação do indivíduo em suas diferentes dimensões política, econômica, cultural, social, cognitiva, física, emocional, espiritual, como se essas dimensões pudessem ser dissociadas e trabalhadas separadamente. Dessa forma, a concepção mecanicista/reducionista do ser humano e de seu corpo, tem limitado o desenvolvimento bio-psico-social-espiritual dos indivíduos, bem como tem impossibilitado a sua realização plena, tanto no espaço escolar, quanto fora dele (p. 41).

Esse processo de instrumentalização dos corpos não apenas gera corpos dóceis, úteis para a produção e mercado, como também incita e inaugura a responsabilidade individual pelo controle de seus próprios corpos (ex.: você deve ser saudável) ou, quando há desvios, de culpabilidade individual (ex.: se você não é saudável, a culpa é sua) (Foucault, 1982). Como Silva (2002) bem destaca, “[...] o foco de ação sobre o corpo, neste regime, prioriza a necessidade de movimento, deixando de tratá-lo como o corpo do ‘não faça’ passando a receber um tratamento para que ‘faça’ de maneira mais eficiente com um mínimo de investimento” (p. 38).

A experiência de controle e culpabilidade em torno do corpo se intensifica ainda mais com a evolução da sociedade industrial e o surgimento de novas formas de comunicação, e, portanto, aumento ao acesso à informação, isso porque, juntos aos ideais homogeneizados da lógica de produção, se adicionam a padronização dos conceitos de beleza: um corpo magro, musculoso, vigoroso (Pelegrini, 2006). No Século XX e XXI, a indústria de consumo investe nessa ótica corpórea estereotipada, vinculando a beleza estética à magreza, saúde e felicidade. O corpo magro e belo, então, passa a ser um objeto de consumo e de desejo. Desta necessidade coletiva pelo corpo ideal, temos como consequência o aparecimento massificado de distúrbios alimentares, da imagem, bem como a intensificação de cirurgias plásticas e outras intervenções como o uso de substâncias químicas pela população (*ibid*).

Acerca disto, Haber e Renault (2007 *apud* Siqueira, 2009) enfatizam que o neoliberalismo não perdoa os corpos, pois

(...) estabelece todo um mercado de consumo dirigido ao corpo que provoca identidades em ruptura, encenadas nas perturbações corporais. Afirma a existência de batalhas com e pelo corpo, atualizadas sob a forma de diversas ideologias que avaliam violências simbólicas e concretas sobre o corpo, numa tentativa de naturalizar

opressões invisíveis que mercantilizam o corpo e o desejo, e de ocultar tais dominações subliminares. Podemos, então, concluir que há um canibalismo disfarçado que devora o corpo (p.58).

Como consequência, Le Breton (2003 *apud* Siqueira, 2009) denuncia que as pessoas passam a ter uma relação com o corpo ambivalente: ora como o “rascunho a ser corrigido” (*ibid*, p. 54) ou como uma “máquina maravilhosa” (*ibid*, p. 55). No primeiro encontramos um discurso que menospreza o corpo, abomina sua finitude, precariedade e vulnerabilidade; no segundo o corpo é um veículo de prazer e felicidade, podendo ser totalmente reciclado pela tecnociência (posso remodelar meu corpo com cirurgias, dentre outras intervenções possibilitadas pela tecnologia e ciência). Assim, o Le Breton (2003 *apud* Siqueira, 2009) conclui que o corpo deixa de ocupar o lugar de identidade para assumir o estatuto de um “kit” (p. 55) manipulável e também descartável.

Ainda, essa perspectiva do corpo como um kit (Le Breton 2003 *apud* Siqueira, 2009), enquanto um elemento moldável, dá margem para idealizações de que, tendo o corpo perfeito, terei uma felicidade plena. Isso porque tanto as perspectivas de felicidade quanto os padrões corpóreos são orientados pelos os padrões da indústria de consumo e, geralmente, são elementos que aparecem associados (Siqueira, 2009). Tudo isso reflete negativamente na construção da identidade do ser humano, que percebe sua corporeidade enquanto um elemento sem conexão com o meio, com os outros sociais, bem como com a dimensão psicológica e afetiva (Silva, 2002; Comparin; Schneider, 2004; Melo, 2004; Dumont, Preto, 2005; Gaya, 2005; Pelegrini, 2006; Siqueira, 2009).

A literatura aponta, então, que, hoje, a visão ocidental contemporânea preponderante do corpo perspectiva-o enquanto um elemento ignorado, fragmentado e manipulado, fruto de concepções dualistas, reducionistas, mecanicistas ou essencialistas do ser humano – significações que datam desde a antiguidade até hoje. Embora essa visão seja preponderante não apenas no saber do senso comum como também na produção científica ocidental, ela não é a única. Em contraste com essa perspectiva mecanicista e reducionista, emergem concepções holísticas e sistêmicas¹⁵ do corpo que irrompem e conflitam com a visão hegemônica ocidental, produzindo uma quebra de paradigma (Capra, 1982; Maluf, 2002).

¹⁵A noção sistêmica compreende que todo organismo possui uma totalidade integrada e, portanto, não pode ser partido em unidades menores para fins de compreender o seu todo (Capra, 1982).

2.1.2 A corporeidade enquanto conceito

No oriente perspectivas holísticas e sistêmicas do corpo sempre foram o discurso mais preponderante. Essas compreensões podem ser vistas, por exemplo, nas tradições religiosas budistas, taoístas ou em práticas como Ioga e Tai Chi Chuan, etc. Contudo, no ocidente, como mencionado no tópico acima, as perspectivas dualistas, mecanicistas e reducionistas passam a ser confrontadas somente no Século XX, por meio de enfoques antropológicos e fenomenológicos que vislumbravam o corpo através de visões holísticas e sistêmicas (Capra, 1982; Maluf, 2002). Essas perspectivas teóricas fazem uso do conceito de corporeidade, por isso, faremos uma breve revisão deste campo, visto que tais discussões influenciaram as reflexões psicológicas acerca da temática (as quais trataremos no subtópico seguinte).

Dentro do campo científico, de um modo geral, é a Antropologia quem retira o corpo do campo da natureza ao vislumbrá-lo enquanto uma construção cultural e social (Maluf, 2002). Foi o antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss (1872 – 1950) que inaugurou o estudo desta temática no campo da antropologia ao examinar a questão das técnicas corporais¹⁶. Mauss (1974) entendia que a forma como usamos nossos corpos é fruto de um fato social e, portanto, modificam-se de uma cultura para outra. Ainda, destaca que as técnicas corporais, que incidem nos seres humanos, não são totalmente igualitárias, mas sim divididas por sexo, idade e em relação de rendimento (*ibid*).

Mauss (1974 *apud* Maluf, 2002) denuncia, então, que o corpo, enquanto esse objeto que à primeira vista parece bem natural, na verdade é moldado e construído pela vida social, sendo nossos atos e atitudes produtos de um controle social dos corpos. Logo, não há nada de natural na forma como os homens servem-se de seus corpos, pois a sociedade e cultura influencia as suas possibilidades de expressão corporal, possibilitando algumas e instigando a evitação de outras. Assim, para Mauss (1974), o corpo é uma expressão da cultura, sendo ao mesmo tempo matéria prima e ferramenta da cultura.

Uma outra importante contribuição de Mauss é ter inspirado – a partir da noção de hábito – o surgimento do conceito de Habitus por Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Esse conceito parte da compreensão de que nós aprendemos pelo corpo e de que o corpo é uma arena para os confrontos entre a ordem social incorporada e a razão individual. Bourdieu (1982 *apud* Daolio;

¹⁶ As técnicas corporais compreendem "as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos" (Mauss, 1974, p. 221) tais como as formas de andar, falar, nadar, cozinhar, sentar, etc.

Rigoni; Roble, 2012) vai sugerir haver gestos e comportamentos que inclusive escapam à lógica individual, pois estão incrustados no corpo, pois são produto de uma razão prática coletiva e individual e, portanto, que varia socialmente e historicamente.

Maurice Leenhardt (1971 *apud* Maluf, 2002) também traz avanços dentro do campo de estudos do corpo na antropologia ao descrever como as compreensões de corpo, pessoa e até mesmo o processo de individuação são diferentes nas sociedades que tiveram contato com os brancos ocidentais. Esses apontamentos são também trabalhados e aprofundados por Viveiros de Castro (1979 *apud* Maluf, 2002) a partir de seus estudos com sociedades ameríndias em que a ponta o corpo “[...] não como simples suporte de identidades e papéis sociais, mas como um instrumento que articula sentidos e significados cosmológicos, matriz de símbolos e objeto do pensamento” (Maluf, 2002, p.92).

Deixando o campo da Antropologia e nos aproximando das contribuições da Fenomenologia, cabe destacarmos as reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961). Como Daolio, Rigoni e Roble (2012) destacam, ainda que a quebra de paradigma iniciada por Marcel Mauss tenha sido importantíssima para se inaugurar um outro lugar para o corpo dentro do campo científico, ela, contudo, parece acabar se esquivando do determinismo biológico e aludindo a um determinismo social, cultural, ou seja, de que o corpo é determinado pelo sociocultural. Embora essa não tenha sido a intenção do autor, em seus textos vemos uma dificuldade de como superar os resquícios de uma linguagem dualista. É justamente nesse aspecto que Merleau-Ponty contribuiu com essa discussão.

Merleau-Ponty tece críticas radicais à metafísica cartesiana, pois acredita que o homem não é possuidor de um corpo, mas sim que ele é um corpo. Ele parte de uma perspectiva mais próxima da de Claude Lévi-Strauss e, portanto, destruindo a ideia de qualquer determinismo social ou cultural, visto que defende uma relação de intersubjetividade entre indivíduo e sociedade. Assim, a condição corpórea, a subjetividade e a percepção – noções importantes desse pensador – todas se dão entre as ações coletivas e individuais. Mais especificamente, é na intersubjetividade – pelo contato com o corpo do outro – que nós tomamos consciência do nosso corpo e, ao mesmo tempo, do mundo. Logo, para ele, primeiro há o corpo e suas sensações e percepções, para somente depois vir a consciência de si e do outro. Por isso ele compreende o homem enquanto ser-no-mundo, pois nos conhecemos no viver, na relação de contato com o outro e com o mundo (Merleau-Ponty, 1989).

Não há, então, para Merleau-Ponty, uma oposição entre natureza e cultura, pois o corpo é o centro a partir do qual podemos experienciar estar com o outro e conhecer o mundo. Assim, o corpo possui uma realidade ontológica, pois é nele que se dá a construção da nossa experiência de subjetivação. Para o autor francês é “[...] é a partir do corpo próprio, do corpo vivido, que posso estar no mundo em relação com os outros e com as coisas. O corpo é nossa ancoragem no mundo [...] é nosso meio geral de ter o mundo” (Merleau-Ponty, 1989, p. 45). Assim, o corpo é uma unidade com todos os sentidos dotada de expressão e de intencionalidade e que conhece seu sentido no viver.

Em suma, para Merleau-Ponty, há uma unidade expressiva da existência: uma subjetividade corporificada, o corpo vivido. O homem se relaciona com o mundo, com os outros e organiza suas vivências a partir de uma experiência corporificada. Logo, o corpo não é um objeto, mas um fenômeno complexo embebido de motricidade, de percepções, de sexualidade, banhado pela linguagem e pelas experiências sensíveis cujas significações se dão em uma relação dialética do sujeito com seu corpo, com o mundo e outras corporeidades expressivas (*ibid*).

Inspirado nas propostas fenomenológicas de Merleau-Ponty e na noção de habitus de Pierre Bourdieu, Thomas Csordas propõe o conceito de corporeidade (*embodiment*) (1990; 1994 *apud* Maluf, 2002) enquanto uma “base existencial da cultura” (Csordas, 1990 Maluf, 2002). Alega que nesse novo paradigma:

1) o corpo não é mais um fato bruto da natureza nem um fato dado — nem para nós mesmos; 2) a objetificação do corpo é um processo construído histórica e culturalmente — e um segundo momento da experiência da percepção; 3) o corpo é sujeito e agente da/cultura; 4) a cultura é corporificada (*embodied*) e não dada exteriormente à experiência do sujeito; 5) o outro também não é percebido como objeto, e sim como um outro eu mesmo; e por fim 6) a objetividade não é a visão de nenhum lugar, mas uma visão de qualquer lugar onde o corpo possa tomar posição e se colocar em relação às perspectivas de outros "eu mesmos (Maluf, 2002, p.97).

Assim, o termo corporeidade demarca um distanciamento de compreensões metafísicas, destacando que o homem não possui um corpo, *ele é um corpo*. Ainda a corporeidade é mais que apenas uma alusão à materialidade, carne. Quando aludimos a corporeidade, integramos

[...] tudo o que somos: corpo, mente, espírito, emoções, movimento, relações com o nosso próprio ‘eu’, com outras pessoas e com o mundo à nossa volta. Ela também envolve a ideia que o nosso corpo é constituído não somente pelo que nos é próprio (nossos genes, células, órgãos vitais, etc.), mas também pelo contexto social, econômico, cultural e natural em que vivemos (Fiorentin, Rocha; Lustosa, 2004, p. 336).

Essa noção de uma corporeidade a partir de uma conjuntura de aspectos – mais especificamente, de posições – do eu, emergirá na Psicologia Sociocultural, lente teórica da presente tese. Assim sendo, no tópico a seguir destacaremos um pouco do percurso desta temática (corporeidade) na psicologia, para evidenciarmos o seu lugar na teoria que estudamos.

2.1.3 A temática do corpo e da corporeidade na Ciência Psicológica

As relações entre psique e corpo – e nesse contexto também entra em questão o ambiente – ganham diferentes enfoques discursivos não só ao longo do período histórico, como também, dentro de uma mesma época encontramos diversas ênfases a partir de cada corrente teórica que encabeça a discussão desta temática. Faremos, então, uma breve revisão desses principais pontos dentro do cenário da ciência psicológica, posto que é a nossa área de pesquisa.

As primeiras vertentes que emergem na Psicologia são fortemente marcadas por concepções cartesianas (Bunge, 1980; Costall, 1995; Kempen, 1996; Shotter, 2003; Sinha; De López, 2000; Pino, 2003; Scorsolini-Comin; Amorim, 2008), ou seja, de uma perspectiva dicotômica. Acerca disso, Bunge (1980) destaca que a Psicologia é influenciada pelo dualismo interacionista cartesiano, ou seja, pela compreensão que mente/alma e corpo possuem substâncias diferentes, logo, são distintos. Ainda, nessas diferentes dimensões, corpo e alma não possuem o mesmo valor: o corpo é a *res extensa* – substância que não pensa, matéria e, portanto, pode ser explicada em termos mecanicistas – e a alma a *res cogitans/pensante* – é o sujeito pensante e que tem como obstáculo a *res extensa*.

Incitada por essa diferenciação (entre mente e corpo), a Psicologia emerge como uma ciência dedicada a esse inaugural objeto de estudo: a mente. Contudo, desde seu nascimento essa ciência tão jovem enfrenta grandes desafios de como operacionalizar seus estudos. As primeiras matrizes que a fundamentou foi o funcionalismo, o estruturalismo e o associacionismo. A escola funcionalista possui William James (1842-1910) como precursor e se dedicava a estudar os processos mentais, especificamente para averiguar sua função, posto que compreende que todo processo mental ou comportamental é orientado para que o ser humano se adapte ao meio. O Estruturalismo, por sua vez, surge a partir das reflexões de Edward Bradford Titchener (1867–1927) e dedicou-se ao estudo de como os elementos ou conteúdos mentais se conectam mecanicamente, para isso tinha-se enquanto objeto de estudo a experiência consciente do indivíduo, observando a experiência pessoal a partir das diversas

situações as quais os indivíduos eram expostos. Por fim, o Associacionismo compreende que a experiência é a maior fonte de conhecimento humano, gerando hábitos de comportamento. Desta forma, interessava-se em investigar – principalmente em condições controladas – os processos de aprendizagem gerados a partir de associações de ideias (Bock; Furtado; Teixeira, 2001).

Acerca das escolas supracitadas, Bunge (1980) enfatiza que duas dessas correntes trazem consigo uma perspectiva dualista epifenomenalista, ou seja, que enxerga alguns ou todos os estados mentais como meros epifenômenos (efeitos secundários ou subprodutos). Nesse sentido, nega-se ou se diminui qualquer influência que a mente tenha sobre o corpo ou em qualquer outra parte do mundo físico. No funcionalismo os estados mentais são conceptualmente redutíveis a estados funcionais; já no estruturalismo a mente não tem autonomia, ela é fruto do que o sistema nervoso faz dela, em um paralelismo psicofísico.

A Teoria Associacionista, por sua vez – que será a antecessora do Behaviorismo – traz consigo uma compreensão monista materialista eliminativa, visto que não há separação entre mente e corpo, sendo a mente/psique reduzida e/ou desconsiderada (Bunge, 1980). O Behaviorismo ou Comportamentalismo é uma das primeiras correntes teóricas da Psicologia. Ele emerge no século XIX, a partir do trabalho do psicólogo John B. Watson, e compreende que, para a psicologia se tornar uma ciência objetiva, ela precisava eleger um objeto observável para seu estudo. Com isso em mente, essa corrente teórica optou pelo estudo do comportamento. Assim, em suas pesquisas, o Comportamentalismo lançava mão de estudos experimentais humanos e não humanos, pois compreendia que o comportamento animal servia de base para elucidar os fenômenos comportamentais humanos (Bock; Furtado; Teixeira, 2001).

Cabe destacar que, no behaviorismo, os eventos mentais e seus processos, por não serem observáveis, não eram objetos de estudo da Psicologia. Desta forma, os behavioristas se opunham à estudos unicamente baseados em sentimentos, emoções e pensamentos. Inclusive, em sua vertente mais radical, encabeçada por Burrhus Frederic Skinner (1904 – 1990), chegou a ressaltar a total inoperância dos estudos sobre a mente humana (Bock; Furtado; Teixeira, 2001). Assim, tanto dentro do behaviorismo, ou mais evidentemente no behaviorismo radical, estamos em face a um cenário em que a psique é reduzida ao comportamento ou até mesmo excluída (Bunge, 1980).

Esse movimento de deixar a mente “de lado” acaba suscitando um movimento de contracorrente: a emergência do Cognitivismo. A ciência cognitiva nasce a partir de um movimento científico interdisciplinar, que combina ideias da Psicologia, da Antropologia e da Linguística, mesclando-as com os recentes campos da inteligência artificial, Ciência da Computação e Neurociência, iniciado nos anos 50. Assim, buscava-se, com essa corrente teoria, aproximar a Psicologia de outras ciências interpretativas (Antropologia, Linguística, Filosofia, História, etc.). Isso é destacado por Jerome Bruner (1997) em seu livro, *Atos de Significação*, ao expor que a revolução cognitiva ocorreu para trazer a temática da mente de volta às ciências humanas, produzindo estudos sobre aquilo que ficava de fora no pensamento behaviorista. Qual era, então, o foco da perspectiva cognitiva?

Inicialmente a revolução se tratava de estabelecer o significado como conceito central dentro da Psicologia Cognitiva. Buscava-se, então, se distanciar dos objetos de estudo elegidos por vertentes anteriores – como o estímulo-resposta, o comportamento, impulsos biológicos, dentre outros – para focar em descobrir e descrever os significados que as pessoas criavam a partir de seus encontros com o mundo, assim como estabelecer hipóteses sobre esse processo de significação (Bruner, 1997; Correia, 2003).

Contudo, esse movimento que inicialmente buscava explorar a significação, acabou se voltando para o estudo do processo da informação. Esta ênfase se deu por conta da Revolução da Informática e suas descobertas, que acabou influenciando os pensadores da época com suas contribuições. Assim, a primeira revolução cognitiva deixa de ter como objeto de estudo a construção do significado e passa a se ater ao estudo do processamento de informação. Nesse cenário, os computadores e a inteligência artificial passam a servir como metáfora para aludir ao processamento humano, que passa a ser estudado de forma fragmentada e técnica, considerando o cérebro como uma unidade central que armazena e manipula as informações (Bruner, 1997).

Dentro desta perspectiva a mente passa a ser vista como aquilo que comanda todo o processamento (*software*), coordenando os estímulos que entram (*input*) e os que saem (*output*). Todo esse processo é possibilitado por um *hardware*, o corpo. Essas reflexões estão versadas em um reducionismo do estatuto do corpo a uma instrumentalização da mente, quase como uma máquina que somente está ali para possibilitar seu funcionamento, culminando em uma perspectiva que Scorsolini-Comin e Amorim (2008) intitulam de idealista ou mentalista.

A corrente cognitivista, portanto, propõe uma perspectiva diametralmente oposta à perspectiva behaviorista. Sua influência dentro do campo da Psicologia conduz à compreensão da *psyque* enquanto a sede das faculdades mentais superiores ou funções nobres (da racionalidade, da vontade, da consciência, da memória, etc.) em oposição ao *sîma*, ou seja, o corpo, sede das funções orgânicas consideradas menos nobres e, inclusive, equivalente a condição de qualquer outro animal, de um computador ou de uma inteligência artificial (Bunge, 1970; Scorsolini-Comin; Amarin, 2008). Essa diferença de valor entre psiquismo-corpo parece retomar a mesma visão valorativa proposta por Descartes (Bunge, 1980; Scorsolini-Comin; Amarin, 2008).

Buscando superar esse panorama e lançar uma visão mais holística sob a cognição, alguns teóricos se juntam para fazer um resgate da intenção da primeira revolução cognitiva: estudar a construção de significados. Esse movimento é conhecido como a segunda revolução cognitiva. De acordo com Bruner (1997), uma das principais compreensões que orienta essa nova corrente é vislumbrar o ser humano como construtor de significados. Significados esses que são construídos na interação do sujeito – aqui pensado de forma holística, não só uma mente, mas uma cognição corporificada e constituída pela alteridade (o outro social, distinto de mim) – e sempre situado no ambiente (material e sociocultural). O ambiente, por sua vez, não é visto enquanto um mero contexto estático, mas sim enquanto dinâmico – pois sofre influência das externalizações dos sujeitos. Logo, a cultura não é um ente estático, mas construtora e constituinte do psiquismo, havendo, portanto, uma relação de interdependência entre sujeito e cultura. Dessa forma, em face a essa nova perspectiva teórica, uma psicologia individual, centralizada no indivíduo (organismo único), torna-se inadequada e irrelevante (Vigotski, 1991; Costa; Lyra, 2002).

Essa perspectiva teórica da segunda revolução cognitiva inspira-se na teoria de Lev Semionovitch Vigotski (1896-1934), proponente da Psicologia Sociocultural ou Sócio-histórica. Vigotski compreende que o ser humano é constituído na cultura, sendo a partir da interação, ou seja, da relação interpsicológica (eu-outro social/alteridade) que nasce o psiquismo, nossa dimensão intrapsicológica. Assim sendo, o mundo pessoal é construído pela canalização do mundo sociocultural, que ocorre através dos processos de internalização e externalização. A internalização é o processo pelo qual nós desenvolvemos nossa cultura pessoal, nossas significações e sentidos de si. Todavia, esse processo não corresponde a uma mera introdução de imagens mentais e das coisas do mundo para a nossa mente, mas uma produção ativa do sujeito de internalizar aspectos da cultura coletiva. A externalização, por sua

vez, é o processo pelo qual a cultura pessoal se expressa e toma posturas, modificando, por sua vez, a cultura coletiva. Assim, todas as trocas e intersubjetivas se dão a partir das construções de significados, mediadas por processos de internalização e externalização (Vigotski, 1991; Costa; Lyra, 2002).

Destarte, as correntes teóricas da segunda revolução cognitiva nos trazem reflexões mais amplas acerca relação mente-corpo: a mente não é só mais o eu, individual, centralizado; o corpo não é mais reduzido ao orgânico, é constituinte e participante de todos processos psicológicos com centralidade; aparecem, ainda, as dimensões do outro social, bem como do ambiente em face ao qual o sujeito de subjetiva (Vigotski, 1991; Costa; Lyra, 2002).

Visões mais integrativas já haviam aparecido dentro da ciência psicológica, mas a partir da Psicologia da Gestalt¹⁷, bem como pela Psicanálise¹⁸ (Bock; Furtado; Teixeira, 2001). E, a partir da década de 80, reaparece com o surgimento de campos teóricos como a Psicologia Sociocultural, a Psicologia Ecológica e a Psicologia Dialógica (Scorsolini-Comin; Amarin, 2008). Essas teorias nascem a partir da influência da segunda revolução cognitiva e, portanto, alinham-se com a visão de sujeito trazida anteriormente. Ademais, cada teoria dessas adiciona algumas reflexões próprias que, conseqüentemente, afetam as reflexões sobre a dinâmica entre a psique e sua dimensão corporificada.

A Psicologia Sociocultural propõe uma psicologia com orientação cultural, interessada na ação – especialmente no caráter processual da ação – para alcançar seu objeto de estudo. O que os sujeitos dizem, fazem e todo o contexto em volta seria o ponto de investigação. Essas ações são compreendidas enquanto processuais e dinâmicas, com partes indissociáveis. Ademais, toda ação emerge a partir da tensão entre a cultura individual do sujeito – seus aspectos intrapsicológicos – e a cultura coletiva visto que a relação entre o indivíduo e a cultura é dinâmica e de separação inclusiva (Valsiner, 2012; 2014). Ou seja, que, ao mesmo tempo que a cultura constitui o sujeito, ele também modifica a cultura; assim, indivíduo e cultura são aspectos interdependentes, mas diferentes e, portanto, sem qualquer isomorfismo entre a cultura

¹⁷ Corrente de berço europeu que surge para fazer uma oposição teórica ao Behaviorismo e sua fragmentação das ações e processos humanos. A Gestalt – bem como toda a corrente humanista dentro da Psicologia -- busca compreender o homem como uma totalidade, sem cisão mente-corpo (Bock; Furtado; Teixeira, 2001).

¹⁸ Corrente teórica que nasce a partir das ideias de Sigmund Freud (1856-1939). A psicanálise teoriza sobre o inconsciente, uma lógica psíquica que difere da lógica racional e possui características próprias (atemporal, não contraditório, etc.). Essa teoria apresenta uma integração mente-corpo através do conceito de pulsão. Para a psicanálise o sujeito é um ser pulsional, ou seja, possui um organismo que é banhado de palavras e, portanto, não pode ser reduzido ao biológico, carne. Ao mesmo tempo, esse corpo pulsional não é secundário em relação aos processos psiquismo, mas sim central (Bock; Furtado; Teixeira, 2001; Freud, 1915).

pessoal e a cultura coletiva posto que o sujeito é ativo, ou seja, tem autonomia no seu processo de significação, jamais se reduzindo a um espelhamento de sua cultura (Bruner, 1997; Correia, 2003).

A psicologia Ecológica irá destacar que não é só na dimensão intra e intersíquica que nós construímos significados, essas construções também se dão nas trocas com mundo físico, no ambiente. A perspectiva ecológica descentraliza o sujeito do indivíduo, pessoa, ao pensar a mente de uma forma ampliada (*extended mind*), ou seja, ao compreender que o ambiente está sempre implicado em todos os processos (Gibson, 1986) e que devemos sempre considerar o tempo irreversível. Isto é, que toda experiência ocorre em um determinado momento no tempo que jamais pode retornar, logo, cada uma é única. Assim, ainda que seja uma atividade se repita, cada execução terá seu lugar único na linha temporal e, portanto, cada uma delas será singular (Valsiner, 2012).

Por fim, a Psicologia Dialógica também traz uma expansão da nossa noção do “eu”, destacando que ele é constituído de diferentes posições que dialogam entre si continuamente a partir de uma relação dialógica e que emerge através de nossa experiência corporificada com o mundo (Hermans; Kempen; 1993). Para essa teoria, as posições se referem tanto a uma mudança do local físico de uma pessoa, quanto do papel social desempenhado por ela e de como esses influenciam as construções de significado de um sujeito. Por exemplo, na posição de aluno, se sou alguém que tirou notas baixas, posso me compreender como alguém ruim, alguém sem futuro, mesmo que meu eu não se resuma a isso, não sou somente eu-aluno (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014; Glăveanu, 2015). Nessa perspectiva o ser humano é um ser social, fruto de “[...] um agregado de relações sociais internalizadas (Bakhtin, 1989; Pino, 2005; Vigotski, 1991), cuja natureza se define pela relação com o outro, sempre mediada pela experiência subjetiva, no cerne da qual se produzem significados” (Oliveira, 2016, p. 203).

Todos esses campos teóricos supracitados destacam uma corporeidade vívida: uma corporeidade marcado pela experiência; uma corporeidade que é social; uma corporeidade que é afetiva; uma corporeidade que se situa no ambiente (e, portanto, seu contexto histórico e sociocultural) e interage ativamente, modificando e sendo modificado pelo ambiente; uma corporeidade que não pode ser pensada fora do tempo irreversível; um sujeito corporificado que é construtor de significados e que se constitui – e está em constante mudança – a partir da interação dialógica com os outros sociais (Vigotski, 1991; Valsiner; Rosa, 2007; Gibson, 1986; Hermans; Kempen; 1993). Assim, há um total distanciamento do corpo reduzido ao biológico,

da ‘carne’, e, por isso, essas teorias também fazem uso do termo inglês *embodiment*, propagado por Csordas (1990; 1994 *apud* Maluf, 2002), o qual pode ser traduzido como corporeidade.

A literatura, então, aponta que, hoje, dentro do campo das pesquisas psicológicas socioculturais, não há como se pensar o sujeito e seus processos psicológicos distanciados de uma vivência holística, e, portanto, corporificada. Contudo, quando nos aproximamos dos modelos teóricos utilizados para pensarmos o sujeito estudado, vimos (em nossa introdução) que eles podem acabar não dando margem para que se capte a dimensão corporificada da experiência humana, por ainda reproduzir, implicitamente, compreensões dualistas ou monistas. Assim, aquilo que está presente na visão de sujeito destas teorias, nem sempre parece ressurgir nos modelos teóricos propostos e, portanto, na prática da pesquisa psicológica. A fim de averiguarmos isso, iremos, agora, nos aprofundar no que diz a teoria estudada (a PSC) sobre os processos criativos e o sujeito criativo.

2.2 A AÇÃO CRIATIVA

Com base na etimologia, a palavra criatividade advém da raiz indo-europeia *ker* ou *kere*, que significa crescer ou do termo do latim *creatio* ou *creatus*, fazer crescer. Deste modo, a nomenclatura alude à ideia de trazer algo novo à existência (Weiner, 2000 *apud* Glăveanu, 2013).

No tocante ao estudo e pesquisas sobre a criatividade, existem três principais paradigmas que devem ser destacados enquanto fundamentais (Glăveanu, 2009; 2010): ele (*He-paradigm*), eu (*I-paradigm*) e nós (*We-paradigm*). Cada um desses paradigmas dominou o pensamento científico durante certo tempo, trazendo consequências teóricas e práticas. Assim sendo, visitaremos, de forma breve, cada um deles a fim de situar o leitor a partir de qual perspectiva vislumbramos a ação criativa.

No *paradigma-ele*, a criatividade é concebida enquanto uma dádiva de apenas alguns. Deste modo, é restringida ao nível individual e conectada a uma explicação hereditária, biológica ou até mesmo divina. Ainda, o indivíduo criativo é visto como um gênio ou alguém extremamente talentoso, que, portanto, revolucionará algum campo de atuação – desde as artes às ciências. Assim sendo, alguém criativo é alguém que facilmente se destacará dos demais, pois suas aptidões estão em um nível acima do comum, o que lhe confere notoriedade (Glăveanu, 2009; 2010).

O *paradigma-eu*, por sua vez, surge quando a temática passou a ser tratada dentro do campo psicológico através de Gordon Allport durante a década de 50 (Boden, 1994 *apud* Glăveanu, 2009). Com essa guinada, passa a se difundir a ideia de que todos os seres humanos possuem um potencial criativo e que esse potencial pode ser utilizado de diferentes modos. A criatividade, portanto, deixa de ser associada a feitos e descobertas fantásticas, passando a atrelar-se às atividades do dia a dia. Essa visão, então, traz avanços ao expandir a criatividade de indivíduos únicos a uma aptidão de todos, produzindo o que Glăveanu (2009) chama de uma “democratização da criatividade” (p.3). Todavia, esse paradigma ainda não contempla a natureza social da criatividade (Glăveanu, 2009; 2010). Esse aspecto somente foi contemplado no paradigma seguinte.

Com as décadas de 60 e 70, cada vez mais os psicólogos passaram a enfatizar a natureza social dos processos psicológicos (Roco, 2004 *apud* Glăveanu, 2009). Essa ênfase logo se estendeu para o estudo da criatividade. Neste paradigma a criatividade deixa de se situar no sujeito, passando a ser vislumbrada no encontro do indivíduo com os outros sociais. Ainda, tanto o ambiente social quanto o contexto passam a ser responsáveis por modular a ação criativa, seja para ampliá-la ou restringi-la (Glăveanu, 2009).

À primeira vista, a proposta do *paradigma-nós* se propõe a trazer uma visão sociocultural do processo criativo, contudo, acabou desaguando em compreensões e pesquisas que reduzem o social “[...] a um conjunto de influências externas limitadoras ou facilitadoras” (Glăveanu, 2009, p. 3). Deste modo, quando se falava de ambiente, reduzem-no à ideia de contexto externo, excluindo, portanto, toda a dimensão internalizada desse social. Esse paradigma acabou inspirando, no campo da criatividade, o desenvolvimento de pesquisas transculturais (Glăveanu, 2010).

A visão de cultura inerente ao *paradigma-nós*, não se alinha com a visão ontológica e epistemológica do presente projeto, que compreende o ser humano enquanto constituído e constituinte de sua cultura em uma relação bidirecional¹⁹. A compreensão da ação criativa no presente projeto, portanto, não adere a nenhum dos paradigmas anteriormente citados. Tais paradigmas foram apresentados para que possamos entender a perspectiva diferenciada da Psicologia Sociocultural da Criatividade (PSC) (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014).

¹⁹ Relação na qual um constitui o outro, mas sem qualquer isomorfismo entre a cultura pessoal e a cultura coletiva (Valsiner, 2012; 2014).

A PSC (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014) se inspira em autores como Mikhail Bakhtin (1895-1975), Vigotski, John Dewey (1859-1952) e George Herbert Mead (1863-1931), e busca resgatar a natureza social da criatividade através da ótica sociocultural, em que a cultura não é uma variável, mas sim concebida enquanto constituinte e construtora do ser humano (Vigotski, 1991). Assim sendo, ao mesmo tempo que a cultura possui seus artefatos – por ser uma ferramenta semiótica – ela não funciona como uma entidade fora do indivíduo, pois ocupa o estatuto de constituinte do ser. Ainda, nesta ótica ela é vista enquanto um fenômeno necessariamente dinâmico, posto que se modifica constantemente devido às externalizações dos seres humanos (Valsiner, 2012; 2014). Há, deste modo, uma relação de interdependência – de separação inclusiva – entre o homem e a cultura, posto que eles co-constituem um ao outro (Valsiner, 2012; 2014; Glăveanu, 2010).

Desta maneira, em sendo a criatividade um processo sociocultural, para a PSC, seu início se dá com a ontogênese da função simbólica. A função simbólica nos permite mediar signos e ferramentas e, portanto, nos confere a habilidade de representar e de sair do aqui-e-agora, tornando a ação humana flexível. Ela decorre, então, do desenvolvimento humano, especificamente da internalização das relações eu-outro (processos interpsicológicos para intrapsicológicos), e é a partir dela que nós regulamos a nossa relação com o mundo. Ainda, é por meio dela que nós diferenciamos o nosso eu do outro, símbolos de objetos e o presente do passado e do futuro (Valsiner, 2012; 2014; Glăveanu; Gillespie, 2014; Glăveanu, 2015).

A função simbólica, então, é o que nos permite transitar no tempo, na dimensão intersubjetiva (eu-outro, sendo esse outro qualquer audiência) e nos permite engajar fisicamente ou simbolicamente com o mundo material. Todas essas três dimensões – temporal, sociocultural e material – são constituintes do processo criativo para a PSC (Glăveanu; Gillespie, 2014; Glăveanu, 2015).

Nessa perspectiva teórico-metodológica não se pode pensar na ação criativa sem considerar a interdependência simbólica e comunicativa do eu com o outro (alter). Ainda, um outro aspecto que constitui a ação criativa é a construção de objetos, pois, nesta teoria, não há um ato criativo sem a produção de algo novo. A construção da novidade, por sua vez, emerge no espaço de negociação eu-outro. Nas palavras de Glăveanu (2009) a ação criativa é: “[...] um processo complexo que leva à geração de novos artefatos ao trabalhar com materiais ‘culturalmente impregnados’” (p.4).

Assim, o paradigma sociocultural propõe-se a empregar um modelo sistemático e dinâmico, considerando a criatividade como uma atividade contextual, produtiva e orientada

pelo significado que sempre ocorre na relação entre o sujeito (criador) e o outro (audiência), culminando na produção de objetos (artefatos). Desta maneira, pensar a ação criativa implica, necessariamente, pensar o lugar do outro (audiência) e do ambiente sociocultural (normas, artefatos, crenças, valores, etc.), pois a criatividade é simultaneamente um processo psicológico, social e cultural (Glăveanu, 2013).

Há, portanto, uma mudança de posição epistemológica em relação ao estudo da criatividade. Deixa de se focar na pessoa e em seus atributos internos, para examinar sempre o sujeito em relação ao contexto sociocultural. Desta maneira, não se trata mais dos processos individuais, mas daquilo que surge da ação do indivíduo a partir de sua relação com a audiência – que tanto produz quanto medeia a geração e uso de artefatos (símbolos, signos, objetos etc.). Logo, há sempre uma dinâmica integrativa entre o autor, audiência e affordance. Em linhas gerais, a teoria das affordances versa sobre como o mundo material orienta, facilita e/ou restringe a atividade humana, guiando-a com base no que o ambiente (cultura, sociedade) tem disponível (Valsiner; Rosa, 2007; Cole, 1996). Mais à frente (tópico 2.2.3) explicaremos com maior detalhes este conceito, por hora, apenas o trazemos para destacar como a dinâmica imaginativa ocorre em uma dupla dimensão – psicológica (inter e intrapsicológica) e comportamental (produção de algo) – e não podemos reduzir um ao outro (Glăveanu, 2013). Ainda, toda ação ocorre em um contexto específico, situada no tempo irreversível e orientada pelos objetivos individuais (Glăveanu, 2013; Valsiner, 2012; 2014).

Deste modo, há quatro principais dimensões a serem examinadas na ação criativa: a dimensão do eu (criador), do outro (alteridade) – essas duas dimensões juntas são chamadas de campo intersubjetivo²⁰ – da cultura (com seus artefatos, valores, normas existentes) e do objeto produzido (novo). A figura a seguir (Figura 1) resume esse aspecto.

A fim de apresentarmos melhor para o leitor o modelo aqui utilizado, explicaremos cada uma das dimensões elencadas, destacando seu papel na ação criativa, para, então, chegarmos às propostas de estudo da ação criativa por Vlad Petre Glăveanu (2013; 2015; 2020) com seu modelo dos 5A. Cabe destacar que a explicação de cada aspecto separadamente é realizada apenas para fins didáticos, visto que essas quatro dimensões estão entrelaçadas e não podem ser pensadas uma sem as outras, pois são processos dinâmicos que se desenrolam no contexto e no tempo irreversível.

²⁰ Cabe destacar que compreendemos intersubjetividade como o espaço criado ao inter-relacionar perspectivas do eu com o outro (Gillespie; Cornish, 2010 *apud* Glăveanu, 2021a). Deste modo, não se trata de um estado, mas de um processo.

Figura 1. A estrutura cultural da ação criativa



Fonte: traduzido de Glăveanu (2010, p. 12)

2.2.1 O campo da intersubjetividade: a dimensão do eu e do outro

Como só podemos pensar a ação criativa no campo da intersubjetividade, explicitaremos a perspectiva teórica, cerne para o estudo da PSC: o conceito de perspectiva de George Herbert Mead e dos neo-meadianos (Mead 1938 *apud* Glăveanu, 2015).

A perspectiva é um conceito relacional e que demarca a orientação das ações de um determinado ator em seu ambiente. A título de exemplificação, podemos pensar como uma criança vê o mundo e como essa perspectiva lhe permite fazer algumas coisas e lhe impossibilita de fazer outras, bem como pensar sobre o mundo e vê-lo de outra forma. Imaginar isso é um exercício de perspectivação. Contudo, nós não precisamos mudar de faixa etária para termos uma perspectiva diferente. Em toda situação há uma multiplicidade de perspectivas que podem ser tomadas em relação à realidade (sobre eventos, pessoas, objetos, etc.). Mas por quê?

As perspectivas possuem uma origem corporificada e derivam das nossas posições no mundo sociocultural e material. Quando falamos em posição, compreendemos esse conceito à luz da teoria de troca de posição (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014) que compreende que as posições se referem tanto a uma mudança do local físico de uma pessoa, quanto do papel social desempenhado por ela (mãe, professora, mulher). Assim, o conceito de posição faz uma ponte entre o simbólico e o corpóreo, por ser, ao mesmo tempo, um ato social e físico-corpóreo (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014; Glăveanu, 2015).

Para a PSC, quando trocamos de posição – ou seja, tentamos vislumbrar um problema ou situação a partir da posição de um outro – nós assumimos uma nova perspectiva. Quando assumimos novas perspectivas, isso faz surgir a possibilidade do sujeito se tornar audiência de sua própria ação. A título de exemplificação, quando eu passo a assumir uma nova posição, eu dançarina, eu não só passo a me perspectivar a partir do olhar de uma dançarina, como também posso pensar “como esse público me vê?” e, portanto, me pensando como audiência de minha própria ação ao me perspectivar como eu público. Desta forma, na tomada de perspectiva o sujeito se torna audiência de sua própria ação, contudo, a partir de uma outra posição: o que se intitula de uma metaposição. A metaposição é um conceito elaborado por Hermans e Kempen (1993) para se referir a quando adotamos uma posição distanciada das que comumente adotamos, nos tornando uma audiência para nós mesmos. Assim, a metaposição nos possibilita ver a ambiguidade dos objetos para além dos usos costumeiros, uma vez que nos possibilita olhá-los a partir de outra posição, explorando novas possibilidades. Deste modo, ela permite o sujeito se descentrar de uma primeira perspectiva que guiava sua ação ao coordenar uma segunda perspectiva (advinda da metaposição) junto à primeira (Glăveanu, 2015; 2016; 2017; 2020).

E qual a relação entre as posições e perspectivas? elas possuem uma relação bidirecional: as perspectivas podem fazer com que nós ocupemos diferentes posições; bem como as posições que ocupamos afetam nossas perspectivas tanto numa dimensão física (trazendo restrições ao nosso campo de visão, por exemplo), quanto social e simbólica (campo em as perspectivas são muito mais flexíveis e múltiplas) (Glăveanu, 2021a).

Logo, tudo que sabemos sobre o mundo é fruto de quem somos (posições que ocupamos), o que podemos ver (perspectivas) e o que construímos ativamente (agência humana). As perspectivas e posições, contudo, esbarram nas restrições e contingências do contexto – material, social e cultural – e emergem, como viemos destacando, a partir do diálogo com as perspectivas dos outros (ou outras perspectivas). Deste modo, perspectivas nunca existem isoladas uma da outra, pois a realidade humana é composta por um somatório de perspectivas inter-relacionadas (Martin, 2005 *apud* Glăveanu, 2021a). Ainda, ela sempre se dá em tensão com o mundo material e com as restrições e contingências do ambiente. Assim, ao mesmo tempo que as perspectivas podem ser limitadas pelo mundo material e social, elas também podem ser transgredidas, reconstruídas a partir destes limites (Glăveanu, 2021a).

Como anteriormente mencionado, a habilidade de conseguirmos considerar uma situação a partir de diferentes posições advém da função simbólica. Ela possibilita nos

relacionarmos com o outro enquanto um outro e transformarmos como lidamos com o mundo material e com a temporalidade (Valsiner, 2012; 2014; Glăveanu; Gillespie, 2014; Glăveanu, 2015). Deste modo, a todo momento, a realidade é vislumbrada a partir de uma ou mais perspectivas e nossa vida social é composta por um processo de diferenciação e coordenação de perspectivas na interação humana.

Em sendo a realidade uma multiplicidade de perspectivas, então toda e qualquer perspectiva é possível? Não exatamente. As perspectivas se constroem a partir das affordances que são ofertadas pelo mundo, que, por sua vez, orientam a nossa ação em direção a certos aspectos e dificulta outros, logo, também afetam a tomada de diferentes perspectivas. Deste modo, as perspectivas “são simultaneamente restringidas materialmente (incluindo pelo tamanho do corpo e habilidades físicas) e simbolicamente (por meio da mediação de signos, conhecimento acumulado e experiência)” (Glăveanu, 2016, p. 106).

Logo, “as perspectivas não são simplesmente construções semióticas; não são ideias sobre coisas, mas vêm de formas materiais e corporais de engajamento” (*ibid*, p. 106), ou seja, elas advêm das posições que ocupamos no mundo – enquanto categorias sociais e corporificadas que “[...] têm associado a elas não apenas papéis, identidades e representações, mas também espaços concretos, ferramentas e conjuntos de restrições” (*ibid*, p. 106). Considerar isso é fundamental pois são todos esses aspectos que estão atrelados às posições e torna mais fácil ou mais difícil transitar para determinadas posições e, portanto, de desenvolver certas perspectivas inaugurais.

Com base nisso, Glăveanu (2015; 2016; 2017; 2020) propõe que o ato criativo emerge quando adaptamos e coordenamos duas ou mais diferentes perspectivas acerca de um assunto ou problema, conduzindo a expansão de possibilidades em relação àquele tópico. Deste modo, não basta tomarmos outra perspectiva, é necessário integrá-las para observar a realidade a partir de duas ou mais posições ao mesmo tempo. Assim,

“[...] o que define a ação criativa não é apenas perceber a diferença entre a minha posição e a sua, por exemplo, mas a capacidade de mover-se entre essas orientações e integrá-las ou coordená-las na criação de um novo entendimento ou objeto significativo para si e para os outros; Em outras palavras, a essência da criatividade, do ponto de vista sociocultural, relaciona-se à capacidade de gerenciar a diferença movendo-se entre perspectivas” (Glăveanu, 2015, p. 169).

E o que ocorre quando integramos duas ou mais perspectivas?

“[...] as perspectivas tornam as possibilidades anteriormente não percebidas salientes e, quando duas (ou mais) perspectivas diferentes se cruzam, novos significados e usos de objetos surgem (embora se a pessoa vá necessariamente agir sobre eles para criar algo depende da situação)” (*ibid*, p. 170).

Desta maneira, integrar perspectivas nos possibilita uma nova compreensão e percepção da situação, possibilitando explorar novas affordances. Isso “[...] não apenas expande nossas possibilidades imediatas de agir nela; como também promove maior reflexividade em relação a objetos, pessoas e eventos” (Glăveanu, 2016, p. 108).

Destarte, situar o ato criativo através do uso da noção de perspectiva o retira de um ato solipsista do criador e ao enfatizar o âmbito sociocultural, destaca o lugar do diálogo e do mundo social e material enquanto dimensões que influenciam nossas mudanças de posições e, portanto, a ocorrência do ato criativo. É na interação interpessoal (seja a relação do eu com o outro ou consigo mesmo em uma metaposição) que podemos mudar de posições, emergindo novas perspectivas e visibilizando novos usos das affordances.

Contudo, não podemos pensar a dimensão interpsicológica sozinha. Ela está sempre situada na dimensão do ambiente, pois é nele que ocorrem as interações eu-outro. Para a PSC o sujeito constrói sentidos a partir das normas, artefatos e símbolos culturais disponíveis pelo meio sociocultural (Glăveanu, 2010).

2.2.2 A dimensão cultural

Em face à incerteza do viver, a cultura fornece aos seres humanos diferentes ferramentas que nos auxiliam a construir sentidos sobre nossas experiências (Zittoun, 2007a; Valsiner, 2012; 2014). Essas ferramentas compreendem todos os elementos culturais: desde os artefatos mais óbvios e palpáveis – itens materiais tais como roda, fogo, computadores, etc. – aos elementos não materiais – como os sistemas simbólicos como a linguagem, religiões, política, ética, dentre outros (Zittoun, 2007a).

Todos os elementos culturais são compostos de diferentes códigos (musical, gráfico, verbal, imagético, simbólico, sígnico, etc.), e, portanto, são ferramentas semióticas. Essas ferramentas semióticas nos auxiliam a tornar o novo em familiar, pois “[...] encapsulam as experiências e interpretações de outras pessoas do mundo, em vários tempos e lugares” (*ibid*, p. 344). Um garfo, por exemplo, é apresentado como uma ferramenta para auxiliar na alimentação em determinadas culturas, em outras, seriam utilizados hashis; já em outros tempos, os seres humanos ainda comiam com as mãos. Assim, os dispositivos culturais guiam os seres humanos em uma orientação coletiva similar na apropriação daquele objeto (ex.: garfos ou hashis são para alimentação).

Contudo, nem sempre os dispositivos culturais serão apropriados pelos indivíduos da forma culturalmente esperada. Quando os seres humanos fazem um uso singular – ou seja, além

do seu significado ou valor coletivo – de um elemento cultural, eles o utilizam como um recurso simbólico (Zittoun, 2007a; 2007b). Os recursos simbólicos, então, são aqueles elementos culturais aos quais os seres humanos recorrem para elaborar, construir significações ou até mesmo externá-las (Zittoun, 2007a; 2007b). O uso de recursos simbólicos produz significados ou ações sobre si, outro ou o mundo e advêm do uso de elementos culturais que são recontextualizados, utilizados de forma única, em uma ação criativa do sujeito (Zittoun, 2007a; 2007b; Glăveanu, 2010). A título de exemplificação, podemos pensar em uma pessoa que usa uma música para lidar com uma situação difícil de sua vida, ou seja, ela pega um recurso social (a música) e faz um uso individual, tornando a música uma ferramenta simbólica para enfrentar o que está vivenciando.

Desta maneira, nós podemos transformar um elemento cultural em um recurso simbólico (Zittoun, 2007a). Essa transformação é um ato criativo, pois os indivíduos transformam o uso dos elementos culturais, descobrindo novas potencialidades do ambiente em estando orientados por suas metas e desejos. É a partir dos recursos simbólicos que se dá o processo de construção de significados que alicerça o ato criativo, utilizando os dispositivos semióticos intencionalmente, orientado pelas metas do sujeito (*ibid*). Assim, um ato criativo é aquele capaz de explorar as possibilidades de seu entorno de uma forma inovadora, para descobrir novas possibilidades e até mesmo criar aquelas necessárias para cumprir uma ação específica (Glăveanu, 2013).

Logo, todo processo criativo utiliza algo já existente e disponível na cultura e transforma de uma forma singular na tensão entre a tradição (algo velho) e a inovação (algo novo). A criatividade, portanto, é “[...] um processo gerador; está ligada a conhecimentos prévios e repertórios culturais e em relação dialógica com o ‘velho’ ou ‘já lá’” (Glăveanu, 2010, p. 12). Neste sentido, a ação criativa pode ser vista através de sua externalização, ou seja, através dos produtos criativos construídos pelo processo afetivo-cognitivo de construção de significados que se dá em negociação com a alteridade, situado no ambiente e no tempo irreversível (Glăveanu, 2013).

Acerca desta negociação com a alteridade, dois conceitos essenciais cabem ser destacados: a convencionalização e desconvenção (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014). Esses conceitos falam de como a cultura coletiva influencia a agência das possibilidades de ação criativa do sujeito (Glăveanu, 2021a). Na convencionalização essa cultura coletiva direciona o sujeito na direção da construção de significações específicas, inibindo outras. A título de exemplificação, podemos citar, por exemplo, do lugar social da mulher anteriormente

e de como se promoviam significações da mulher como dona de casa e como a cultura inibia outras possíveis construções. A desconvenção, por sua vez, ocorre quando a cultura coletiva atua apresentando uma multiplicidade de significações, sem haver um direcionamento específico do sujeito em relação àquela significação. Hoje, por exemplo, a partir da cultura do feminismo, há uma multiplicidade de significações sobre o que é ser mulher. Deste modo, o feminismo atuou proporcionando um processo de desconvenção desta significação (o que é ser mulher).

Mas no que esses conceitos são importantes? Eles se fazem imprescindíveis pois dizem das tensões e negociações que encontramos entre o sujeito (cultura pessoal) e a cultura (cultura coletiva). É do resultado dessa dinâmica dialógica que há a emergência de diferentes significações, posicionamentos e, portanto, perspectivas. Tudo isso, por sua vez, influencia os usos que fazemos do que é ofertado pela cultura coletiva. Por exemplo, retomando a nossa ilustração anterior, novas significações do que é mulher levou a novas perspectivas que, portanto, levou a busca de novos usos do que é ofertado pela cultura (ex: a busca pelo voto). Destarte, faz-se imprescindível falarmos sobre como os elementos culturais são utilizados e reconstruídos em sínteses criativas – o que discutiremos no tópico a seguir.

2.2.3 A dimensão da produção de objetos

Para a perspectiva sociocultural, os objetos são ferramentas semióticas e, portanto, mediam o funcionamento psicológico, ação e desenvolvimento humano. Esse processo acontece em face ao tempo irreversível e como um contexto, sempre único, para as construções de sentido do sujeito (Valsiner, 2012; 2014). A essas noções, adicionaremos ainda uma teoria complementar da qual a PSC se utiliza: a teoria das affordances (Gibson, 1986; Chemero, 2003; Glăveanu, 2012).

O conceito de affordance foi importado da obra de James Jerome Gibson (1904-1979). Para o autor (Gibson, 1986), “as affordances do ambiente são o que elas oferecem ou propiciam para o animal, seja para o bem ou para o mal” (p.127). Contudo, para Gibson (1986) haveria uma independência entre o observador e o objeto, bem como uma crença de que a affordance guia os comportamentos do agente de forma direta (sem aprendizagem ou reflexão).

A compreensão de affordances gibsoniana, contudo, foi reformulada ao longo dos anos por diversos outros autores (ver Glăveanu, 2012), ganhando contornos mais sistemáticos que passaram a definir affordance como uma relação entre a habilidade do sujeito e os recursos do ambiente (Chemero, 2003). Assim, nessa nova perspectiva teórica, a função definida pelas

affordances precisa tanto do sujeito quanto do ambiente. É a partir desta compreensão que nos aproximamos deste conceito.

A teoria das affordances, através de uma perspectiva sociocultural, versa sobre como o mundo material, no qual as pessoas vivem, nos orienta, facilitando e/ou restringindo a atividade humana. A perspectiva sociocultural (Valsiner; Rosa, 2007; Cole, 1996) compreende que vivemos em um mundo intencional, e, portanto, dotado de coisas com intencionalidade: objetos projetados, moldados, criados, reconstruídos, etc. Os objetos criados pelos homens são naturais e, ao mesmo tempo, culturais, materiais e, também, simbólicos. Por isso são considerados como artefatos, pois carregam marcas não só de suas propriedades físicas, mas também das intenções de seus criadores e usuários (Valsiner; Rosa, 2007; Cole, 1996).

Deste modo, os objetos nunca são vistos de modo cru, eles são sempre vistos a partir das compreensões culturais (regras, acordos, ideais, valores) que temos deles. Ainda, quando nos relacionamos com o ambiente, não percebemos as qualidades do ambiente, mas sim suas affordances, ou seja, não o que os objetos são, mas sim o que podemos fazer com eles (Glăveanu, 2013). Logo, as affordances são, fundamentalmente, “[...]oportunidades para ação” (Stoffregen, 2003, p. 124 *apud* Glăveanu, 2013, p. 76). Desta maneira, enquanto as perspectivas são orientações de ações, as affordances são ações potenciais (Glăveanu, 2021a).

Assim sendo, os usos dos objetos são regulados pela cultura. Ela "determina como fazemos uso e vivemos com as coisas" (Dant, 1999 *apud* Glăveanu, 2012, p. 195) e seus objetos canalizam as nossas ações, pois “especialmente eles determinam onde e como podemos nos mover; e instrumentalmente eles determinam o que podemos fazer” (Boesch, 2007 *apud* Glăveanu, 2013, p. 75). Deste modo, é a partir do encontro com o outro, no ambiente sociocultural, que nós nos familiarizamos com o mundo e, portanto, com os objetos.

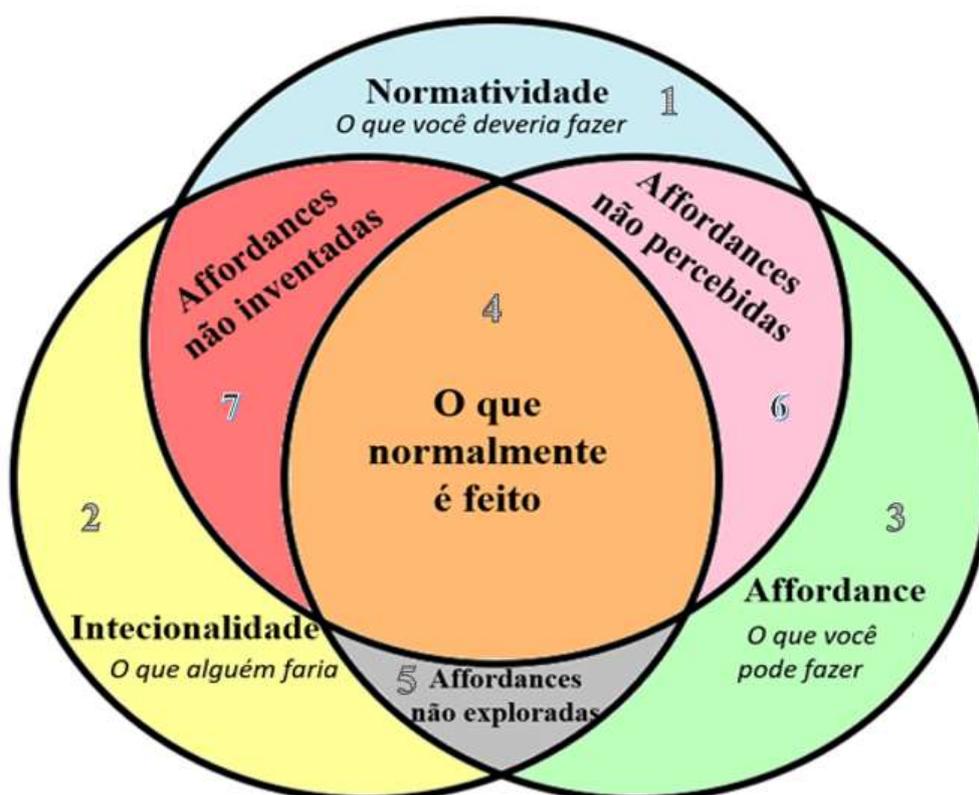
Aquilo que é partilhado em determinadas culturas e espaços sociais cria uma normatividade cultural tanto em relação ao uso dos objetos, quanto em relação às nossas ações (Glăveanu, 2013). Contudo, como já destacamos, essa normatividade está sujeita a transformações socioculturais que ocorrem com o tempo. Como exemplo, podemos citar como a caixa de correio física conduzia a enviar ou receber cartas. Nos dias atuais a comunicação é, majoritariamente através de aplicativos de celular, no qual podemos mandar WhatsApp ou E-mails etc. Assim, em nossa cultura, a todo tempo estamos criando novas affordances ao passo que algumas desaparecem pela falta de uso (Heft, 2003 *apud* Glăveanu, 2012).

Nesse cenário, não há um número ilimitado de affordances para um determinado objeto. Todavia, com isso não queremos dizer que podemos fazer qualquer coisa a partir de um

determinado objeto, mas sim destacar o potencial criativo de se utilizar um mesmo material para usos únicos. O que limita as possibilidades de affordance (o que eu posso fazer) é a intencionalidade do ator (o que eu quero fazer) e normatividade do contexto cultural (o que se deve fazer). É da área comum deste encontro triplo que emerge o que de fato fazemos com os objetos. É na intersecção destes três espaços – sumarizados na figura abaixo (Figura 2) que nós encontramos as ações cotidianas. Assim,

“[...] a criação não é apenas um ‘produto’ que revoluciona a arte, a ciência ou a sociedade ou a atividade que leva a resultados originais e úteis. A criatividade é um processo que está profundamente ligada à nossa existência como seres humanos desde o momento em que nascemos [...] A psicologia cultural da criatividade está focada nas maneiras pelas quais a criatividade ocorre dentro de um espaço representacional ou potencial e usa artefatos culturais em um processo constante de expressão do eu e da relação entre o eu e o outro” (Glăveanu, 2009, p. 7).

Figura 2. Um modelo sociocultural da teoria do affordance na ação criativa



Fonte: adaptado de Glăveanu (2012, p. 197)

Legenda: Na cor azul (número 1) temos a área do que é partilhado socialmente enquanto valores, normas e ideais acerca tanto da conduta humana quanto do uso dos objetos. Na área amarela (número 2), encontramos a dimensão da intencionalidade humana, ou seja, aquilo que desejamos fazer. A intencionalidade humana, como destacamos, para a PCDS, é orientada pela construção de significados e metas (Valsiner, 2012; 2014). Já na área em verde (número 3), nós encontramos as affordances, ou seja, os objetos que, na interação com o sujeito, orientam, facilitam e/ou restringem as pessoas em suas ações e usos. Como já mencionamos, como vemos as affordances é influenciado tanto pela dimensão intersubjetiva quanto pelo âmbito sociocultural. A área em laranja (número 4)

apresenta a área da atividade cotidiana, ou seja, o é comum de ser feito considerando as restrições físicas, pessoais e socioculturais. Por exemplo, é comum utilizarmos um garfo para comer. Quando nos distanciamos do que é comum socialmente, nós nos deparamos com algumas restrições socioculturais. A área cinza (número 5) representa isso. Nelas temos todas as affordances ainda não exploradas, ou seja, que não são usualmente consideradas devido a questões socioculturais, ou seja, por ir contra a normatividade do uso de determinados objetos, por ser socialmente inaceitável devido a algum aspecto (normas, valores, etc.). Dentro do que é socioculturalmente aceito, ainda temos duas outras áreas. A área rosa (número 6), por exemplo, é o campo onde há possibilidades de ações materialmente e fisicamente possíveis e onde não há objeções socioculturais, mas o sujeito não faria, por não conseguir reconhecer a existência daquelas affordances. Ou seja, estaria fora do campo de sua intencionalidade, desejo. Essas affordances somente conseguem ser consideradas quando há alguma mudança de perspectiva. Já na cor vermelha (número 7), nós temos as affordances não inventadas, ou seja, todas aquelas affordances que são fruto de transformações dos elementos culturais e, portanto, recursos simbólicos. Elas surgem da combinação ou transformação dos potenciais existentes. Como exemplo, podemos pensar no uso que os chimpanzés fazem de caixas para criar uma escada para alcançar algo alto. Ou a criação de guarda-chuvas para evitar o contato com a água durante a chuva.

2.2.4 O modelo de criatividade dos 5A

O modelo dos 5A é a proposta teórico-metodológico lançada por Vlad Petre Glăveanu para o estudo do processo criativo à luz da PSC (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014). Intitula-se 5A pois todos os cinco elementos fundamentais a serem examinados na ação criativa iniciam com a letra A na língua inglesa: ator (*actor*), ação (*action*), artefato (*artifact*), audiência (*audience*) e affordance.

Nesse modelo, a criatividade é compreendida “como um processo simultaneamente psicológico, social e cultural e adiciona a ela uma dimensão material representada aqui pelo uso criativo de affordances” (Glăveanu, 2013, p. 71). Não podemos deixar de acrescentar a isso, a dimensão de perspectiva (Glăveanu, 2013; 2015; 2016; 2017; 2020), pois é no encontro de duas perspectivas (ou mais) que o sujeito percebe uma lacuna, e nesta lacuna habita a zona de possibilidades para criação referente a tudo que ser feito ou pensado em relação àquele objeto (seja ele físico, uma pessoa, grupo, instituição, evento; ou abstrato) (Glăveanu, 2021a). E qual o objetivo da ação criativa dentro desta zona de possibilidades? ela “[...] guia nosso pensamento, ações e interações com o propósito de nos adaptarmos melhor à realidade e nos ajudar a desenvolver e prosperar dentro dela.” (*ibid*, p.6).

Cabe ressaltar que essa lacuna mencionada é fruto dos processos de convencionalização e desconvenção da cultura que, como mencionamos, afetam não só a forma como vemos tanto os usos dos objetos quanto restringem/ampliam as perspectivas referentes a determinadas posições (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014), bem como assumirmos algumas posições.

Outro ponto a ser destacado, é que, quando falamos em posições, perspectivas ou até mesmo nos processos de convencionalização<>desconvenção da cultura, não

diminuímos a dimensão da agência do sujeito (Glăveanu, 2021a). No modelo sociocultural da ação criativa apresentado (como apresentado na Figura 2), sublinhamos que é através da agência que o sujeito se situa dialogicamente no contexto material, social e histórico, identificando sua posição e até mesmo considerando-a a partir de uma perspectiva externa (metaposição), coordenando perspectivas (*ibid*).

Assim, para a PSC, pensar sobre a cultura, linguagem e cognição é chave para explicar e entender o engajamento humano com a zona de possibilidade e, conseqüentemente, construção de ações criativas (Glăveanu, 2021a). Falar de criatividade, neste modelo teórico-metodológico, é compreendê-la enquanto uma ação criativa de natureza e origem sociocultural. Essa ação está inserida: 1) dentro de uma dinâmica temporal, pois se situa no tempo irreversível e é fruto da orientação humana para o futuro (Valsiner, 2012; 2014); 2) no eixo dialógico e sociocultural, portanto, da perspectiva do criador em face a(s) sua(s) audiência(s) e das restrições, ideais, valores e significações socioculturais que vêm a formar a “textura” de produtos novos e criativos (Bakhtin, 2003; Marková, 2003; Simões, 2005); 3) no engajamento físico e simbólico com a materialidade do mundo a partir de perspectivas.

Em resumo ao que foi dito, destacamos a compreensão geral da ação criativa pela PSC que foi sumarizada em um manifesto por Glăveanu e colaboradores (2020). Nesse manifesto a ação criativa é compreendida como: um fenômeno psicológico, social e material (físico e corporificado); uma ação mediada pela cultura; como uma ação sempre relacional; algo significativo e fundamental para a sociedade; sendo dinâmica em sua significação e em sua prática.

2.3 A DINÂMICA SÍGNICA E OS SIGNIFICADOS

Por estarmos nos utilizando de um modelo sociocultural, algumas noções sobre essa visão de homem devem ser destacadas. A perspectiva sociocultural compreende que o ser humano é um construtor de significados. Os significados são construídos a partir dos atos de semiose, ou seja, das negociações sígnicas que ocorrem seja com os outros ou nós mesmos (em nossos diálogos intrapsicológicos). Mas o que são os signos?

Os signos – em suas combinações e recombinações – são elementos que organizam as emoções, as cognições e todas as funções psicológicas humanas. Assim, eles regulam toda experiência humana. Além disso, eles proporcionam transcendermos o contexto imediato (aqui e agora) e o tempo (gerando a capacidade de prospectar e rememorar). Tudo isso é possível pois

os signos são ambíguos, hierarquicamente organizados, dinamicamente transformáveis e transformadores. Assim sendo, ao mesmo tempo que os signos criam estabilidade, também criam flexibilidade, estabelecendo bordas e, concomitantemente a vontade de transgredi-las. É, então, por causa da ambiguidade dos signos que somos suscetíveis à ambivalência do viver (VALSINER, 2012; 2014).

Os seres humanos, então, a todo tempo, criam, recriam e usam os signos intra e interspacialmente a todo tempo. Entretanto, cada uso é um ato de semiose que jamais é repetido, porque a “(...) a característica mais universal da construção de significado humano é a sua dependência contextual das condições locais específicas” (VALSINER, 2014, p. 122). Portanto, cada ato de criação de significado é único, pois: (1) ocorre em um determinado ponto do tempo irreversível e, portanto, jamais ocorrerá novamente; (2) pois, quando um significado é construído, o contexto surge junto com ele, logo, nenhum signo existe sem um contexto (ambiente) e nenhum contexto jamais é exatamente o mesmo (dado ao tempo irreversível) (Valsiner, 2012; 2014).

Desta maneira, cada combinação ou recombinação dos signos gera processos de significação únicos e é através desse processo que conferimos significado ao mundo, ao outro e a nós mesmos. Deste modo, a experiência humana, cognitiva e afetiva, é codificada e mediada pelos signos a partir de construções, reconstruções ou até mesmo destruição de significados. Já explicamos o que é a construção de significados (semiose). A destruição de significados, por sua vez, ocorre quando alguém constrói uma nova significação a partir da destruição do signo anterior (Valsiner, 2012; 2014). Nesses casos, existe a possibilidade de encontrarmos vestígios dessa significação destruída anterior na nova significação construída ou não. A dinâmica construção<>destruição de significados é inerente à natureza ambivalente da psique humana é responsável pela reconstrução de significados (que traz a emergência de novas significações), bem como dá origem a novas hierarquias semióticas. Mas o que é uma hierarquia semiótica?

As experiências humanas são possíveis apenas através do uso de mediadores semióticos e seus diferentes níveis de generalização. Existem diferentes tipos de mediadores semióticos: signos promotores, inibidores e catalizadores. Os signos catalisadores são aqueles que produzem condições necessárias para a regulação semiótica, conferindo o “(...) aroma direcional que apoia, mas não age diretamente, na habilitação ou incapacidade dos processos psicológicos em curso” (Cabel, 2010, p.27). Deste modo, ele é aquele signo que não participa diretamente do processo de significação, mas atua acelerando uma construção ou reconstrução de significados. Os signos também podem incentivar (signos promotores) ou dificultar (signos

inibidores) a construção de determinadas significações. Acerca dos seus níveis de generalização, esses são quatro. No primeiro nível (nível 0) encontram-se as reações fisiológicas. Em seguida, no nível 1 há a diferenciação dessa sensação com base na sensação fisiológica. O resultado dessa diferenciação leva a uma certa categorização, por exemplo, podemos concebê-las como boas, ruins etc. É no nível 2 que fazemos essa classificação em termos de emoções específicas. Em seguida, no nível 3, nos deparamos com categoria generalizada e que, portanto, sofrem influência de como a cultura coletiva caracteriza tais experiências (ex: dor é ruim; sensação frio na barriga é apaixonamento e, portanto, algo bom). Por fim, no último nível, nos deparamos com os campos semióticos afetivos hipergeneralizados. Nele as emoções subjetivas irão regular nossos sentimentos e afetos de forma não-verbal.

Ao falarmos, então, do ser humano à luz de uma perspectiva sociocultural, estamos, portanto, a todo tempo, perspectivando alguém cuja atividade dialógica (consigo ou com outros) se dá através de atos de semiose que ocorrem na interação com o ambiente e no tempo irreversível (Valsiner, 2012; 2014).

2.4 A DANÇA E O/A DANÇARINO(A)

A dança está presente na história da humanidade desde a época primitiva (9000 a.C.) enquanto uma forma de perceber e expressar a relação do ser humano com o mundo. Na época primitiva, ela era executada pelos homens das cavernas e registrada nas artes rupestres, estando diretamente relacionada à sobrevivência. O dançar, então, estava associado a rituais de pesca, caça e cultivo, sendo uma forma do homem se conectar com a natureza ou celebrar tal conexão. Alguns anos depois, encontram-se registros de algumas danças milenares relacionadas a uma outra temática: buscar uma conexão com o divino e o sagrado (Langendonck, 2004).

Na Idade Média, há uma quebra no lugar histórico que a dança ocupava: ela deixa de representar uma conexão com a natureza e/ou o divino e passa a ser compreendida como pecaminosa. Assim, o ato de dança, antes livre e conduzido em ritos sociais, move-se para atividades camufladas, em pequenos grupos, geralmente dos camponeses que celebravam as colheitas. Esse disfarce também aparecia no conteúdo da dança, na qual se adicionava personagens como santos e anjos para se agradar a Igreja. Com o passar do tempo, essas manifestações foram incorporadas às festas cristãs, culminando na introdução da dança dentro das igrejas (*ibid*).

No Renascimento, a dança desponta enquanto um meio de ostentar em comemorações e festas da corte (ex.: nascimento, casamento e aniversário). A dança se desenvolve

fundamentalmente na Itália, em espetáculos que simbolizavam o triunfo e poder: os *trionfi*. Nessa época a dança era composta quase que exclusivamente por homens, surgindo alguns primeiros grupos com participações de mulheres, formando os primeiros balés da corte. Aqui emergem fundamentos importantíssimos do balé como as formas geométricas, direções no espaço. Ainda neste período, Pierre Beauchamp (1639-1705) cria as cinco posições do balé (de pés, de braços e de cabeça) que são conhecidas até hoje. No Século XIX, emerge o balé romântico a partir das inspirações em esculturas, pinturas e, principalmente, no romantismo (*ibid*).

A partir do Século XX, temos a inauguração da dança moderna. Em oposição à clássica, ela é uma arte voltada às classes dominantes, seu seio é a corte. Com a modernidade, nós temos o crescimento da importância do movimento a partir dos aviões, automóveis, cinema. O mesmo acontece com o corpo na dança. O movimento livre e a emoção são aspectos importantes da dança moderna, que surge enquanto um estilo de dança polido, buscando uma beleza formal, buscando elegância em duas tendências ambivalentes: ora no resgate das estruturas formais do balé clássico; ora deixando a técnica como secundária e priorizando a liberdade de movimentos (*ibid*).

A dança contemporânea emerge – na segunda metade do Século XX – do choque entre as diversidades artísticas que passam a dialogar bem mais devido ao desenvolvimento das tecnologias e da comunicação humana. Passa-se, então, a se questionar sobre a forma e o conteúdo da dança, buscando que a dança não estivesse alienada a indústria de consumo. Os modelos rígidos anteriores passam a não mais se aplicar à dança, surgem “artistas que não têm um padrão preestabelecido, bem com os tipos físicos. São gordos, magros, altos, baixos e de diferentes etnias” (*ibid*, p. 18). Na dança também surge um novo estilo: uma narrativa fragmentada, em face a qual “[...] o público é convidado a colocar os “pedaços” juntos e extrair um significado para o trabalho de dança apresentado, tecer variados caminhos na construção de sentidos por meio da fruição dos espetáculos” (*ibid*, p. 18).

Finalizando esse cenário mundial, cabe destacar ainda, que, no contexto brasileiro, ainda temos estilos de dança voltadas para as vivências históricas e culturais do nosso povo. Em linhas gerais, as danças populares brasileiras surgem de uma fusão da cultura europeia, africana e dos povos indígenas brasileiros. A maioria das danças são fruto de manifestações e/ou buscam expressar elementos fundamentais da cultura de um determinado lugar (Campos, 2021).

Dentro do campo da cultura popular – ou seja, manifestações corporais humanas criadas e realizadas dentro de uma dinâmica cultural, com contextos e significados próprios para os

grupos socioculturais específicos (*ibid*) – temos na o Boi Bumbá Parintins, Lundu Marajoara, Lundu Marajoara, Siriá, Carimbó, Cirandas, Danças Tribais, Retumbão, Xote região norte; o Bumba Meu Boi, Cacuriá, Frevo, Coco, Maracatu, Araruna, Guerreiro Alagoano, Maneiro Pau, Cavalo Marinho, Samba de Roda, Afoxé, Reisado, Caboclinhos e o Xaxado na região nordeste; o Congado, Jongo, Ticumbi e Carneiro na região sudeste; o Catira, Cururu e Boi-à-Serra na região centro-oeste; e, por fim, o Boi de Mamão e Danças Tradicionais Gaúchas na região sul. Além dessas danças populares, cabe também destacarmos danças como o Frevo, Samba, Forró, Funk e as Danças Urbanas que são reconhecidas ao longo de todo o mundo.

Cabe salientar que não explicaremos aqui cada uma dessas danças pois seria exaustivo, aquelas que foram relevantes a partir dos dados construídos em nossa pesquisa serão explicadas ao longo dos casos analisados. Contudo, por fazer parte da história da dança em nosso país, não poderíamos deixar de citá-las.

Por fim, o panorama histórico aqui exposto é para acentuar como – dentro da própria dança – não há uma unanimidade do que é o dançar. Ora esse dançar convida o sujeito ao aprendizado de técnicas pela repetição de movimentos, até que esses se tornem belos. Ou seja, nessa tradição clássica da técnica como uma aquisição cumulativa de habilidades corporais. Por outro lado, dentro da perspectiva contemporânea, a técnica não é pensada como cristalizada, mas como uma ferramenta ou estratégia que auxilia o processo de investigação e construção do corpo cênico (Langendonck, 2004). Assim sendo, toda dança realizada por um dançarino – quer seja ele um profissional ou quer seja ele alguém que dança por hobby – é uma performance que depende da cultura pessoal (experiências e conhecimentos de um indivíduo a partir de seu contato com a cultura coletiva) do dançarino, bem como aquilo que este intenciona produzir e dos impactos que visa causar na audiência (quem os assiste).

2.4.1 O processo criativo de dançarinos

Quando falamos sobre processos criativos pela lente da PSC (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014), compreendemos que todo e qualquer sujeito possui potencial criativo. Não importa se a pessoa é experiente – ou seja, um profissional no campo – ou não. Mas qual seria a diferença entre alguém com expertise ou não?

Para a PSC, o nosso “eu” se constitui através das posições corporificadas que assumimos no mundo e das perspectivas particulares que delas surgem. Ainda, as posições e perspectivas são aspectos que podem reduzir ou ampliar nossa ação criativa. Em face a isso, a própria

literatura (ver Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014) destaca que alguém com experiência se difere de alguém com menor experiência, no tocante às possibilidades de suas ações criativas. Na presente tese, não tivemos a intenção de explorar a questão da expertise e, portanto, trabalhamos apenas com profissionais.

Em nossa pesquisa compreendemos que o profissional na área de dança é alguém que conhece técnicas de movimentação corporal (ex.: ritmo, equilíbrio, alinhamento, controle respiratório) que são utilizadas para a construção de coreografias, sejam elas performances individuais ou grupais. Nesse contexto, a técnica, então, é um meio e não um fim. Ou seja, a técnica é

[...] como conjunto de vários procedimentos de investigação e aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, o que é certo ou errado, ou qualquer outra dicotomia, mas sim de se fazerem escolhas conscientes de processos de atuação para a construção de um corpo cênico, que não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado, mas a remete ao **soma**, ao **eu** indivíduo que se trabalha com a autonomia de um pesquisador em prontidão e investigação (Miller, 2010, p. 20, grifos do autor).

Desta forma, a técnica é aquilo que permite o dançarino, no ato dança, ou seja, na execução de suas performances, construir, no aqui e a agora, aquilo que Miller (2010) intitula do corpo cênico, ou seja, um corpo que será não apenas visto e consumido por uma audiência em um determinado tempo e contexto, mas que, para performar, exige do dançarino uma relação ativa e consciente com seu próprio corpo, em um trabalho perceptivo e de autorregulação física, psíquica e emocional. Ou seja, a forma como o dançarino consegue performar com seu corpo é também possibilitada/restringida por influência das educações somáticas vivenciadas²¹, pois elas afetam na magnitude da autonomia corporal, fazendo com que o dançarino consiga – ou não – pesquisar e aplicar diferentes técnicas no seu contexto de interesse e atuação.

Em face a isto, nesta tese estamos interessados em ver como, durante a ação criativa, esse corpo cênico aparece integrado ou não ao ambiente, quais diálogos serão direcionados às audiências e quais sentidos serão construídos enquanto corpo poético (corpo cênico) – a partir das percepções, sensações e dos aspectos motores²², cognitivos e afetivos do sujeito. Compreendendo que toda performance é uma ação criativa, buscaremos observar como o sujeito maneja sua criatividade corporificada possibilitando a emergência do novo (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014).

²¹ Cabe destacar que não é só a dança que proporciona uma educação somática, mas também atividades como Eutonia, Body-Mind Centering (BMC), Pilates, Yoga, dentre outras (Miller, 2010).

²² “adequação do corpo aos estímulos oferecidos, análise das propostas corporais e a sua aplicação em movimento expressivo, conscientização postural, coordenação motora fina e global, agilidade, velocidade, flexibilidade, resistência, equilíbrio, ritmo e prontidão de movimento” (Miller, 2010, p.71).

3 OPÇÃO METODOLÓGICA

Como mencionado nos capítulos anteriores, o aporte teórico-metodológico da presente pesquisa é orientado pelos princípios da Psicologia Sociocultural da Criatividade (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014). Essa lente teórica traz consigo uma visão específica acerca de como se dá o processo de pesquisa. Dentro da perspectiva sociocultural conferimos ao pesquisador um papel ativo na construção dos dados. Entende-se que é a partir de sua experiência intuitiva educada (advinda das bases teóricas escolhidas e das pesquisas na área em foco) que ele orchestra visões axiomáticas do fenômeno com métodos. Isso possibilita-o estabelecer uma relação fecunda, ou seja, gerar uma retroalimentação nas teorias desse campo (Branco; Valsiner, 2012). Esse processo de construção metodológica circular é intitulado de ciclo metodológico.

Em linhas gerais, o ciclo metodológico é uma metodologia implicada na qual a criação do método advém de um ciclo relacional entre a intuição do pesquisador, suas concepções de sujeito e mundo, a teoria, o fenômeno e a partir da relação dialética entre método e dados (inferências a partir do mundo empírico). É somente a partir dessa relação dinâmica e dialética que podemos pensar a construção de pesquisas no campo sociocultural. Assim sendo, a construção metodológica da presente tese alicerça-se a partir desses princípios (*ibid*).

Figura 3. O ciclo metodológico de Branco e Valsiner (2012)



Adaptada de Valsiner, 2019, p.3.

3.1 OS PARTICIPANTES DO ESTUDO

Acerca dos participantes da pesquisa, foram convocadas duas pessoas que tivessem graduação em dança, que se dedicassem à dança de modo profissional e disponibilidade para participar. A escolha por dois “profissionais” foi uma opção influenciada pela literatura do campo, que aponta a expertise como um aspecto significativo quando falamos do processo criativo, pois reflete nas possibilidades criativas (Teng *et al*, 2021). Ainda, a opção pelos participantes terem curso superior, e que tivessem somente expertise de atuação (ex.: atividade profissional e/ou cursos outros), se deu para averiguarmos como as reflexões teóricas vistas ao longo da formação poderiam influenciar a percepção da corporeidade no processo criativo²³.

Cabe destacar que a escolha dos participantes foi a partir do critério de conveniência, ou seja, foram pessoas que, por serem conhecidas da pesquisadora, se mostravam mais solícitas e acessíveis. Optamos, ainda, que desses dois participantes um fosse mulher e outro fosse homem, havendo uma equivalência de gênero, já que não tínhamos intenção de explorar como essa questão poderia influenciar nossa pergunta de pesquisa.

Assim sendo, sintetizamos nos seguintes termos os **critérios de seleção dos participantes**. Foram incluídos na pesquisa aqueles que: (1) eram maiores de idade; (2) houvessem feito curso superior em dança; (3) que tivessem uma trajetória profissional na dança; (4) fosse uma mulher e um homem. Seriam excluídos da pesquisa aqueles que possuíssem comprometimentos cognitivos ou transtornos psíquicos.

3.2 A CONSTRUÇÃO DOS DADOS

Para a realização dessa pesquisa usamos os seguintes **instrumentos**: dois roteiros semiestruturados (Apêndices A e B), um gravador (para as entrevistas) e um notebook para a pesquisadora e os participantes assistirem juntos os vídeos que foram por eles selecionados.

A pesquisa se deu em um **local** de conveniência para a pesquisadora e participantes, acordado entre ambos e, portanto, sendo único para cada participante. Para a seleção deste lugar se pensou em um espaço que fosse: a) silencioso; b) em que houvesse privacidade, para que o sigilo das conversas não fosse violado; c) seguro para a saúde da pesquisadora e participantes, e que, portanto, respeitasse as regras de proteção contra a COVID-19.

²³ Temos isso como hipótese pois, assim como propõe a ementa da licenciatura em dança, esse curso se propõe a estimular o desenvolvimento de competências críticas, metodológicas e criativas nos alunos acerca da dança, expressão corporal e artística (UFPE, s/d). Com isso, compreendemos que essa formação poderá operar processos de convencionalização no uso da corporeidade e, portanto, influenciar de modos específicos de criar (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014; Glăveanu, 2021a).

Orientada por sua experiência intuitiva, a pesquisadora optou pela combinação de métodos qualitativos de base idiográfica²⁴ e por investigar o fenômeno através de estudos de casos (Yin, 2003). **Para a construção dos dados**, utilizou-se de: (1) entrevistas semiestruturadas (Molenaar; Valsiner 2005; Salvatore; Valsiner, 2010); (2) entrevista narrativa (Jovchelovitch; Bauer, 2000); (3) vídeos filmados pelos participantes (Meira, 1994); e (4) turnos reflexivos – método adaptado de França (2019) e inspirado também, com adaptações, no método utilizado por Gfeller e Zittoun (2021). O quadro na página a seguir (Quadro 1) busca explicar detalhadamente o que é cada um desses métodos, bem como sumarizar as justificativas do porquê a pesquisadora optou pelo uso de cada um desses métodos especificamente.

A construção de dados ocorreu a partir de 4 etapas. Houve o espaço temporal de pelo menos uma semana entre cada uma das etapas, para que os materiais fossem transcritos e revisitados pela pesquisadora antes do encontro seguinte ocorrer. Tivemos esse cuidado tendo em vista que acreditamos que era importante ter a possibilidade de retomar pontos da entrevista anterior – por exemplo, aspectos que possam ter ficado confusos ou questões que surgissem a partir da revisão dos conteúdos – no encontro seguinte. Mantendo, desta forma, um bom fluxo temporal e uma conexão entre o que foi sendo construído paulatinamente na relação pesquisadora-participante.

Após apresentar a pesquisa e obter o consentimento dos participantes através da assinatura dos termos necessários – a saber, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e o Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimento – as **etapas** da construção de dados se sucederam da maneira descrita nas etapas abaixo. Cabe destacar que seguimos com todas as etapas com um participante para, em seguida, iniciarmos todos os passos com o outro.

Etapa 1: essa primeira etapa se destinou a trabalhar a aproximação com os participantes, conhecendo a sua história pessoal e também buscando estabelecer o *rapport* – no sentido de estabelecer uma relação de confiança, harmonia e cooperação (Carretoni-Filho; Prebianchi, 1999). Nela foi realizada uma primeira entrevista semiestruturada (ver Apêndice A) com perguntas pensadas para podermos conhecer um pouco melhor a cultura pessoal dos participantes – mas sem perder de vista que ela está sempre em diálogo com a cultura coletiva (Valsiner; Rosa, 2007).

²⁴ A pesquisa idiográfica é caracterizada por investigações aprofundadas de casos na sua unicidade, ou seja, contempla as características singulares e aprofunda-se naquele determinado assunto. Essa abordagem faz oposição a nomotética, que busca fazer generalizações em grande escala, porém o mesmo nível de detalhamento (Salvatore; Valsiner, 2010).

Quadro 1. Explicando os métodos e suas contribuições na construção dos dados

	DEFINIÇÃO	MOTIVO DE ESCOLHA
Entrevista semiestruturada	É um modelo de entrevista flexível, mas que possui um roteiro prévio com perguntas planejadas. Embora tenham algumas questões previstas, nesse tipo de entrevista o/a pesquisador(a) possui total liberdade para fazer perguntas fora do que havia sido planejado, a partir do que emerge durante a entrevista (Molenaar; Valsiner 2005; Salvatore; Valsiner, 2010)	Optou-se pela entrevista, pois acreditava-se que era uma boa ferramenta inicial para estabelecer <i>rapport</i> . Escolhemos o modelo semiestruturado devido a sentirmos necessidade de ter algumas questões comuns para todos participantes, mas que deixasse margem para explorarmos o que emergisse a partir do encontro com cada um.
Entrevista narrativa	Uma entrevista narrativa consiste em fazer uma pergunta ou perguntas deflagradoras que possibilitem os participantes explorarem suas experiências – seja de um ou mais fenômenos – a partir de uma livre fala, uma história, para o/a pesquisadora. Durante esse processo, o papel do(a) pesquisador(a) é de apenas incentivar a fala livre do participante, seja apenas assentindo ou trazendo respostas que estimulem a fala ou até mesmo, no caso dos participantes com dificuldade de prosseguir falando livremente, com perguntas que incentivem a construção contínua da história – por exemplo: “você se lembra de mais alguma coisa sobre isso?”, “e o que aconteceu depois disso?”, dentre outras (Jovchelovitch; Bauer, 2000).	Como tínhamos como hipótese que os participantes tinham compreensões (significações) sobre corporeidade e de como ela participava em seu processo criativo, optou-se por um método que possibilitasse um fala livre e imersiva sobre um determinado assunto. Nesse cenário, a entrevista narrativa pareceu ser uma ferramenta fundamental para proporcionar essa imersão de falas sobre a corporeidade dos dançarinos de modo mais livre e espontâneo para depois se explorar cada ponto que a pesquisadora achasse importante.
Vídeos filmados pelos participantes	São vídeos (em diferentes formatos e de durações diversas) produzidos seja pelos próprios dançarinos ou não (ex.: feito por pessoas próximas, gravações profissionais dos eventos, etc.) ou que tenham sido filmados especificamente para essa pesquisa. Pode ser qualquer material em vídeo, desde que seja algo trazido pelos dançarinos e fale sobre suas experiências próprias.	Optou-se por utilizar vídeos filmados pelos participantes e não pela pesquisadora filmando-os, pois gostaríamos de fazer uma imersão na perspectiva dos participantes. Ou seja, quais vídeos que eles já tinham (ou até mesmo poderiam criar) representariam melhor aquilo que eles estão falando? Acreditamos que esse convite era o que melhor combinava com os propósitos da pesquisa.
Turnos reflexivos	França (2019) intitula de “turno reflexivo” uma situação de entrevista na qual a pesquisadora e o participante assistem juntos a um vídeo no qual o participante estava presente, fazendo atividades. Naquele momento, o participante revê a situação agora a partir de outra perspectiva (do ângulo da câmera). Essa experiência tem como objetivo fazer o sujeito “[...] tornar-se audiência de suas próprias ações na reconstrução da experiência. Assim, a situação de entrevista buscou provocar nesse sujeito um excedente de visão, a fim de gerar uma guinada reflexiva sobre o vivido a partir deste momento de reconstrução num tempo e num contexto diferentes” (p. 54-55). Deste modo, após assistirem os vídeos, um diálogo sobre a experiência se inicia.	Importamos essa experiência para nossa pesquisa por acreditar que ela permitiria uma autorreflexão a partir de outra perspectiva sobre conteúdos (os vídeos) que os participantes já tinham certa familiaridade. Ali, naquele momento, reassistindo, e a partir das discussões que vinham sendo construídas nas etapas da pesquisa, tínhamos como hipótese que emergiram novas significações e/ou perspectivas a partir desse encontro dialógico entre pesquisadora-participante. O motivo de serem vídeos selecionados pelos próprios participantes foi destacado na célula acima.

Quadro 1. Explicando os métodos e suas contribuições na construção dos dados (continuação)

<p>Turnos reflexivos</p>	<p>Gfeller e Zittoun (2021) lançaram mão de um método parecido ao filmar estudantes de Aikidô em uma de suas aulas e depois cada participante assiste partes (fragmentos que foram selecionados pelos pesquisadores) de seu próprio treino. Após assistir, os estudantes falaram livremente sobre o que haviam visto e depois os pesquisadores traziam perguntas, seja sobre o que foi ou sobre o vídeo.</p> <p>Inspirados nas experiências supracitadas, utilizamo-nos de forma adaptada do método de França. Ao contrário dos casos citados acima, os vídeos assistidos não foram filmados e nem selecionados pela pesquisadora, mas pelos participantes. Antes de assistirmos aos vídeos, como a seleção foi feita pelos participantes, a primeira etapa foi conversar sobre como se deu esse processo de seleção. Em seguida, dialogou-se sobre cada um dos vídeos escolhidos, explorando os contextos em que foram produzidos, quem filmou, o porquê daquele vídeo ser escolhido, etc. Por fim, o vídeo era assistido, após isso, o participante falava livremente sobre o que ele havia achado. Em seguida, a pesquisadora fazia perguntas.</p> <p>A título de exemplificação: o participante X escolheu 3 vídeos (A, B e C). Começava-se perguntando como, da instrução deflagrada da narrativa, o participante chegou a selecionar 3 vídeos. Após saturadas todas as perguntas sobre isso, indagava-se sobre o contexto de produção do vídeo A e sobre o porquê de ele escolher aquele vídeo em específico. Após isso, se assistia o vídeo A e então o participante falava sobre ele livremente. Após isso, a pesquisadora traria perguntas. Somente então passaríamos para o vídeo B, seguindo a mesma lógica de etapas e, finalizado, com o mesmo sobre o vídeo C.</p>	
---------------------------------	--	--

Fonte: autoria própria

Em seguida, após finalizar o roteiro dessa primeira entrevista e saturar todas as perguntas que podem ter emergido do diálogo sobre ela, passamos para a segunda entrevista semiestruturada (Apêndice B). Essa entrevista foi pensada com questões voltadas a explorar a temática da corporeidade, principalmente a partir dos elementos trazidos pelos participantes na entrevista anterior – acerca das experiências corporais que eles vivenciaram (cursos, atividades, hobbies). Ainda, essa entrevista buscou averiguar qual o lugar afetivo que a dança ocupa para os participantes, assim como outras atividades significativas que eles tenham destacado. Explorou-se, de modo geral, sobre quando essas atividades começaram, as sensações e sentimentos que despertaram no participante, se houveram mudanças significativas com o passar do tempo, dentre outros assuntos que pudessem emergir acerca de sua subjetividade corporificada.

A intenção desta etapa era de começar a explorar como os participantes compreendem a corporeidade, e quais elementos significativos se aproximam dessa noção, bem como entender como a dança é significada pelos participantes e o lugar afetivo que ela ocupa, tendo sempre em vista que essas noções estão ancoradas em um contexto maior, que é a história de vida destes sujeitos.

- *Etapa 2:* lançando mão do método da entrevista de narrativa (Jovchelovitch; Bauer, 2000) tivemos 2 momentos: um primeiro no qual lançamos a instrução deflagradora para que os participantes narrassem, ininterruptamente, sobre a questão da corporeidade. O segundo momento, por sua vez, se iniciou quando os participantes finalizavam sua narração, e a pesquisadora perguntava se haveria algo mais que gostariam de adicionar. Caso não houvesse, ela passava a perguntar sobre os pontos da história (que foram trazidos pelos participantes) que ela gostaria de tirar dúvidas ou aprofundar. Neste momento, alguns desses pontos de dúvidas ou aprofundamentos elencados pela pesquisadora se desdobravam em algumas conversas paralelas. Nesses casos, mas há qualquer problema nisso, pois a proposta da atividade era essa: explorar até saturar esses diálogos paralelos para, então, retomar aos outros pontos de dúvida/aprofundamento elencados pela pesquisadora acerca da história principal. Esse movimento de aprofundar sobre cada um dos pontos elencados e saturá-los foi realizado até que não houvesse mais aspectos que se a pesquisa buscasse investigar.

A instrução deflagradora da narrativa foi a seguinte: “*pensando no lugar da corporeidade em sua vida, você acha que haveria uma história a ser contada? tendo em vista a sua experiência corpórea como principal guia, como seria essa história? Haveria um começo? Se sim, como seria? Haveriam mudanças importantes ao longo da história? Essa história tem algum tipo de final? Se sim, qual?*”. Essa questão foi montada pensando em explorar as significações de corporeidade, possíveis ressignificações, bem como experiências significativas no tocante ao assunto. Também estávamos interessados em ver se a dança apareceria nesse contexto mais amplo e, se sim, como ela apareceria.

Ao longo da experiência da entrevista narrativa a pesquisadora tomou nota das principais significações sobre corporeidade e das experiências significativas. Isso porque, quando a experiência finalizou, foram compartilhadas essas anotações com os participantes e perguntou-se se eles achavam que deveríamos adicionar alguma coisa a mais. Depois disso, seguimos para o último passo dessa etapa: perguntamos se haveria performances que os participantes tinham gravado e que poderiam representar ou ilustrar essas modificações ou significações das quais tomamos nota, destacamos juntos. Se houvesse, pedimos que os participantes trouxessem esses vídeos no encontro seguinte. A solicitação feita aos participantes, nesse momento, foi através da seguinte instrução: “*você relatou algumas experiências como _____. Você acha que teria vídeos de performances ou qualquer outro material que poderia exemplificar isso que você vem falando?*”. Não foi dada nenhuma instrução sobre quantos vídeos os participantes deveriam trazer, só foi requerido que eles enviassem pelo menos um dia antes do encontro seguinte, a título de organização.

Cabe destacar que essa proposta se manteve em nosso trabalho final pois, durante os casos pilotos, todos os participantes sempre lembravam de uma performance ou outra quando falavam sobre sua experiência corpórea do processo criativo. Por isso acreditávamos que na pesquisa efetiva da tese não seria diferente e que, por estarmos entrevistando dançarinos, acreditávamos que algumas dessas modificações mencionadas poderiam ter se dado no campo da dança e que, boa parte, poderia ter sido filmada e que poderiam estar guardadas.

- *Etapa 3:* essa etapa possui três passos. O **primeiro** iniciou-se ao ouvir sobre como foi para os participantes fazerem a seleção desses momentos, como se deu esse processo da

escolha do material trazido. Em seguida, partimos pro **segundo** passo no qual fizemos uma entrevista aberta sobre cada momento escolhido, explorando os porquês de cada performance trazida; os detalhes de cada performance: por quem foi filmada, qual o contexto dela, qual a intenção e/ou sua história; também exploramos os momentos e os contextos desses momentos em que a dimensão da criatividade corpórea se destacava em cada performance; dentre outras questões relevantes que emergissem. Por fim, o **último momento** foi o dos turnos reflexivos (França, 2019). Como já mencionado (ver Quadro 1), esse método foi adaptado pois estamos trabalhando com materiais selecionados pelos próprios participantes. Mas como ele foi utilizado?

Assistimos a cada vídeo trazido separadamente. Após assistir aquele vídeo, a pesquisadora ficou em silêncio, aguardando os participantes trazerem algo sobre aquele vídeo em específico. Caso eles não falassem, ela provocava-os, perguntando sobre o que eles haviam achado sobre o vídeo, agora que reviu naquele momento. Depois disso, ela passava a questionar sobre dúvidas pessoais ou indagar sobre pontos que desejava aprofundar. Nesse momento, perguntamos se, agora revendo aquele material, se haveria momentos daquela performance que gostariam de destacar ou em que pudessem situar enquanto emergentes dessas novas relações ou significações sobre sua corporeidade (aspectos esses que eles já haviam falado antes, na etapa dois). Finalizado isso, se interrogava se os participantes queriam dizer algo mais sobre aquele vídeo e, caso não, seguia-se para o seguinte. O mesmo passo a passo ocorreu até que fossem vistas todas as performances que cada participante havia trazido. Como foi dito, não havia um número pré-estabelecido de performances, o quantitativo de vídeos se deu a partir de critérios próprios que exploraremos com detalhes nos resultados dos respectivos participantes.

Todas as principais atividades desenvolvidas nas três etapas descritas acima, que compõem toda a construção de dados, podem ser resumidas na tabela abaixo (Tabela 1)

Tabela 1. Etapas das construções de dados e suas atividades

Etapas	Construção dos dados
1	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevista semiestruturada (Apêndice A): busca estabelecer <i>rapport</i> com o participante e conhecer a cultura pessoal do participante - Entrevista semiestruturada (Apêndice B): busca se aprofundar na relação do sujeito com sua corporeidade a partir de suas atividades (hobbies, etc.) e suas significações sobre corporeidade e dança

Tabela 1. Etapas das construções de dados e suas atividades (continuação)

2	<ul style="list-style-type: none"> - Entrevista narrativa com a instrução deflagradora da narrativa: “Pensando no lugar da corporeidade em sua vida, você acha que haveria uma história a ser contada? tendo em vista a sua experiência corpórea como principal guia, como seria essa história? Haveria um começo? Como seria? Houveram mudanças importantes? essa história tem algum tipo de final?” - Compartilhar anotações com o participante e ver se ele quer adicionar algo a mais no que foi destacado sobre corporeidade e dança - Solicita-se para o participante para ele trazer no encontro seguinte vídeos de performances significativas no tocante gerar novas relações ou significações sobre sua corporeidade.
3	<ul style="list-style-type: none"> - Passo 1: entrevista aberta sobre como foi o processo de seleção das performances trazidas - Passo 2: entrevista aberta sobre cada performance escolhida, com perguntas sobre em qual contexto foi criada, qual era a intenção etc. - Passo 3: início dos turnos reflexivos ao assistir cada performance junto com o participante e ouvir dele sobre aquele material, para então indagar sobre o que acharam, sobre se conseguem localizar momentos marcantes de emergência de novas relações ou significações sobre sua corporeidade

Fonte: autoria própria

3.3 A ANÁLISE DOS DADOS

A fim de interpretar esses dados, elencamos uma proposta de análise dividida em cinco etapas. O nosso processo analítico teve como base todo o material transcrito das entrevistas, inclusive o que foi dito acerca dos vídeos (das performances), bem como fizemos uma análise dos vídeos em si. A seguir destacaremos como cada um desses conteúdos foi contemplado.

Na **primeira etapa** analítica identificamos as construções e reconstruções de significado acerca da corporeidade e da dança que foram trazidas explicitamente ou implicitamente pelo participante. Nesse processo mapeamos cada uma das significações e/ou ressignificações sobre corporeidade e dança a partir da perspectiva de construção e destruição de signos da psicologia cultural (Valsiner; Rosa, 2007). A proposta desta análise se embasou no mesmo processo utilizado por Valério e Ferreira-Novaes (2018) – que destacaram os traços de destruição sgnicas²⁵ de uma perspectiva de parentalidade genética a uma parentalidade adotiva. Ou seja, buscaram mostrar que no processo de mudança de um significado (não adotar) para outro (adotar), há um processo de destruição, mas algumas dimensões daquilo que foi destruído são conservadas nessa nova significação. Assim, não se elimina totalmente o signo anterior. Utilizamos essa proposta aqui em nossa pesquisa para observarmos como as possíveis reconstruções sobre corporeidade e dança se relacionam com as anteriores. Destarte, este foi

²⁵ De acordo com as autoras (Valério; Ferreira-Novaes, 2018) esses traços podem ser localizados quando observamos que significações anteriores – que já foram reconstruídas – ainda produzem efeitos nas significações do sujeito, assim sendo, há traços que foram preservados desse signo anterior na nova significação.

um recurso analítico importante para encontrarmos (ou não) vestígios das significações anteriores nas novas construções.

Em nossa **segunda etapa**, destacamos – em cima dos momentos destacados na primeira etapa – o contexto sociocultural e toda dinâmica temporal implicada nas (re)construções sígnicas elencadas. Para isso, observamos: (1) os processos convencionalização<>desconvencionalização a partir da elucidação das tensões entre a cultura coletiva – e suas normas, crenças, valores etc. – e a cultura individual nos significados (re)construídos (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014; Glăveanu, 2021a); (2) os mediadores semióticos (Cabel, 2010).

A **terceira etapa**, tem base nos materiais de vídeo (filmagens das performances) dos participantes. Esse material foi analisado a partir de uma adaptação das propostas de Meira (1994)²⁶. O autor indica que, na análise de vídeos, o pesquisador deve assistir até construir uma espécie de índice, ou seja, identificar os eventos relacionados ao problema de pesquisa. No nosso caso, não precisamos reassistir para construirmos isso, visto que foram os próprios participantes que fizeram essa conexão. Como vimos em nossas instruções, os participantes foram convidados a trazerem vídeos de determinadas performances nos quais conteriam uma ilustração das experiências (de construções de significados ou ressignificações) que ele estava falando. Assim sendo, esse índice já estava pronto e posto pelos próprios participantes, visto que eles destacaram os momentos exatos nos vídeos que percebiam como ilustrativos do que estavam dizendo.

A partir destes momentos localizados por cada participantes, o que fizemos, então, foi executar os passos seguintes propostos pelo autor (ver Meira 1994, p.62): a) primeiro passo – transcrever literalmente os eventos selecionados com o maior número de detalhes possível; b) segundo passo – divulgar os resultados a partir de interpretações ilustradas (ex.: fotos de momentos dos vídeos), permitindo que o leitor possa compreender o contexto em que essas (re)construções de significados se deram, ou seja, o microprocesso envolvido nessa semiose.

²⁶ Seguiremos a etapa a proposta do autor (Meira, 1994) de "assistir por completo e sem interrupções tantos vídeos quanto possível, realizando anotações preliminares sobre eventos associados ao problema de pesquisa" (p.62). Em seguida, a partir dos momentos de tensão destacados na etapa 1, iremos: "[...] transcrever literalmente os eventos selecionados, com o maior número possível de detalhes; a transcrição não deve substituir o vídeo, mas servirá como apoio à análise minuciosa do mesmo; b) assistir persistente e repetidamente estes segmentos (ou episódios), apoiado pela análise exaustiva das transcrições, a fim de gerar interpretações plausíveis dos microprocessos envolvidos na atividade; é importante lembrar que não há limites para quanto tempo o investigador deve deter-se em episódios específicos, pois o objetivo é construir uma caracterização densa sobre a atividade investigada" (p. 62).

Entendemos, então, que o material gerado por essa terceira etapa se complementa com o que foi construído ao longo da primeira e segunda. Os achados da terceira etapa constituem uma caracterização do background, do cenário, em que os processos da primeira e segunda etapas ocorrem. Enquanto que a primeira e segunda etapas falam de processos intrapsicológicos (sentimentos, sensações e/ou ideias) que foram acessíveis a partir da externalização verbal dos participantes; o conteúdo da terceira etapa é movimento, ou seja, o conjunto de ações que foram destacadas pelo participante como o momento da videografia em que se deu o processo criativo. Assim, entendemos que o conteúdo desta terceira etapa é um plano de fundo, ou seja, uma ilustração material do ponto que o participante explorou também verbalmente (e esmiuçado na primeira e segunda etapas da análise). Portanto, caracterizamos – essas três etapas juntas – como uma dupla análise da ação criativa (a ação e sua verbalização): 1) a partir de uma análise externa, descritiva desta ação (3ª etapa) e 2) uma análise do que é vivenciado, relatado, pela perspectiva daquele que fez a ação (1ª e 2ª etapa).

Fizemos, então, essas três etapas com os conteúdos de cada um dos dois participantes de nossa pesquisa. Somente então seguimos para a nossa **quarta etapa**: partimos das significações destacadas, de cada participante, em busca de uma generalização dessas significações. Esses processos de generalização têm como base o caráter abduutivo.

Há três tipos de raciocínio lógico: a abdução, a dedutivo e a indução. Valsiner (2014) destaca, sobre essa temática, não devemos focalizar nem na generalização indutiva do campo dos fenômenos quantificados (como dados) – como característico na dedução – e nem na ênfase às descrições qualitativas – como ocorre nas pesquisas indutivas – pois ambos não conduzem a novos avanços teóricos. Assim, ele defende que a via abduativa é a mais adequada para áreas da ciência nas quais o objeto está em constante mudança, tal qual a psicologia e, especificamente a psicologia cultural, que tem os significados como seu objeto de estudo. Mas o que seria a pesquisa abduativa?

Conceituado por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), o raciocínio abduutivo parte de uma presunção, adivinhação, uma hipótese generalista (ex.: “Todos os dançarinos são criativos”), e, em sua investigação, busca encontrar outras pistas explicativas – através de testes, experimentos, cálculos, observações, etc. – deste primeiro fenômeno (ex.: “Essas pessoas são estranhamente criativas”) que levem a construir conclusões plausíveis (ex.: “Pode ser que essas pessoas sejam dançarinos”). Ou seja, a lógica abduativa instiga-se em, ao nos depararmos com fatos surpreendentes, buscar explicar o que é esse fenômeno. A explicação construída deve – pelo menos em parte – explicar a natureza curiosa ou surpreendente anterior do fenômeno,

tirando seu caráter anômalo. Ademais, a forma como se chega a essa conclusão difere do raciocínio das lógicas outras, pois não é inferido dedutivamente ou indutivamente, ou seja, não é uma conclusão lógica, mas sim uma explicação de um determinado fenômeno ou observação (Murphy, 2022; Valsiner, 2014).

Destarte, com a abdução produzimos uma generalização a partir de casos únicos, compreendendo suas particularidades e seus pontos de congruência (Branco; Valsiner, 2012). Deixa-se de lado o caráter atomizado e apriorístico dos objetivos, acarretando um caráter pontual e fragmentado que caracteriza a configuração tradicional de pesquisa positiva. Quando falamos de generalização, falamos sobre a capacidade (ou não) de um conhecimento ampliar o potencial explicativo da teoria – ao ponto de possibilitar, bem como facilitar, o estudo de um determinado objeto e/ou fenômeno (González Rey, 2002). Destarte, a generalização

Não é definida no nível empírico; portanto, sua definição se apóia nem na quantidade nem no contatável. [...] **A generalização é um processo teórico que permite integrar em um mesmo espaço de significação elementos que antes não tinham relação entre si em termo de conhecimento** (GONZÁLEZ REY, 2002, p. 163-164, grifo nosso).

Por fim, em nossa **última etapa**, a partir das generalizações encontradas na etapa anterior, retomamos nossa atenção ao modelo dos 5A (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014) e fizemos uma análise crítica dele. Essa investigação se deu a partir da retomada dos pontos analíticos centrais da teorização – ator, ação, artefato, audiência e affordance – averiguando como eles dão conta (ou não) da dimensão corporificada da criatividade. Uma vez que o ator será sempre o dançarino, a ação é a dança e o artefato final produzido são as performances que os dançarinos trouxeram, nos restou, nesta etapa, localizarmos: (1) todas as audiências com as quais o sujeito dialoga; (2) as metaposições do sujeito; (3) as coordenações de perspectivas, ou seja, os diálogos entre suas metaposições e/ou com a alteridade; e (4) as affordances.

O mapeamento de cada um desses pontos se dá devido ao fato que, a partir das reflexões teóricas da PSC e do modelo dos 5A, sabemos que, na teoria, a corporeidade pode se apresentar de diversas maneiras: seja influenciando as posições e perspectivas do sujeito criativo; ou até mesmo enquanto um objeto, instrumento ou como um artefato na ação criativa (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014). Observamos tais aspectos de modo crítico, trazendo não só as generalizações para ilustrar as possíveis restrições e/ou ampliações do modelo teórico analisado em relação a uma visão dualista mente-corpo, como também aspectos de cada um dos casos estudados.

As etapas analíticas supracitadas estão sumarizadas na tabela abaixo (Tabela 2), a fim de facilitar – a partir de um esquema visual – a compreensão do leitor sobre como os dados foram analisados. Acerca destas etapas, cabe destacar que a primeira etapa analítica busca dar conta do primeiro objetivo específico desta tese, a segunda etapa é fruto do segundo objetivo específico, a terceira se relaciona diretamente com o terceiro objetivo específico e, por fim, a quarta e quinta buscam abranger o último objetivo específico elencado em nossa introdução.

Tabela 2. Apresentação das atividades da análise dos dados e suas etapas

Etapas	Análise dos dados
1	Em cada caso, identificamos as construções e reconstruções de significado acerca da corporeidade e da dança
2	Em cada caso, mapeou-se os processos convencionalização<>desconvencionalização presentes nessas (re)construções destacadas na primeira etapa
3	Em cada caso fizemos uma análise dos momentos específicos selecionados nos vídeos trazidos pelos participantes a partir de uma adaptação da proposta de Meira (1994). Essa análise teve dois passos: (1) transcrever literalmente os eventos selecionados com o maior número de detalhes possível; (2) expor os resultados a partir de interpretações ilustrativas.
4	A partir dos conteúdos advindos da primeira e segunda etapas, evidenciou-se os aspectos em comum dos casos em busca de uma generalização abdutiva (VALSINER, 2014)
5	Tanto a partir das generalizações quanto dos casos, retomou-se os pontos analíticos centrais da Teoria dos 5A (GLĂVEANU, 2008; 2010; GLĂVEANU; GILLESPIE, 2014) para averiguar como ela dá conta (ou não) da dimensão corporificada da criatividade

Fonte: autoria própria

4 RESULTADOS

4.1 PARTICIPANTE 1 – ANA

Ana é uma mulher branca, de estatura mediana, da classe média e nascida em Recife, em junho de 1996 – e, portanto, com 26 anos no momento das entrevistas. Ela começou a dançar em 2001, aos 4 (quatro) anos, quando quase completava 5 (cinco) anos de idade. Seu início no mundo da dança foi a partir do Ballet Clássico. Vínculo esse que se deu ininterruptamente desde 2001 até os tempos atuais. Houveram somente algumas mudanças de espaço de sua prática (em 2009 para 2010 e em 2022), mas sempre com pequenos intervalos. Durante o pico da pandemia do COVID-19 (desde março de 2020 ao final de 2021) as atividades foram canceladas para evitar aglomerações, assim Ana ficou praticando apenas em casa, até que as atividades retornassem de modo virtual – do meio para o fim do ano de 2021. Foi somente em 2022 que ela retomou pela primeira vez, desde o distanciamento devido à pandemia, para apresentações no palco.

Ana formou-se bacharela em Design pela Universidade Federal de Pernambuco em 2017, mas por não querer exercer a profissão, optou por voltar para a faculdade, dessa vez para um curso que sempre havia sido de seu interesse: licenciatura em dança. Formou-se na mesma instituição, durante o período de 2018 a 2022. Em 2020 iniciou uma pós-graduação em Ensino de Ballet Clássico em uma faculdade do Recife, finalizando-a em 2023.

Além do Ballet Clássico, outros estilos de dança também fazem parte do seu cotidiano. Desde 2014 ela participa de atividades – tanto solo quanto em grupo – de dança de cover de k-pop²⁷. Desde 2018 faz dança contemporânea, participando de performances e peças de teatro dentro deste campo. Ainda, em 2019 vinculou-se a uma Escola Municipal de Frevo da cidade do Recife. Assim, todos esses estilos de dança fazem parte do seu repertório pessoal.

Por fim, além de dançarina, Ana também tem experiência como professora. As experiências de docência abrangem desde o seu estágio curricular (de 2021 até 2022) a vínculos trabalhistas em três diferentes estúdios de dança – em todos eles ela leciona Ballet Clássico.

²⁷ K-pop é uma abreviação para "pop coreano" e se refere à música popular coreana, seu gênero abrange uma ou mais misturas de pop, rock, Hip hop, R&B e gêneros de música eletrônica. As músicas possuem coreografias performadas pelos grupos e que são reproduzidas por grupos covers, sejam eles formais (para competição ou monetização) ou informais (como um hobby).

4.1.1 Construções e reconstruções dos significados de dança e corporeidade

Nessa sessão iremos explorar as compreensões da participante sobre dança e corporeidade ao longo do tempo. Iniciaremos falando sobre suas compreensões de dança para então avançarmos para pensar a corporeidade, já que percebemos que como ela vislumbra a primeira, afeta a segunda. Ainda, em nossos dados, encontramos uma significação primeira sobre o que era dança e corporeidade, depois uma reconstrução de tais significações. Exploraremos então, aqui, esse percurso de construções e consequente reconstruções de significados.

Ana conta que começou na dança sem pensar muito sobre o que era dançar. Ela e sua irmã eram crianças com muita energia e que gostavam muito de dançar, então a mãe achou por bem colocá-las em aulas de balé para gastarem energia. Ao pensar sobre como significava a dança naquela época, ela diz: “era algo que eu amava” (SIC)²⁸.

Só com alguns anos depois, quando já estava no colégio, é que veio perceber de fato a importância que a dança, especificamente o balé, representava para si. Em suas palavras:

O balé sempre foi meu preferido. Mesmo eu não sabendo dizer. Só caiu essa ficha na verdade quando teve uma competição de basquete e aí 'ah, eu não vou poder ir porque em ensaio geral' e aí a professora virou assim pra mim e disse 'tu toda vez falta quando tem ensaio geral, tu toda vez prioriza o balé'. E aí eu lembro que pensei 'é verdade, eu não tinha me ligado nisso' (SIC).

Assim, mesmo tendo outras atividades para gastar energia – como ginástica rítmica, natação, basquete, etc. – elas não possuíam a mesma significação, o mesmo lugar afetivo que o balé.

Ana ainda relata que o balé tinha tanta centralidade em sua perspectiva do que era a dança e o dançar e que foi somente quando entrou no curso superior que percebeu a dança como algo mais amplo que o balé e, portanto, que ambos termos (dança e balé) não são sinônimos. Ela exemplifica isso a partir da desconstrução de uma concepção errônea que tinha: de que todas as danças tinham como base o balé clássico. E isso, para ela, não só gerou uma reconstrução de significado sobre o dançar e o balé, como também sobre o corpo que dança. Ela exemplifica ao trazer que percebeu “[...] que se usasse determinado músculo de tal forma, as coisas iam sair de um modo diferente [do proposto pelo balé clássico]”. E que isso fez ela começar a se atentar para outras possibilidades de como dançar e também sobre como via a dança (que é bem mais ampla que o balé clássico). Essa mudança de perspectiva inclusive

²⁸ (SIC) é um termo utilizado para destacar que o trecho é uma fala literal do participante.

impulsionou ela a buscar outras experiências em dança, como, por exemplo, a Dança Contemporânea e o Frevo.

Uma outra reconstrução que Ana situa enquanto central foi a ressignificação de quem dança balé, ou, mais especificamente, de quem é “a bailarina”. Ela conta que durante muito tempo escutava e compreendia que o balé era só para pessoas magras e altas. Isso – que hoje ela significa como “o rótulo de bailarina” (SIC) – a dificultava de ser como uma bailarina, já que ela, desde criança, nunca havia sido magra. Além disso, também não tinha um biotipo parecido com o de bailarinas: quadril pequeno, membros longos e magros. Ana possuía quadril grande, coxas volumosas, uma estatura pequena e, portanto, membros relativamente curtos. Esse “retrato” (SIC) do seu corpo foi algo que a “[...] pegou durante muito tempo” (SIC). Ou seja, algo com que ela se confrontava constantemente.

Acerca disso, ela relata que, durante sua adolescência, ela praticava exercícios e se dedicava por horas ao balé na expectativa de emagrecer. Também fazia dietas extremas com o mesmo objetivo. Explica que, nessa época, via o corpo muito enquanto uma “carcaça” (SIC), como algo que a impossibilitava de várias coisas: desde impossibilitar de ser uma bailarina (tal qual ela concebia uma) como de executar determinados movimentos de determinadas formas. Explora que, nessa época, o corpo era visto por si mesma como seu grande problema e, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, seu refúgio, pois todos os erros, todas as más execuções, tinham como culpa seu corpo e não seu eu. Conta que por mais que ela quisesse ser perfeita, não tinha como, pois o problema era seu corpo e “não havia muito o que fazer” (SIC). Ela diz: “sendo o corpo o problema, eu queria me livrar dele, como uma carcaça. Eu estava sempre encontrando falhas nele. Ele era o que me impedia, o que me fazia errar, o que não me fazia errar; mas ao mesmo tempo me tirava as minhas responsabilidades como dançarina” (SIC).

Deste modo, vemos aí que, hoje, ela significa ser dançarina ou dançar como algo que integra as experiências corpóreas em seu fazer criativo, em sua performance. E é justamente a falta dessa integração que Ana quando mais jovem vivenciava e que, hoje, ela crítica. O refúgio de não se implicar enquanto dançarina tinha sua morada na dicotomia que ela vivenciava entre mente-corpo, na qual o corpo era receptáculo de tudo que era ruim, era um corpo que devia ser moldado a partir das expectativas sociais que ela havia internalizado (ex.: bailarina magra).

Hoje sua concepção de dança parece se distanciar da que tinha anteriormente. Para ela “[...] a dança não é apenas sobre linhas e movimentos, é também sobre sentir e perceber a si mesmo. Produzir de fato uma dança é chegar a ambos. Uma dança que não precisa afetar, não

tem alma, é um robô físico se a dança não tiver do jeito que você é”. Destaca, então, o papel das aulas de educação somática, pois aprendeu técnicas de percepção ao longo do curso como algo que a ajudou a ir para além do “se ver [enquanto reflexo do espelho]” (SIC) e também se sentir. Por isso, mesmo que a dança seja para uma audiência, hoje, para ela, não se pode só trabalhar com o ponto de vista do outro, pois toda construção artística não ocorre sem ser a partir de um agente criador, um autor, ou seja, do que ela chama de “a perspectiva em primeira pessoa” (SIC). Aqui o corpo não é mais visto como limitador, como carcaça, mas os limites corpóreos passam a ser vistos como espaços para o fazer criativo do dançarino. É por esse motivo que Ana evidencia como o curso superior em dança foi um convite a experienciar (novamente) o corpo dela enquanto um laboratório de experiências.

Ana informa que hoje ela entende que esse termo (corpo como um laboratório de experiências) se refere a uma percepção de que corpo e mente não estão separados, ou, ainda, corpo e alma são uma coisa só, “não há uma dicotomia” (SIC). Ela completa em suas palavras: “o corpo é o que nos permite vislumbrar a alma” (SIC). Para explicar essa frase, ela segue explicando que, para ela, um cadáver não é uma pessoa, mas sim como um elemento orgânico e que, portanto, só podemos pensar o corpo enquanto algo vivo, o que ela intitula de corporeidade: corpo e alma unidos em uma existência única. Deste modo, em sua perspectiva, o termo “corporeidade” (SIC) alude a sua relação consigo mesma e com o mundo, ou seja, que sua corporeidade compreende: “[...] a minha relação com o mundo, é como eu existo, é como eu me comporto, é como eu me coloco nos lugares, é como eu percebo quem eu sou e como eu me expesso, é como ‘ser eu mesma’” (SIC).

Ana ainda traz algumas críticas à perspectiva dicotômica da corporeidade, ao alegar que “cérebro não é o único lugar para ideias, o corpo percebe e tem receptores cognitivos” (SIC). Recorre, então, a esse argumento para firmar-se em local oposto a centralidade da subjetividade no cérebro e, mais uma vez, afirmar que pensar em subjetividade é pensar em corporeidade, já que existimos com nosso corpo, todas experiências partem de uma vivência corpórea. Como vimos, essa ressignificação do corpo foi fortemente promovida pelo curso de dança e pelas experiências que ali vivenciou. Anteriormente Ana possuía outras compreensões acerca da corporeidade. Quais eram essas compreensões?

Antes de entrar na faculdade, embora Ana sentisse (em suas experiências cotidianas) que não havia uma separação entre corpo e mente, ela não tinha certeza. Aquilo, para ela, era vivenciado como uma possibilidade, mas, por “não ter apoio social” (SIC), ela coloca que auto

duvidava de suas próprias sensações, não legitimando-as enquanto verdade, já que, para ela, na época, o peso do que as pessoas do seu entorno diziam era maior do que sua “própria verdade” (SIC). Quando Ana cita as pessoas do seu entorno, ela alude tanto à perspectiva da sociedade de modo geral (dicotômica da relação corpo-mente), como também de essa deslegitimação ocorria na relação com seus familiares – enquanto representantes dessa perspectiva social – ao dizer que isso era “coisa da cabeça dela” (SIC). Assim, ela sentia que não podia “[...] ser corpo e mente ao mesmo ou ser razão e emoção ao mesmo tempo. Eu não tinha base pra isso... não tinha ninguém que me dissesse ‘isso existe’, ‘é assim. Seu corpo é você’. É isso... antes da faculdade tinha muito desses resquícios dessa educação, mas que é... dentro da faculdade eu consegui ter mais embasamento pra me sentir mais eu” (SIC).

Percebemos, então, processos de convencionalização (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014) quando ela relata que os outros sociais de sua família e a perspectiva da cultura, no geral, a impulsionaram a deslegitimar determinadas significações sobre o corpo (nesse caso como algo integrado em seu ser) em prol de uma significação específica (do corpo – e suas emoções – como diferente e secundário à mente, vista como racional). Ao mesmo tempo, também vemos um processo de desconvenção produzido pelos discursos que permeavam o curso de dança, permitindo uma multiplicidade de significações sobre a relação mente-corpo, o que possibilitou, inclusive, com que Ana retomasse construções bem iniciais (a de pensar o corpo como um laboratório de experiências).

Ana ainda trouxe um exemplo para exemplificar isso, que é como o estômago dela se embrulhava quando geralmente ela estava frustrada com algo. E que ela sentia que essa sensação não vinha de algo que comeu e que podia ter gerado uma desregulação, mas sim de algo mais. Essa era uma suspeita pessoal, a partir de suas vivências “em primeira pessoa” (SIC), mas como ninguém confirmava essa perspectiva dela, acabava apenas ignorando essa informação e isso tornava mais difícil para ela entrar em contato com coisas – nesse caso, sentimentos – que ajudariam a ela se vivenciar de forma mais integrada. Ao ser indagada sobre como havia surgido essa suspeita pessoal da união corpo-mente, que foram anteriores às reflexões teóricas da faculdade, Ana diz:

[...] eu experienciei mas não era com esse nome... não era percebido... não sei explicar... É... Acho que não era que não era percebido, era que não era classificável. Eu entendia de alguma outra forma. Aquele negócio que eu disse da frustração e do incômodo no estômago, enfim, eu percebia a sensação física, sabia que não estava vindo do fisiológico, de comer algo estragado, sabia que tava vindo do emocional. Então eu sabia que tinha alguma coisa conectada. Tinha isso que eu já de certa forma sabia. Tem, por exemplo, uma coisa que acontece comigo várias vezes quando eu tô na época de algum

estresse e eu tô perto de menstruar, ou eu menstruo logo antes de começar a maior parte do estresse ou eu menstruo logo depois do maior estresse. Então, assim, é como se... seja atrasar ou adiantar... meu corpo entendesse que precisa poupar minha energia de certa forma. Sabe? que precisa me ajudar com isso. É uma coisa inconsciente mesmo, natural, orgânica. Essas coisas eu percebia, mas só achava curioso. Mas eu ainda tinha uma visão assim... mente e corpo separados. Eu não pensava que todas nossas sensações são orgânicas, nossas experiências são sempre orgânicas, que nós somos seres orgânicos (SIC).

A própria Ana, inclusive, destaca os efeitos do sociocultural na perspectiva e nas suas vivências de corporeidade. Acerca disso, ela comenta: “então a sociedade vem com concepções sobre o corpo... sobre o que vemos o seu corpo, o que você tem que assumir, quais são essas formas que esse corpo deve ter ou pode ter, como você deve se movimentar, como você deve se comportar, como você deve se vestir, sabe? etc.”. Ela destaca que esse processo de convencionalização (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014), em seu caso, não só foi perpassado por um grande aspecto de gênero²⁹, como também de gordofobia³⁰, já que passou longos anos tentando se encaixar naquilo que chamou de “rótulo” (SIC), ou seja, na visão social do corpo ideal (beleza como associado à magreza) ao invés de procurar se sentir “confortável em sua própria pele” (SIC). Isso, inclusive, fazia com que ela reduzisse a dança a um exercício ou mais um fim para magreza, invés de pensar o dançar enquanto uma expressão mais ampla, o que ela chama de “performatividade”³¹ (SIC).

Quando indagada sobre quais rótulos socioculturais ela perceberia ao longo de sua história de vida, ela citou primeiramente a questão de ela ser uma mulher, aludindo a toda expectativa de performatividade de gênero que vem com isso (Butler, 1990), bem como toda as significações sociais que incidem sobre ela por estar no lugar de uma bailarina mulher³². Ainda

²⁹Judith Butler (1990) cunhou o termo performatividade de gênero para destacar que as pessoas não nascem determinadas pelos seus sexos biológicos (feminino ou masculino). Ou seja, quem nasce do sexo masculino não possuem comportamentos masculinos de forma natural, instintiva. Na verdade, esses comportamentos são produzidos fruto da expectativa social, do que se aprende sobre como devemos nos comportar, a partir daquilo que é esperado em nossa sociedade. A forma como se é esperado que um homem aja ou como uma mulher aja, é intitulada de ato ou performance de gênero. A performatividade envolve como as pessoas andam, falam, vestem, se comportam, etc. Ou seja, existe um “[...] acordo coletivo tácito para realizar, produzir e sustentar gêneros discretos e polares [extremos como o feminino e masculino] à medida que as ficções culturais são obscurecidas pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que não concordam em acreditar nelas” (p. 179).

³⁰A gordofobia é um preconceito estrutural que se alicerça na crença de que a magreza é o padrão ideal da saúde, bem como o corpo padrão idealizado pela indústria da moda e mídia. Essas compreensões se manifestam por aspectos como a aversão ao corpo gordo, o medo de engordar e aos fatores limitantes ao corpo gordo (ex: ser impedido de utilizar serviços e/ou acessar espaços), bem como pensar o corpo gordo como sempre um corpo incapaz e feio (Souza, 2021).

³¹ Exploraremos em maior detalhe esse termo na seção a seguir.

³² O estereótipo que se tem da bailarina clássica ainda está atrelado à sua origem europeia no período romântico: “um ser perfeito, fragilizado, intocável, jovem, bela, magra e delicada” (Silvério, 2020, p. 15). Esse corpo

citou as expectativas dos pais sobre quem ela era e como ela deveria se comportar, e de como isso “[...] afetava tudo em seu corpo físico: seios, dentes, peso, cabelo” (SIC). Sobre isso, ela conta que eles não apontavam um jeito certo específico, mas que eles não validavam do jeito que ela era. Esse mesmo processo também foi apontado pela dançarina enquanto vivenciado na juventude, adolescência, momento em que ela se localiza como alguém que buscava esses rótulos como algo que gerava uma sensação de pertença, tentando, sem suas palavras, “se fazer caber naquilo que as pessoas ofertavam” (SIC).

Ao falar da história de sua corporeidade, esses rótulos atuam como convencionalizações, ou seja, enquanto agentes que faziam com que ela buscasse se encaixar nessas expectativas pré-concebidas, invés de vivenciar, de fato, o mundo. Para ela, isso fez com que ela sentisse que não era legítimo vivenciar sua corporeidade como um laboratório de experiência, ou seja, se permitindo fazer algo e ver como se sentia e só a partir daí definir se era bom ou não para si. Ela só foi convidada a se permitir vislumbrar e vivenciar o mundo através dessa perspectiva quando se viu inserida em outro ambiente sociocultural (no curso de dança), que atuou incentivando processos de desconvenção.

Assim sendo, percebemos que todas as produções de significações e ressignificações supracitadas se deram no diálogo entre as significações ofertadas pela cultura coletiva e a cultura pessoal de Ana. A dançarina acaba abordando essa influência das significações dirigidas pelo sociocultural em sua própria nomenclatura, ao apontar que os rótulos fazem com que, “o mundo seja visto pelos olhos de outras pessoas e não na primeira pessoa” (SIC). Ela traz, então, os conceitos de primeira pessoa e terceira pessoa, para falar de como no primeiro há uma vivência integrada, corpo-mente e sujeito autoral, na segunda se fala de uma criação impessoal, de seguir algo que é prescrito ou esperado pelo social.

Ao explorar sobre essa tensão, Ana ainda expõe que “[...] desde o Iluminismo tentamos [a ciência] ver o mundo objetivamente, mas sempre conhecemos o mundo pela primeira pessoa. Não existe tal terceira pessoa objetiva” (SIC). Seguindo seu argumento, ela ainda recorre a Piaget para alegar que até mesmo “a criança pequena tem uma perspectiva egocêntrica do mundo [em primeira pessoa] e só mais tarde começa a ver a partir da perspectiva da visão de outras pessoas [terceira pessoa]”. Diz tudo isso para falar como, hoje, percebe que anteriormente tentava sempre vivenciar suas experiências em terceira pessoa – posto que é

valorado pelo balé reflete as ideias sociais atuais e as práticas vigentes, corpos de origem europeia: brancos, magros, de membros alongados, inclusive olhos e cabelos claros (*ibid*).

como o social a orientava (pelos estereótipos) ou por como as expectativas dos seus pais a guiava – e até mesmo enxergava a dança em terceira pessoa – ou seja, como algo imparcial, como se não fosse embebida das ações do dançarino e toda dança uma performance única. Hoje, ela vê que não há essa terceira pessoa imparcial, a dança não é imparcial e nem se vê sua experiência com sua corporeidade de modo distanciado, mas sim integrado.

Deste modo, para Ana não podemos limitar a corporeidade a uma visão em terceira pessoa impessoal: o corpo como restringido ao biológico, fisiológico; como “carcaça” (SIC), o corpo como aquele que precisa se mover de tal forma, o corpo que precisa ter tal aparência. Ela defende, então, que pensemos sempre a corporeidade associada a pensar-se em primeira pessoa. Não há corpo sem o seu agente, sem a subjetividade. Perceber isso faz Ana pensar que toda dança é uma dança única, mesmo que esteja repetindo aquela mesma apresentação em outro espaço. Toda apresentação é o que ela chama de uma performance: um momento de conexão consigo mesma, com o público, com o ambiente e tudo que ele pode ofertar. Com isso vemos que perceber o corpo enquanto corporeidade expande a visão de Ana sobre a dança, que passa a pensá-la de modo mais amplo, não como meras apresentações (repetições), mas enquanto performances (produções únicas no aqui e agora).

Ao ser indagada sobre o porquê dessa mudança, ela diz que acredita que ocorreu quando “ficou mais à vontade consigo mesma quando deixou de focar tanto em ser aceita pelos outros, mas respeitando quem ela é, fazendo o que gosta e o que lhe faz bem” (SIC). Após isso, ela cita uma performance específica que, para ela, foi icônica no sentido de exemplificar ela “saboreando a vida e dança em primeira pessoa” (SIC), permitindo todas potencialidade de sua corporeidade, enquanto um “corpo inteiro conectado, existindo” (SIC) e não mais lidando com seu corpo como uma “carcaça” (SIC). Falaremos sobre essa performance no tópico 4.1.3.

Por fim, finalizaremos esse tópico destacando algo que a própria Ana trouxe como um desafio próprio vivenciado cotidianamente. Ela explica que embora hoje ela vivencie sua corporeidade “em primeira pessoa” (SIC) – ou seja, ultrapassando as dicotomias corpo-mente, sentindo-se como ela mesma –, ainda há momentos e que, no dia a dia, ela sente-se desvinculada do mundo e/ou do corpo. Nesses momentos ela geralmente recorre a buscar sentir a presença física do seu corpo (ex.: conectar com sua respiração, buscar perceber seus sentimentos e como eles estão presentes nas suas sensações corpóreas), pois sente necessário sempre “respeitar a presença e a fisicalidade da existência” (SIC). Para ela, isso é um exercício contínuo, pois diz que a cultura sempre influencia, distanciando-a de se perspectivar assim. Desta forma, para a

participante, existir no mundo é lidar com uma tensão contínua entre como ela percebe do mundo ao redor, o que ela exige de si mesma, o que pensa que o mundo exige dela e das coisas que ela sente. Em sua visão, esse exercício se faz constante não só no seu dia a dia, mas principalmente na dança, onde hoje ela entende que precisa se presentificar enquanto uma corporeidade que não é apenas um corpo-carça, reprodutor; mas sim se colocar enquanto uma dançarina que cria, que performa. Para Ana, a corporeidade é inerente à produção da dança enquanto performance, pois é só a partir da integralidade corpo-mente, eu-mundo, que os dançarinos podem criar.

Quadro 2. resumo das principais significações de Ana sobre dança e corporeidade

	Dança	Corporeidade
Primeiras significações	<p><i>Quando criança:</i> "algo que eu amava" (SIC).</p> <p><i>Na escola:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - "o balé como o meu preferido" (SIC) e "o balé como base para todas as danças" (SIC) - O rótulo de bailarina" (pessoa magra e alta) e a dança como uma forma de emagrecer para se tornar a bailarina desejada - A dança muito orientada pelo olhar em terceira pessoa, ou seja, querer agradar quem via e/ou querer fazer exatamente igual ao prescrito (sem adaptação a sua realidade). 	<ul style="list-style-type: none"> - Uma "carça", ou seja, aquilo que a impedia de ser uma bailarina e de fazer certos movimentos. O corpo como fonte de todos seus problemas - O "corpo carça" era orientado principalmente por experiências em "terceira pessoa", sobre como os outros diziam que ela devia se movimentar, se sentir, etc. O que chamou de rótulos. Sofreu principalmente com os rótulos de gênero e gordofobia. Esses rótulos foi o que a fez deixar de "se sentir confortável em sua própria pele" (SIC) por buscar se encaixar nesses rótulos. - Tinha suspeitas e até queria vivenciar-se de forma não dicotômica (alma-corpo), mas os discursos sociais (principalmente da família) a afastava de se reconhecer dessa forma.
Ressignificações	<p><i>Após a entrada na faculdade:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Dançar não é só balé. Há outras formas de dançar (ex.: frevo, dança contemporânea). Descobre que pode usar os mesmos músculos do balé, mas produzir outros movimentos em outros estilos de dança. - Existem "outras bailarinas" (não só a dos rótulos sociais - magra e alta). Isso leva a ver a dança como uma forma de se expressar e de se sentir bem, porque dançar integrava alma-corpo em um fazer criativo - Performatividade - "dançar é sobre sentir e perceber a si mesmo" (SIC). 	<p><i>Após a entrada na faculdade:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sem dicotomia alma-corpo e, portanto, a corporeidade como integrado ao eu, à alma. - A dicotomia alma-corpo era um refúgio para ter o corpo (biológico) como culpado e não ver suas responsabilidades de ter que criar a partir de sua realidade integrada (corpórea, psíquica, emocional etc.) - O corpo como um "laboratório de experiências" (SIC). Hoje vê os limites corpóreos como espaço para a criação - Corporeidade enquanto vivenciar o corpo em primeira pessoa e é definida como "[...] a relação com o mundo, é como eu existo, é como eu me comporto, é como eu me coloco nos lugares, é como eu percebo quem eu sou e como eu me expresso, é como 'ser eu mesma'" (SIC).

Fonte: autoria própria

4.1.2 Criatividade e dança

Para Ana, a dança – assim como todo tipo de arte – é um exercício de criatividade. Ela traz a seguinte justificativa para defender sua perspectiva:

[a arte] é um campo onde não há certo ou errado. Existem algumas pré-concepções que orientam, mas até isso o artista pode modificar. E para modificar, criar, fazer algo novo, único, o artista precisa se conectar... tanto com seus sentimentos, com suas intenções, quanto com o público, com o que tem a disposição no ambiente... e aí a partir disso passar algo... uma performance, uma obra, seja lá o que for... para alguém que irá consumir aquilo (SIC).

No tocante à dança, em específico, ela alega que o cerne criativo da dança tem a ver com “[...] você encontrar limites e tentar encontrar caminhos para ‘burlá-los’ (fez aspas com os dedos), ou melhor, dialogar com eles, encontrar outras saídas para chegar ao que você quer” (SIC). Esse fazer, de acordo com ela, ocorre principalmente na hora que o dançarino se apresenta. Isso caracteriza o que Ana intitula de performatividade.

Quando pedi que ela falasse o que entende pelo termo performatividade ela diz “bom.... é um termo amplo, genérico. Mas eu entendo como o momento em que a dança acontece... ou o encontro de gêneros de arte: dança, teatro, artes visuais, estilos... É o momento em que as barreiras se borram” (SIC). Quando solicitei que ela explicasse sobre como seria “barreiras borrarem” ela diz que isso (das barreiras borrarem) somente acontece em momentos ápice, por exemplo quando você entra no personagem e se transforma em alguém além de você, quando você vai também além da técnica da dança e se relaciona com os elementos da arte que emergem naquele momento, etc. As barreiras que borram são essas divisões claras: eu-personagem, eu-outros, técnica-performance, dentre outras.

Sobre a relação eu-personagem, Ana destaca que o dançarino ao performar precisa “descobrir como aquele personagem existe dentro de você” (SIC) – ou até mesmo com camadas de si mesmo – “aquela parte de mim, aquele sentimento, aquele eu que eu estou apresentando na performance” (SIC). A relação do dançarino com os outros que estão ali como audiência e que “consomem” (SIC) o que o artista está produzindo pode influenciar esse produto de múltiplas formas, já que essa construção, na perspectiva de Ana, se dá em um encontro dialógico entre criador<>audiência naquele momento específico (aqui e agora) e naquele ambiente (o contexto de modo geral). Por fim, em referência a dimensão técnica, Ana traz sobre como é importante o treino e os ensaios para que, no momento da performance, haja uma memória muscular para que o artista possa focar apenas nas adaptações criativas que toda performance requer e não precise ficar preso, engessado, no que direciona a técnica.

Desta forma, quando Ana se refere às “barreiras se borrarem” (SIC), então, parece ser uma ação que ocorre quando o dançarino não foca somente em um ou outra dimensão do dançar, mas sim vivencia esses múltiplos aspectos de forma integrada. Assim, toda performatividade, na perspectiva de Ana, demanda que o dançarino se conecte com o que quer passar, com seus afetos, com sua experiência corpórea, com o que emerge do aqui e agora da apresentação, no contato com o público e com o espaço físico (música, iluminação, dentre outros aspectos.). Dançar é coordenar tudo isso e, portanto, mesmo quando se repete uma performance, para ela toda dança será um fazer criativo e único, pois terá uma performatividade diferente.

Ana ainda relata que nem toda performance permite que esse ápice ocorra facilmente. Há performances que são mais dirigidas e que, portanto, há expectativa do que deve ser feito e o dançarino não deve desviar daquilo que foi prescrito. Já há outros trabalhos em que a perspectiva do dançarino é convidada a ocupar um lugar central e, nesses, ela localiza uma maior facilidade de produção criativa. Destarte, a direção ou até mesmo o roteiro da coreografia das danças são aspectos que podem aparecer enquanto orientadores de processo de convencionalizações ou desconvenções.

4.1.3 Dimensões da corporeidade na(s) performance(s)

Após esmiuçamos as compreensões da participante sobre dança, corporeidade e suas relações, na perspectiva de Ana, com o processo criativo, iremos então explorar as performances que ela escolheu enquanto representativas dessas mudanças de perspectiva sobre a corporeidade em seu fazer artístico. Ela selecionou 3 (três) performances como significativas para explicar o que vinha trazendo nas entrevistas. Iremos falar sobre essas performances para então ver quais categorias (compreensões gerais) emergem de como ela vislumbra a corporeidade em sua dança. Ana identificou 3 (três) categorias.

A primeira performance que ela trouxe e mostrou o vídeo foi uma apresentação em dupla, com um partner (parceiro). Os duetos com um partner que auxilia a bailarina é chamado de Pas de Deux. Ana tinha 15 anos quando fez essa apresentação, que ocorreu em 2011. O seu parceiro era um aluno que fazia balé na mesma escola de dança que ela, porém eles não se conheciam. A apresentação executada foi a da dança da fada açucarada e seu cavalheiro da peça O Quebra Nozes.

O Quebra-Nozes é um ballet composto por dois atos e um prólogo³³, baseado em um conto de 1816 intitulado O Quebra-Nozes e o Rei dos Ratos da autoria de Hoffmann. A história se passa na casa de Clara que, na noite de Natal, ganha um lindo quebra nozes em formato de soldado Quebra Nozes de seu padrinho. Seu irmão, ao brincar sem autorização, quebra o seu Quebra Nozes. Clara, muito triste, dorme com o seu brinquedo nos braços. A garota, então, acorda ao meio da noite e vê que o seu boneco ganhou vida e possui um batalhão de soldados de carne e osso tal como ele. Ainda, o Quebra Nozes não só ganha vida como instiga seu batalhão em um conflito contra ratazanas e o rei delas. Quando o Quebra Nozes e Clara vencem, o soldado se transforma em um príncipe e leva Clara ao reino das neves. Aqui se finaliza o primeiro ato e o segundo tem seu início com a ida de Clara e do Quebra Nozes ao reino dos doces onde conhecem a fada açucarada que apresenta o reino a eles. Neste reino dos doces, várias partes do mundo são apresentadas: chocolate da Espanha, café da Arábia, chá da China, bengala doce da Rússia, dentre outros. Por fim ocorre o Pas de Deux (dança em dupla) da fada açucarada e o seu cavalheiro.

A partir do vídeo destacado pela participante fizemos a seguinte descrição do período da performance – que tem um total de 25 segundos [de 02:26 a 02:51]:

Ana e seu partner começam numa posição de braços em composição de L, a mão em V, ambos olhando para o alto, com as pernas bem esticadas, posicionando-se na extrema direita do palco (Figura 4). Com um pequeno salto de ambos, com os braços abertos, vão até o meio e Ana faz o primeiro arabesque (Figura 5) voltada para a esquerda, apoiada por seu partner. Após o arabesque, retorna em de ponta (ponta de ambos os pés), ela gira e ele a apoia pela cintura, para então se voltarem ao público (Figura 6). Mais um pequeno salto de ambos, com os braços abertos, em direção à direita do palco e Ana faz um segundo arabesque, voltada para a direita. Após o arabesque, retorna em de ponta (ponta de ambos os pés), ela gira e ele a apoia pela cintura, para então se voltarem ao público (Figura 6). Eles saltam, com braços abertos, em direção ao meio do palco e Ana faz um terceiro arabesque. Ao retornar em ponta, faz dois saltos seguidos (temps levé sautés) (Figura 7) para direita de mãos juntas e com os braços abertos, depois dois saltos seguidos para a esquerda e então dois desses saltos em diagonal para a parte de trás e esquerda do palco, assumindo a posição final (Figura 8).

³³ Termo técnico utilizado para alugar ao momento de introdução a uma história, ou seja, compreende toda parte introdutória de uma peça teatral. Ou seja, os prólogos abordam todos os acontecimentos contidos na obra para se chegar aos momentos ápice (solos e/ou performances em dupla).

Figura 4. Posição inicial do trecho destacado por Ana no partner no Pas de Deux



Fonte: autoria própria

Figura 5. Ana fazendo um arabesque enquanto é apoiada por seu partner no Pas de Deux



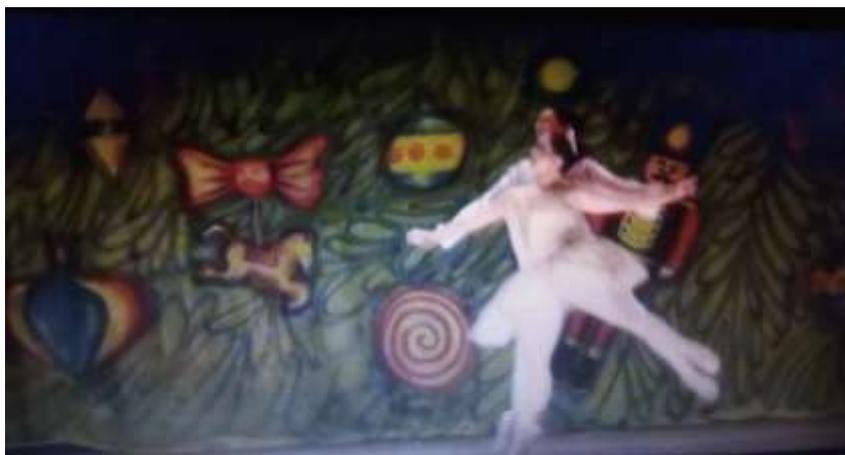
Fonte: autoria própria

Figura 6. Ana e seu partner mirando o público após o primeiro arabesque no Pas de Deux



Fonte: autoria própria

Figura 7. Ana e seu partner fazendo saltos (temps levé sautés) no partner no Pas de Deux



Fonte: autoria própria

Figura 8. Posição final do trecho destacado por Ana no partner no Pas de Deux



Fonte: autoria própria

O **segundo vídeo** trazido por ela foi uma apresentação que ocorreu quase cinco anos depois, em 2016, com o solo da princesa Aurora, parte oito do primeiro ato de A Bela Adormecida. A Bela Adormecida é um balé composto por um prólogo e três atos, inspirado nos contos de fadas do escritor francês Charles Perrault, com a composição de Piotr Ilitch Tchaikovski, libreto de Marius Petipa e Ivan Vsevolojyky, e coreografia de Marius Petipa. A peça conta toda a história da princesa Aurora. No prólogo nós temos o convite das fadas para serem madrinhas da recém nascida Aurora. A festa é interrompida por uma fada (Carabosse) que foi deixada de fora da festa. Carabosse joga uma maldição sobre Aurora: quando ela completar 16 anos, ela irá se picar com uma agulha no dedo e então mergulhará num sono eterno. Uma das fadas-madrinha que ainda não havia dado um presente à princesa, confere o

presente de que ela não cairá no sono eterno, mas num sono cujo despertar se dará com um beijo de um príncipe. O Ato um ocorre quando a aurora já possui 16 anos e os príncipes vêm pedir sua mão em casamento. Um deles lhe dá um ramo de rosas, onde a princesa espeta o dedo e cai no sono profundo. O segundo ato ocorre 100 anos depois quando o príncipe Désiré encontra Aurora e desperta-a com um beijo. O terceiro e último ato é o casamento da princesa Aurora com príncipe Désiré.

Nesta apresentação a participante destacou dois principais momentos: A e B. Fizemos a seguinte descrição de ambos momentos – que, juntos, têm um total de 41 segundos [0:20 a 0:45 e 1:14 a 1:30]. No momento A, há uma sequência dos seguintes movimentos os quais descrevemos da seguinte forma:

Ana começa o momento destacado em uma pose com os braços abertos como um arco levemente curvado, as mãos apontando para cima, seu rosto virado em diagonal, a perna de trás estendida e a da frente com o pé virado (Figura 9). Após isso, ela segue com passadas em ponta, dando dois passos em direção ao centro do palco e se posiciona na ponta de um dos pés, erguendo os braços em uma linha diagonal e erguendo a outra perna compondo um movimento chamado piquet arabesque (Figura 10). Ao descer da ponta ela retorna para a mesma posição da inicial, porém com os braços fechados e então os abre, ficando em uma posição idêntica à inicial (Figura 9). Esse mesmo movimento se repete, dando dois passos em ponta para a outra extremidade oposta do palco e fazendo mais um piquet arabesque, retornando com os braços fechados e então abrindo-os lentamente.

No momento B, temos a seguinte descrição:

Ana começa o momento em ponta, com ambas pernas completamente esticadas, os braços em um arco levemente arredondado, voltado para frente (para o público) e o rosto também na mesma direção (Figura 11). Ainda em ponta ela curva uma das pernas para dentro, formando uma espécie de quatro (Figura 12) e então retorna para a ponta, repetindo o movimento com a outra perna (com a qual bate duas vezes). Oscila em bater uma vez com a esquerda, duas com a direita, repetindo esse movimento 7 vezes para cada perna, finalizando em uma posição final (Figura 13).

Figura 9. Posição inicial do momento A da performance da bela adormecida



Fonte: autoria própria

Figura 10. Ana fazendo um piquet arabesque no momento A



Fonte: autoria própria

Figura 11. Posição inicial do momento B da performance da bela adormecida



Fonte: autoria própria

Figura 12. Ana fazendo *rond de jamba en l'air* (simples e duplo) no momento B



Fonte: autoria própria

Figura 13. Posição final do momento B



Fonte: autoria própria

O **último vídeo apresentado** foi de uma apresentação que ela fez consecutivas vezes, então assistimos não só o vídeo da última performance, como também outras apresentações antigas e alguns ensaios. Essa apresentação foi intitulada de “Inspirações” e foi um solo junção de duas músicas do filme *Serviços de Entrega da Kiki*, de 1989, dos Estúdios Ghibli. O filme é um longa-metragem de animação japonesa e conta a história de Kiki, uma jovem bruxa que, ao fazer 13 anos, precisa seguir as tradições de todas as bruxas e mudar-se para uma cidade que não haja bruxas e passar um ano sozinha em uma espécie de ‘estágio’. Ana criou esse solo com base em duas músicas que a tocou quando assistiu ao filme. De acordo com ela, a inspiração pela coreografia, que ela mesma fez, foi com base em vários personagens de balé com quem ela se identificava e que, normalmente são também personagens camponeses, alegres e agitados, como a própria Kiki.

A transcrição abaixo detalha o momento que a participante evidenciou como significativo nesta performance [0:10 a 0:33]:

Ana começa o momento destacado com os braços abertos, em uma leve diagonal para baixo e as mãos voltadas para o público, as pernas esticadas e cruzadas, em ponta (Figura 14). Ela segue recuando andando em ponta para trás, dando 10 pequenas passadas e então, ainda em ponta, coloca a perna de trás na frente e em repete o movimento colocando novamente a de trás na frente, dando duas passadas para frente, de modo cruzado (Figura 15). Repete, dando mais duas passadas. Ao chegar no canto direito do palco, retorna até o fundo da ponta esquerda dando cinco giros para trás. Nesses giros as pernas ficam em um quatro e os braços em formato de L (Figura 16).

Figura 14. Posição inicial da performance Inspirações



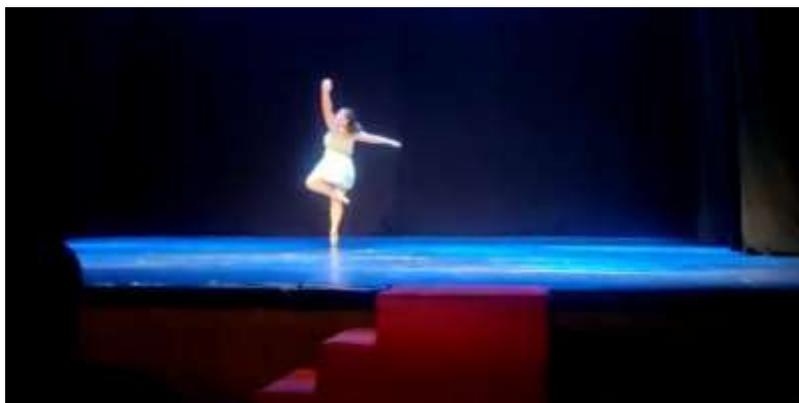
Fonte: autoria própria

Figura 15. Caminhada em ponta com pernas cruzadas



Fonte: autoria própria

Figura 16. Giros para trás (pirueta piquet passet)



Fonte: autoria própria

A partir das conversas sobre as apresentações trazidas, dialogamos sobre, se ela pensasse em agrupar o que vinha dizendo, quais dimensões da corporeidade pareciam estar presente em suas vivências. Desta demanda foram localizados três grupos nomeados por ela da seguinte forma: 1) técnica *versus* transcendência; 2) o corpo sentido *versus* o corpo visto (primeira *versus* terceira pessoa); 3) limites *versus* criação. Os grupos apresentam sempre a palavra ‘versus’, pois a própria Ana diz que, para ela, são “[...] noções que estão conectadas, embora não sejam necessariamente opostas” (SIC).

Categoria 1 - técnica versus transcendência:

Quando indagava sobre as dimensões de sua corporeidade, uma das primeiras significações que Ana trouxe foi sobre o lugar que a técnica ocupa para a dança e no seu fazer criativo com ela. Em suas falas destaca-se como, para a participante, os termos ‘técnica’, ‘repetição’ e ‘memória muscular’ são noções que andam juntas. Isso porque, para a dançarina, o papel das aulas de dança e dos ensaios é produzir uma memória muscular para que, quando esteja de fato no palco, consiga efetivamente performar, ou seja, estar preocupada com o seu fazer criativo naquele contexto e no aqui e agora e em tensão às eventualidades que possam ocorrer, sejam elas externas (advindo do público ou do cenário) ou internas (sentimentos, limitações devido a lesões no corpo, etc.).

Assim, os treinamentos, ensaios, permitem o que Ana chama de “limpar movimentos” (SIC), que seria deixá-los com o maior nível técnico possível. Em suas palavras: “a técnica ajuda a se acostumar com alguns movimentos, porque o corpo lembra, se especializa em alguns

movimentos. E aí ele fica automatizado e na hora você já pode se preocupar em se conectar... ou seja, sentir a música, dançar com os colegas, se conectar com o público...” (SIC). Deste modo, por mais que técnica se relacione diretamente com repetição, paradoxalmente também se relaciona com a criação do novo, pois para Ana, é só a partir dela que podemos “estar na relação com o mundo e com as pessoas para transbordar ao dançar” (SIC).

É nesse ‘espaço’ de transbordamento que Ana situa a outra experiência que vivencia e destaca enquanto significativa na sua experiência corpórea. Ela intitulou essa noção “transcender” (SIC) por não encontrar outra palavra melhor para explicar “a sensação que parece que você está fora do corpo, um ápice, algo.... sublime... tipo um momento de conexão” (SIC).

Uma das performances escolhidas pela participante – o Pas de Deux – inclusive foi selecionada por isso. Porque, para ela, foi um momento icônico de como ela experienciou uma nova dimensão de sua corporeidade. Ela, pela primeira vez, não pensou tanto na técnica enquanto estava em sua apresentação. Assim, Ana considera, inclusive, este como um dos momentos de imersão em, de fato, uma performatividade. Ela explica:

Eu sei até a parte do Pas de Deux que eu comecei a me sentir assim... eu estava nesse outro plano agora... independente de com quem tava dançando, independente do público, independente do figurino, independente de tudo... Eu estava ali no palco e a minha relação com o palco, com o figurino, minha relação comigo era assim... *outra* (falou com ênfase) (SIC).

Ao esmiuçar sobre como era essa outra relação consigo mesma, ela explica:

Eu lembro de olhar pro público e me sentir... a minha sensação era que minha perna estava igual a dela [a bailarina do The Royal Ballet] e eu vendo o vídeo, nada! nada! O pé todo solto assim (mostra a mão de modo torto). Pra quem vê de fora, tava lindo (falou ironicamente). E eu pensei: 'jesus, como eu achei isso bonito?'. Mas eu tava muito emocionada, assim, como eu estava me sentindo... nessa minha relação com meu corpo, com essa minha relação com estar no palco, estar com uma plateia [...] eu sabia que tinha coisa que tinha dado errado... sabia que tinha coisas que tinham dado certo, mas a sensação pra mim foi de que foi perfeito” (SIC).

Enquanto tentava elucidar-me sobre essa dimensão de sua vivência corpórea, Ana parecia recorrer a significações semelhantes a como hoje ela compreende a corporeidade, enfatizando a dimensão de integralidade que a percepção de se enxergar em primeira pessoa durante o momento dança traz para si. Ou seja, de poder, naquele aqui-e-agora, produzir um produto – dançar – de modo dialógico, na tensão de sua subjetividade corpórea e toda sua técnica, sensações, emoções; com o ambiente e suas vicissitudes (multiplicidades do contexto da apresentação, seja ele o ambiente físico ou contexto histórico, sociocultural); e com o outro

(espectadores) e as afetações emergentes. A ‘categoria’ transcendência, parece, então, emergir nessas vivências.

Ao ser indagada sobre porquê, em sua perspectiva, aqueles 35 segundos dentre toda a performance (de quase três minutos), havia sido um momento com uma vivência tão ímpar, ela traz duas hipóteses: a primeira sobre sua conexão com o personagem e a segunda sobre aquele ter sido um dos seus primeiros “solos significativos” (SIC).

Sobre a primeira hipótese lançada, Ana explica:

Talvez seja porque também eu senti que eu me encaixei bem naquele personagem. Tão bem que, quem tá vendo de fora, olha e vê assim 'é tal personagem'. Você não precisa de uma legenda, você não vê mais a pessoa, você vê o personagem. Claro, você sabe que é a pessoa, mas você enxerga ali o personagem. Uma sensação de que eu não era mais Ana, eu era a prima bailarina do Royal [escola de dança que performa no Quebra Nozes de modo profissional em vários lugares do mundo]. Talvez fosse a sensação de que eu estava dentro de um personagem [da bailarina do Royal], dentro de outro personagem [da Fada dos Doces] (risos).

Assim, para ela, achar onde aquele personagem da dança e ela se conectava fez com que, ao performar, ela sentisse-se *como* o personagem e não precisasse fazer o esforço de “tentar ser o personagem” (SIC). Essa mesma experiência também foi sentida na terceira performance que ela trouxe. Ela diz:

E quando eu criei esse solo eu fui pensando na música, nos movimentos e em como tudo isso ia dialogando comigo. Foi um processo totalmente criativo e meu. E, assim, toda vez que eu ia me apresentar em outros lugares ele ia ganhando outra roupagem. Eu inicialmente criei ele para um trabalho da pós-graduação. Eu criei pra ser apresentado na ponta e criei dentro do quarto, ensaiei e gravei em um espaço grande, em sala de aula, e minha perna não aguentava na meia ponta. Um ano depois eu apresentei de novo e aí troquei alguns movimentos que não estavam casando, que achei que não tava legal, minhas professoras também sugeriram alguns ajustes (SIC).

Após trazer o aspecto da conexão com o personagem, ela pondera se também a sensação de “transcender” (SIC) não se deu devido ao fato de aquele ter sido, para ela, um dos seus primeiros solos significativos. Até 2009 Ana havia somente dançado em grupo. Foi em 2010 que ela ganhou o primeiro solo, mas, de acordo com a dançarina, foi um solo que foi escolhido para todo mundo e não pensado especificamente para ela. Ainda nesse mesmo ano, mais para o fim dele, ela ainda participou de dois solos: um como lagarta e outro borboleta da peça Alice no País das Maravilhas. Todavia, expressou que essa não foi uma experiência tão positiva, pois tinha vontade de ser o gato Cheshire ou o coelho, por serem personagens com os quais ela se identificava mais. Foi somente nesta performance, em 2011, que ela finalmente escolheu um personagem pensando em quem ela é, a partir de suas identificações. Ademais, Ana também

destacou que essa foi a sua primeira experiência em um Pas de Deux, onde é considerado como “o momento da bailarina brilhar, já que o bailarino só dá suporte” (SIC).

Categoria 2 - o corpo sentido versus o corpo visto

Antes de passarmos para explicar como Ana percebe essas categorias presentes em suas vivências, iremos antes esmiuçar o que ela entende por “corpo sentido” (SIC) e por “corpo visto” (SIC). O corpo sentido, para ela, compreende o que ela chama de “perspectiva em primeira pessoa” (SIC), então envolve percebe-se a partir de suas sensações, seus sentimentos, de suas experiências semântico-sensoriais, de suas vivências, ou seja, de uma perspectiva própria e autoral. Essa perspectiva em primeira pessoa é muito abordada por ela quando fala do processo criativo de dançar: envolve o dançarino saber se situar – mesmo que em uma rotina que ele não tenha construído – no seu fazer, dando “a sua cara” (SIC) ou adequando aquilo ao seu estilo de dançar, às suas limitações técnicas e até mesmo a sua visão de como aquele personagem se encontra com quem você é. Ana destaca que existem performances que dançarinos se sentem mais livres para se encontrarem nessa primeira perspectiva, ao passo que tem outras em que ficam mais engessados a seguir o que foi proposto pelo coreógrafo e/ou diretor daquela performance. Mas, mesmo que minimamente, ela entende que essa construção criativa e autoral do dançarino é onipresente.

Para Ana, “o corpo visto” (SIC) está relacionado aos rótulos, conceito anteriormente trazido pela participante. Quando ela fala do corpo visto, fala principalmente como ela sempre procurou se moldar para se adequar ao olhar desse outro: seja tentando ter um corpo magro, que cabe dos ideais de uma bailarina; seja produzindo movimentos que ela acreditava que seria mais belo para o público; ou até mesmo tentando seguir uma rotina de movimento, mas sem colocar nenhuma autoria. Assim, para ela, essa noção (do corpo visto) está diretamente relacionada com a perspectiva em terceira pessoa, ou seja, tentar ver a situação pelo olhar de um terceiro ou, ainda, de uma forma imparcial, natural ou idealizada. Ana traz como no balé, embebida por buscar pensar sua corporeidade em terceira pessoa, ela via-se nos moldes de se pensar enquanto um “corpo máquina” (SIC), “corpo reproduzidor” (SIC), como se a dança pudesse ser imparcial, ou seja, seguir um fluxo de movimentos sem qualquer improvisação ou modificação do dançarino. Fluxo esse que busca justamente produzir algo o mais belo possível e tornar isso recorrente, a ponto de soar natural.

Ao exemplificar a tensão entre essas duas dimensões (corpo sentido<>corpo visto), Ana relata como nas performances mais antigas (como a do Pas de Deux) ela tinha mais dificuldade de improvisação. Isso fazia com que constantemente ela pensasse na técnica de modo recorrente quando dançava. Nessa época, ela se perspectivava enquanto uma dançarina muito mais focada no “corpo que era visto pelo outro” (SIC), assim, qualquer improvisação soava como negativa e não como algo comum ao dançar. Ela explica:

[...] No balé a gente aprende que: ‘é desse jeito, você tem que fazer desse jeito. Porque se não vai ficar feito, você precisa fazer dessa posição pois tem um público vindo de uma determinada posição e a gente vai estar se relacionando com eles desta forma, neste ângulo...’. No caso, a gente não pode estar de lado ou de costas, no balé tem a questão da frontalidade. E, assim, quando uma coisa é de lado ou de costas é planejado para tal, é ensaiado. Então vinha muito medo de, na improvisação, errar a forma. De não estar bonito. Porque não tem um repertório muito extenso aí fica com medo de fazer coisas... não se joga, sabe? Porque fica com receio do olhar alheio (SIC).

Ao ser questionada sobre como via a questão do improviso nas performances trazidas, Ana discorre:

[...] nesse caso, o Pas de Deux e o próprio solo da Aurora são coreografias que é de balé de repertório, então eles já têm um código pré-estabelecido: a sequência é essa, tem que montar desse jeito. Tem algumas mudanças que podem ser feitas, que a gente acaba experimentando e tal, mas a gente experimenta já dentro de algumas regras. É... então... tem um pouco de liberdade, mas o nível de liberdade é um tanto menor. Já para criar Inspirações [a terceira performance que ela trouxe], que foi em 2021, como eu tive que criar do zero, a forma de desenvolver, a forma de trabalhar em cima dele é muito diferente. A forma como eu coreografia foi em cima de como eu me sentia confortável para coreografar. Eu ouvia a música várias vezes, eu tentei sentir as movimentações que me davam vontade de fazer na música, tentei perceber: ‘ah, é uma música que tem energia tal’ ou então ‘é uma música que me lembra tal contexto e aí fazia referência com outros balés’. Essa era uma música que passava pra mim uma energia feliz, divertida, um pouco... meio camponesa... passa os códigos que normalmente estariam nas coreografias de balé de repertório, sabe? E aí pensando eu fui pensando, experimentando, pra depois ir lapidando. [...] Na época da Fada Açucarada ou de Aurora eu talvez até poderia ter experimentado outras coisas, mas principalmente na Fada Açucarada eu era muito nova, então eu ainda era muito insegura para pensar em outras coisas. E era a primeira vez que eu dançava em um balé de repertório, que tinha um código pré-estabelecido e tal. E aí a dinâmica e a forma de funcionar era muito diferente. O movimento já tava pré-estabelecido e eu tentava reproduzir, tentava entender como era pro meu corpo e mudar só dentro do que podia mudar. Já pra Aurora, em 2016, eu tava dançando k-pop e a lógica do k-pop é que existe um vídeo e a gente reproduz da mesma forma, então na Aurora eu tentando me manter o mais fiel ao original e ao vídeo de referência. E as professoras até mexiam em alguma coisa e outra, mas eu me preocupava em seguir fiel (SIC).

Com sua fala vemos como essa compreensão do improviso como erro se dava, como ela mesmo expõe, “por minha linguagem muito do balé clássico” (SIC) e que depois passou a perceber que existem outras metodologias de construção. Isso se dá quando Ana passa a ver a dança de forma mais ampla, inclusive com forte influência de suas experiências na dança

contemporânea, e também quando vislumbra a corporeidade enquanto uma dimensão importante e válida para dar base ao criar-dançar. Ela diz:

Hoje, acaba que essa prática de improvisar é uma prática que eu uso dentro do balé clássico e gosto muito para criar movimentos um pouco mais livres, sabe? E aí a partir disso eu posso ir lapidando e mudando e pensando ‘ah, não. Eu gostei desse movimento, mas a direção talvez não seja essa’, sabe? (SIC).

Com isso, percebemos que essa mudança de perspectiva em relação ao lugar do improviso que ela localiza ter iniciado principalmente a partir da inserção dela na dança contemporânea – na qual o improviso é compreendido como algo inerente ao dançar – permaneceu como uma significação válida também para outros contextos, inclusive para o balé clássico. Assim, parece que a dança contemporânea agiu como signo catalisador para impulsionar uma reconstrução de significado sobre o improviso e essa nova significação repercutiu em como ela performa.

Ana ainda conta que depois que parou de enxergar o improviso como sinônimo de erro, ela passou a ver que toda dança, assim como toda arte, precisa de um autor que traga sua visão em primeira pessoa. Nessa perspectiva, o improviso ganha um novo estatuto: de ‘assinatura’, ou seja, de mostrar a cara do dançarino. O improviso é uma adaptação necessária a toda performance e que mostra uma performatividade em cima daquele produto (coreografia), tornando-o algo próprio, por ser algo fruto que emerge em um momento específico, no aqui-e-agora. Nas palavras da dançarina:

Eu tinha dificuldade de ver a dança dessa forma... como algo que deve ir para além do que é belo para os olhos de um observador e também contemplar as intenções e sensações do dançarino. Isso fez com que, durante muito tempo, eu sentisse dificuldade sempre que tinha que improvisar no palco. Eu sentia que improvisar era colocar algo seu ali... algo meu que não devia estar presente, porque antes eu via a dança como uma reprodução que deveria ser impessoal, “limpa”, uma reprodução do ensaiado e sem interferências, sabe? (SIC)

Percebemos, então, que a reconstrução de como ela significava a dança está relacionada diretamente com a mudança de perspectiva entre a tensão corpo visto<>corpo sentido. A tensão não deixa de existir, mas, hoje, Ana parece valorizar a emergência do corpo sentido na dança, a ponto de, inclusive, destacar momentos das performances que traziam essa ‘nova’ dimensão, ou seja, trouxe uma performance na qual ela sente que começou a se perceber diferentemente (para além do corpo visto).

Ainda, “o corpo sentido” aparece também na fala de Ana relacionado a conexão com personagem daquela determinada peça. No caso das performances trazidas, seria a conexão com a Fada dos Doces, com a Aurora e com a Kiki. A conexão com o personagem foi uma das

hipóteses trazidas por Ana como algo que estava ligada a esse momento de “transcender” (SIC). Esse aspecto (transcendência), então, conecta-se com a dimensão da visão em primeira pessoa, ou seja, dela perceber-se de forma autoral, encontrando pontos de identificação ou em comum com os personagens das performances dançadas. Ao explicar sobre como esses aspectos se relacionam, ela diz:

Tem momentos [na apresentação] que a gente se relaciona com a pessoa [falando do partner do Pas de Deux], como a gente se relaciona com o público mas mantendo o personagem, é assim... existe um personagem base, nesse caso, a fada açucarada, e aí que ela significa para mim, onde eu quero colocar ela, como eu quero demonstrar ela... E aí, pra mim, ela é uma fada que ela é muito delicada e muito doce, uma fada de açúcar, só que pra mim ela não é uma fada que derrete. Sei lá, vai parecer confuso... mas já vi muitas versões dessa fada e é um negócio muito delicado, muito sutil e que derrete... que me dá essa sensação quando as pessoas falam ou representam ela. Mas pra mim quando a gente pensa em açúcar é aquela coisa meio áspera, né? Pra mim ela é uma personagem que tem muita pose e muita energia. Pra mim é uma personagem que eu me conecto muito porque ela é doce, ela é delicada, mas ela não necessariamente é suave, ela vai tentar ser suave, sabe? E aí isso pra mim estava no jeito de sorrir, na energia que é colocada nos movimentos, no jeito que eu movimento meus braços... enfim. Eu já vi muita gente se apresentando como se ela fosse super delicada, mas pra mim não é. E isso é pra mim. E aí pra mim está aí o exercício da criatividade na dança: do que é essa personagem pra mim, de como eu me conecto com essa personagem e como eu quero mostrar ela. E também respeitando o que eu consigo fazer (SIC).

Categoria 3 - o limite versus criação

Por fim, a última dimensão trazida por Ana foi a tensão entre limite<>criação. Essa categoria aparece, pois, a participante reconhece que a criação surge a partir de como os dançarinos fazem uso de suas limitações (que podem ser técnicas, emocionais, físico-corpóreas, dentre várias outras) em sua dança. Assim, o limite não é algo que tolhe o processo criativo, mas, na perspectiva de Ana, é algo que impulsiona o fazer criativo. Como vimos anteriormente, a construção tem sua base na reconstrução de significados que Ana faz sobre a corporeidade, quando essa passa a ser vista como um processo integrado e mais amplo. É em face a essa nova significação que ela afirma: “os limites corpóreos são espaços para o fazer criativo do dançarino” (SIC). Ela, aqui, cita os limites corpóreos, pois falou que esse era um ponto sensível para ela anteriormente, pois eles eram vistos como barreiras intransponíveis e que impediam ela de se desenvolver como dançarina, hoje, não mais compreende as coisas dessa forma.

Para exemplificar isso, Ana traz uma situação na qual busca reafirmar que, ao se confrontarem com limites físico-biológicos, os dançarinos se deparam não com uma impossibilidade, mas com uma oportunidade de construção do novo. Ela explica:

Tinha algumas adaptações porque éramos pessoas diferentes, corpos diferentes, técnicas diferentes dos grandes bailarinos e tal. E sobre essa questão de ser corpos diferentes, eu sempre fui acima do peso e, fora isso, o meu partner era meio franzido, né? baixinho, magrinho e tal.. Aí por exemplo algumas coisas de sustentação e elevação a gente não fez. Algumas a gente fez, mas diferentes. E esse é o rolê quando a gente faz variação, a gente pega a base e a gente ajusta algumas coisas para ficar de acordo com quem é que está performando (SIC).

Assim, de modo geral, as limitações – desde cedo – pareciam ser localizadas por ela como um espaço de adaptação. Porém, antigamente significava essas adaptações como algo negativo, por querer ser o mais fiel possível ao prescrito. Quando ela ressignifica a dança, ela passa a conferir um outro local a essas adaptações, enxergando-as enquanto positivas e, assim, passa a utilizar o improviso no seu processo de criação, como discutimos anteriormente.

No tocante às criações que envolvem especificamente a corporeidade, Ana destaca uma (re)construção que tem diferentes contornos em duas das performances trazidas: a do Pas de Deux e no solo da Aurora. Ela conta que durante o Pas de Deux ela constantemente se deparava com desconfortos em relação ao seu próprio corpo, por se sentir “grande demais” (SIC) em relação ao seu parceiro. E achava que isso era um impeditivo para uma série de coisas. Sobre isso, Ana expõe: “eu me sentia muito ‘me desculpe porque eu sou pesada’. [...] então eu sentia... pressões estéticas... que não veio assim da professora nem nada, mas de eu estar me considerando gorda pra fazer esse papel de par. Eu me sentia muito grande às vezes, por conta dessa condição” (SIC). Essas sensações acabavam repercutindo em sua dança:

[...] Na época era uma dificuldade minha, de fazer braços leves. Não era uma coreografia que fluía fácil pra mim, em termos técnicos. Principalmente porque me via como pesada, sabe? Então a fada trazia um desafio grande... porque o papel da fada... é toda levinha.. não que ela não seja um personagem forte. Mas é quase como se ela tivesse que flutuar, é como se ela tivesse andando por cima da água, mas ela não pode tocar na água porque ela é feita de açúcar.

Para ela, nesta época, em 2011, a leveza estava associada a um determinado biótipo - a saber, o magro - que ela não tinha e, portanto, acreditava ser impossível representar esse aspecto em sua apresentação. Esse limite, mais à frente, tornou-se um campo de reconstrução e inclusive promoveu desconstruções dessas significações quando, em 2016, no solo da Aurora, ela constrói uma nova relação com sua corporeidade.

Foi quando eu descobri que eu ser leve não estava relacionado ao meu peso e que vinha da minha respiração. Depois disso a minha movimentação de braço e de tronco ficou mais leve. Foi uma virada de chave pra mim e não só técnica, eu aprendi que eu precisava respirar, porque eu segurava muito o ar [durante um movimento]. Então assim eu fui trabalhando isso... entendendo que a respiração fazia parte e uma importante parte, de ocorre no movimento e não depois do movimento (SIC).

Percebemos aqui não só aspectos da dimensão técnica<>transcendência, já que nesse solo ela experencia tal sensação, como também da dimensão limitação<>criação. Isso porque algo que antes era vislumbrado como um impedimento (meu corpo pesado) ganha uma nova significação (meu corpo pesado também é leve) e, a partir dessa reconstrução, novas possibilidades aparecem, “expandindo os horizontes” (SIC) e levando a novos fazeres em sua dança.

Ana ainda traz uma outra possibilidade de pensar essa dinâmica entre limites e novas produções a partir da performance do Pas de Deux, destacando como naquela experiência pôde, mesmo tendo tantas críticas sobre si mesma (sobre seu peso, sua técnica, etc.), experienciar um momento de transcendência e que acha que isso pode também ter ocorrido pelo suporte que o seu parceiro lhe dava, fazendo com que ela conseguisse produzir movimentos que sozinha não conseguiria. Há, então, aí, mais uma vez uma expansão desses limites anteriormente postos e que geram nela, uma nova relação com seu corpo: é uma das primeiras vezes que ela experencia essa “transcendência” (SIC). Em suas palavras:

Pensando o Pas de Deux... é um momento em que os dois [dançarinos] dançam junto e tem algumas dinâmicas de casal, algumas dinâmicas juntos, mas muitas vezes é o homem servindo de suporte para que a parceira ela brilhe ainda mais. E aí talvez tenha sido também por isso, por eu não estar dividindo mais horizontalmente, mas sim estar com alguém que está se diminuindo um pouco para que eu apareça mais. Como se fosse 'agora é a minha dança como fada' (SIC).

Essa relação ‘não horizontal/de suporte’, como ela chama, contribuiu para que ela pudesse ir mais além de onde conseguiria chegar, já que esta dinâmica - do Pas de Deux - no balé impulsiona a bailarina ao fornecer apoio para suportar e fazer determinadas movimentações que, sozinha, ela não faria. Há, então, mais uma vez uma quebra dessas barreiras, no sentido dos limites que ela vivenciava, e daí, emerge algo novo: Ana sente-se pela primeira vez no balé, como se transcendesse o próprio corpo naquele momento. Gerou-se, assim, uma nova relação com sua corporeidade.

Por fim, Ana cita que em sua última performance, Inspirações, ela foi criando toda sua apresentação em tensão às suas limitações, ou seja, “procurando novas formas de expressar e colocar em sua dança o que eu sentia, pensava, minha conexão com a música, com a personagem” (SIC). Ela chega a dizer que fazia uma “*brain body*”, como um movimento natural de criação, se permitindo confrontar-se com as possibilidades do momento e buscando ir para além delas.

[No processo de criação de inspiração] eu soltei um monte de ideia, como se fosse um *brainstorm* [tempestade de ideias] só que não era um *brainstorm*, era um *bodystorm*, sabe? Tipo eu vou escutando a música e vou sentindo vontade de movimentar e perceber ‘ah, eu acho que faria um braço assim... uma cabeça de tal jeito... esse movimento assim ou esse tipo de energia seria interessante nessa parte’. E aí eu vou conectando os movimentos que eu tô pensando em fazer, lapidando eles, modificando algumas coisas. Tanto que na primeira vez que eu criei, em 2021, é... tinha toda uma sequência de pequenos saltos e giros que nas outras eu não continuei com isso porque para mim era inviável fazer isso na ponta. Eu poderia até fazer, mas estava achando muita informação e eu tava ficando agoniada com isso, sabe? E aí eu vi outras possibilidades. Mas foi uma experimentação. Eu experimentei, vi que aquilo funcionava e aí nas vezes seguintes ‘ah, não, vou tentar fazer outra coisa’. E aí eu faço essa outra coisa e vejo como vai ficando, como funciona melhor... vai adaptando.

Ana localiza essa experiência - ilustrada em sua terceira performance - como mais uma construção criativa que leva a novas relações com seu corpo. Antes sempre estivera apresentando rotinas de balé de repertório, em que a variação era pouca ou nenhuma do que havia sido lhe passado. Em seguida, começaram, após 5 anos, as apresentações em que certos improvisos eram feitos e, daí, novos ajustes surgiam. Contudo, é somente em Inspirações que toda a construção se dá com base na “perspectiva em primeira pessoa” (SIC), no que ela sentia suas movimentações; na conexão com o personagem, com a música, etc. Para somente então “lapidar” (SIC) ao pensar o que se adequava também para uma perspectiva em terceira pessoa.

4.2 PARTICIPANTE 2 – MATHEUS

Matheus é um homem negro, de estatura média, nascido em Recife em setembro de 1997 – e, portanto, com 25 anos. Crescido na região periférica da cidade, sua inserção na dança ocorreu cedo. Em suas palavras, relata que “sempre dançou” (SIC), porém formalmente começou com 9 (nove) anos, quando entrou em um grupo de Hip hop, treinando não só nos momentos das aulas, como também na rua e com seus amigos. Desde então, sempre esteve envolvido com a dança, até os dias atuais. Durante o pico da pandemia de COVID-19, inicialmente as atividades foram canceladas, mas logo se adaptaram ao modo online, somente retornando aos palcos em 2022.

Seu percurso na dança perpassa desde a dança de modo informal (em encontros nos parques em encontros de danças urbanas como *Breaking*, *Hip hop*³⁴ etc.), atrelada ao contexto

³⁴ As danças urbanas – também chamadas de dança de rua – surgem através da cultura dos negros das metrópoles norte americanas. A partir da crise econômica, muitos artistas estavam desempregados e passaram a fazer das ruas um palco para seus shows. Assim, a dança de rua não é só uma forma de dança, mas principalmente uma arte, por trazer consigo um estilo próprio. A dança de rua está vinculada ao movimento HipHop, assim, tanto o

religioso (a dança sacra – pois era evangélico e frequentou a igreja desde criança até os 19 anos) e contornos mais formais (aos 17 anos quando iniciou um curso de dança contemporânea e, depois, aos 19 ao ingressar no curso de licenciatura em dança em 2016).

Matheus chegou a tentar vestibular para outros cursos, como gastronomia, mas não chegou a cursar, sendo, portanto, licenciatura e bacharelado em dança os únicos cursos superiores realizados. No meio acadêmico, participou de monitorias nas disciplinas de consciência corporal e expressão artística, anatomia, estudos do movimento e criação em dança. Além disso, durante o período do curso, sempre esteve “ativo no cenário artístico” (SIC) fazendo trabalhos – dos mais variados, tais como: clipes, espetáculos, oficinas etc. – para além da academia. No tocante a sua atuação profissional, ele destaca pontos marcantes em sua carreira, como residências artísticas com o Grupo Experimental (arte cênica) e outra com Vanilton Lakka (voltado para danças urbanas e contemporâneas), aulas com a Batsheva Dance Company (escola de referência de dança contemporânea), bem como a participação em alguns espetáculos (tais como a Paixão de Cristo).

Por fim, além de dançarino, Matheus tem experiências como professor e coreógrafo. Começou a lecionar em 2016, com algumas oficinas que ocorriam de forma esporádica em eventos de dança, iniciando em sua primeira turma regular somente em 2018. Sobre sua carreira como coreógrafo, o dançarino diz que coreografava desde jovem – rotinas para seus grupos de dança, para performances da igreja etc. – porém, de forma profissional iniciou somente em 2016, construindo performances para apresentações dos alunos, e se solidificou em 2018.

4.2.1 Construções e reconstruções dos significados de dança e corporeidade

Nessa sessão iremos explorar as compreensões do participante sobre dança e corporeidade ao longo do tempo. Tal como a participante anterior, Matheus traz ambas as compreensões de forma enlaçada, então seguiremos a ordem cronológica de sua fala, começando com o primeiro tópico que ele colocou como central – a dimensão da corporeidade – e, ao longo deste tópico, falaremos também de suas compreensões de dança – visto que ele traz como um subtópico dentro do contexto geral da sua relação com sua corporeidade. Destarte, a dança, para ele, aparece como um dos aspectos – mais especificamente, o principal elemento

Breaking, Up Rocking (simulação de uma luta), Popping (com foco num sincronismo de braços e pernas como se estivesse "pipocando") etc. são estilos de dança de rua (Colombero, 2011).

– que possibilitou-o pensar e repensar a sua experiência consigo mesmo e, portanto, com seu corpo.

Matheus, ao explorar a sua história de como se deu sua relação eu-corpo ao longo de sua vida, destaca que, desde sua primeira infância, ele sempre teve uma relação com seu corpo, a qual nomeia como “aberta” (SIC). Para ele, uma relação aberta envolve o fato que ele “gostava de brincar se movimentando, destrinchando as possibilidades do seu corpo” (SIC). Devido a isso, o participante traz que apreciava muito mais brincar se movendo do que brincar com objetos, posto que suas atividades favoritas eram brincadeiras de correr, de pega se esconder, pega macaco, dentre outras. Ele diz que, até mesmo quando não era necessário, se via como uma criança que gostava de estar sempre em movimento, realizando ações que seus pais achavam inusitadas – por serem “fora de contexto” (SIC) – tais como embolar, subir nas coisas, etc. em contextos que seus cuidadores alegavam como ações não necessárias. Destaca ainda que, ao fazer tais movimentos, procurava sempre fazer de uma forma nova: “com um pé só, com outro, tentando de uma outra forma, de outra... sempre explorando, sabe?” (SIC).

O participante ainda explica que neste momento, compreendia a dimensão corpórea como sinônimo do corpo físico e de suas vivências, sensações etc. Em face a esse corpo físico-biológico, a questão das possibilidades – ou seja, do que pode ser feito com esse corpo (ex: como se pode andar, falar, pular, correr etc.) – era um aspecto central nesta significação. Isso porque o corpo era o “[...] *soma* que permitia a movimentação, explorar o mundo, minhas possibilidades” (SIC). Desta maneira, preponderava-se nesta significação uma perspectiva dualista a qual ele conta que só foi reformulada muito mais à frente em sua história, quando já estava a algum tempo praticando dança contemporânea. Nesta época, ele só pensava o corpo a partir do físico – e em oposição a dimensão psíquica – e buscava expandir os limites deste, visto que essa relação “aberta” (SIC) que tinha com o corpo implicava em sempre procurar outras possibilidades.

Neste processo de explorar as possibilidades do corpo, o dançarino relata dois eventos que “enriqueceram” (SIC) a sua visão sobre como um corpo podia se mover, inclusive sendo momentos marcantes para si até hoje. Essas experiências ocorreram quando ele tinha sete ou oito anos e que viu na televisão, enquanto estava na casa de uma vizinha, um campeonato de Hip hop que estava sendo reproduzido a partir de um DVD. Lembra-se muito vividamente desta experiência pois foi algo que o surpreendeu enormemente, ao ver “aqueles corpos de formas que eu nunca tinha imaginado antes” (SIC). E, portanto, isso cativou fortemente sua atenção. O

outro ocorrido foi, alguns meses depois, quando ele viu um clipe – da música “Baby Boy” da cantora Beyoncé – na televisão. Ao ser indagado o que lhe interessou neste clipe, ele diz que foi porque

era algo totalmente novo... me surpreendeu. Aí eu me via reproduzindo aquilo. Tipo... como o DVD eu só vi uma vez, eu meio que reproduzia da minha mente, sabe? Mas já o clipe de Beyoncé não. Eu tinha algo para reproduzir, então sempre que podia eu tava assistindo pra poder repetir os movimentos. E a partir daí minha relação com o corpo mudou. Não mudou, assim... Ganhou novas perspectivas, novos horizontes. Vendo isso eu tinha algo para fazer, algo para repetir. Uma meta, não sei. Eu gostava de brincar com isso. E aí brincava de dançar. Eu lembro que isso foi muito forte, mexeu com minha cabeça. E aí minha mãe, cristã, evangélica, falava mal porque dizia que isso tinha mexido demais comigo. E a partir daí a dança começou a entrar na minha vida e deu um toque diferente na minha relação com o corpo (SIC).

A partir das duas experiências supracitadas, percebe-se que, nesta época, vivenciar a relação com o mundo, com os outros e com seu corpo de forma “aberta” (SIC), envolvia estar explorando seus limites e possibilidades e o campo privilegiado em que isso se tornou possível foi na dança. A dança, nesse momento, estava, para ele, ligada a “conseguir reproduzir aqueles movimentos inusitados e desafiadores” (SIC). Estabelece-se, então, a partir dessas duas experiências significativas, a primeira significação que ele recorda sobre o que é a dança e o dançar. Para ele, dançar se tratava de reproduzir os movimentos vistos e que lhe cativava por serem inovadores. Assim, seu primeiro contato com a dança foi desta forma: tentando reproduzir em casa aqueles os movimentos vistos na televisão, bem como – a partir dos 9 anos – ia para praças e outros espaços onde ocorriam treinos, apresentações e/ou batalhas de Hip hop e tudo que via, reproduzia até melhorar naquilo, “[...]tentando tornar parte do seu repertório” (SIC). Percebemos, então, que nesta primeira significação não havia muita reflexão racional sobre o que era a dança e/ou qual era o seu sentido para dançar, sendo algo que ele só veio externalizar, por em palavras, de fato no momento das entrevistas. Acerca disto, ele diz:

[...] nesta época eu nem pensava muito sobre estar dançando ou querer dançar, era só algo que parecia muito natural para mim. A dança começou a entrar na minha vida... assim... sorratamente [risos] e isso mudou a minha relação com meu corpo. Tipo... eu ainda experienciava formas de movimentar o corpo... por exemplo eu subia em algum lugar, mas aí eu movia o corpo (moveu o corpo de forma circular, jogando a cabeça para trás), sabe? Tipo experienciando... fazendo coisas que hoje eu vejo como dança, mas na época era só bem natural, querer testar aquelas novas coisas (SIC).

Desta maneira, é a partir deste processo de “assistir e reproduzir” (SIC) que Matheus localiza a sua entrada no mundo da dança. Ele ainda destaca que, secundariamente, também havia uma ligação afetiva com essa musicalidade, a qual ele valora como “cativante” (SIC). Sobre esses ritmos, o dançarino conta que, até hoje, o pop dos anos 2000 é uma referência para

suas produções artísticas e que, durante sua primeira infância, ela e o Hip hop eram os únicos estilos de música e dança que gostava.

Assim sendo, não era qualquer tipo de dança que lhe cativava. Mesmo sem refletir ou pensar muito sobre, havia um lugar afetivo maior pelo Pop e Hip hop – e principalmente por este último. Hoje, ao versar sobre contato inicial com a dança a partir de diferentes estilos, Matheus expõe que acredita que a presença destes estilos no início de sua trajetória não foi algo ao acaso, visto que até hoje o Hip hop e as danças urbanas fazem parte de sua trajetória e são os estilos de dança que até os presentes dias permeiam o seu trabalho como dançarino profissional. Além disso, conta com carinho que é o modo de dançar que ele sente como mais “natural, mais ‘fácil’ [fez aspas com os dedos]” (SIC). Ele completa: “não só pelos movimentos, eu acho. Mas também pelos lugares que eu gosto de ir. Eu ia para campeonatos, eu treinava com amigos, então tipo... hoje eu vejo que tudo isso, todo esse afeto, tá ligado ao contexto das danças urbanas e como isso sempre me tocou” (SIC).

Acerca disto, o participante conta que ser uma criança negra e periférica influenciou essas primeiras identificações com tais estilos, que traziam consigo certas reflexões sobre o que é a dança e como dançar. Como destacado anteriormente, as danças urbanas tem suas raízes num movimento negro e trazem, a partir de sua arte, discussões sobre a realidade do jovem negro (Colombero, 2011). São danças que advêm de espaços públicos com grande circulação popular: ruas, parques, locais abertos, raves/festas e clubes. E esse era o espaço que, na época, Matheus tinha acesso. Todavia ele traz que a afetividade com esse estilo não foi somente devido ao acesso, mas que

[...] mesmo sem perceber o porquê... porque na época eu nem conhecia muito do movimento das danças urbanas, eu acho que eu me identifiquei. E esses movimentos, de alguma forma, sempre pareciam mais naturais pra mim. Meu modo de dançar, minhas características de movimento, os lugares que eu gosto de ir... é nítida a influência da cultura Hip hop tudo que eu me proponho a fazer, mesmo sendo algo distinto” (SIC).

Por fim, ainda sobre essas conexões entre essas experiências iniciais na primeira infância, Matheus destaca como essa questão sobre o assistir e reproduzir acabou lhe marcando em sua trajetória profissional. Em seu trabalho de conclusão de curso ele explorou a relação entre a dança e vídeo, hoje ele trabalha muito com isso na prática, ao ter sido coreógrafo e até mesmo diretor de alguns videoclipes, tendo, portanto, que produzir essa “dança para a tela” (SIC). Ao explorar sobre a diferença entre a dança para a tela e a dança para uma audiência, o participante destaca que a dança para tela “[...] é produzida, editada e ‘maquiada’ para a tela”

(SIC), ou seja, é pensada e executada para um determinado ângulo, o que é totalmente diferente de uma performance que ocorre no aqui e agora em um teatro, em que cada pessoa que assiste vê a partir de seu ângulo próprio, e que não dá para haver edições. Acerca disto ele ainda expõe que quando consumia vídeos – ou seja, danças voltadas para a tela – ele o fazia a fim de reproduzir o que era visto; hoje, sendo alguém que cria esse tipo de conteúdo para ser vistos por outrem, seus objetivos são outros, posto que – como exploraremos mais à frente – sua visão de dança, hoje, é diferente de como era na época.

Na continuidade de sua história, Matheus relata que um segundo marco – além desde primeiro, de sempre ter vivenciado seu contato com o mundo a partir de uma forma “bastante corpórea, exploratória e aberta” (SIC) – foi a influência da religião (evangélica) em suas compreensões e suas explorações do próprio corpo. De acordo com ele, essa influência sempre esteve lá, pois nasceu em uma família evangélica. Mas, no início, suas vivências psíquico-corpóreas “eram mais abertas, tipo... não era rotulada por nenhum discurso pronto... mas depois foram sendo podadas, moldadas pela igreja” (SIC). Ele situa que, no fim de sua infância e principalmente no início da adolescência, tornou-se evangélico praticante, indo às atividades da igreja: os encontros de jovens e dançando nas apresentações da igreja. Toda essa experiência, em sua perspectiva, gerou o que hoje intitula de “vícios de ação e de pensamento” (SIC). Sobre tais vícios ele destaca:

Eu estava impregnado de pensamentos machistas, da culpa cristã... não vivia minha sexualidade, nem me permitia muitas coisas que não fosse dentro da virtude religiosa. Lembro que cada vez mais parei com outros tipos de dança e fiquei envolvido só com a Dança sacra, na igreja. Essa dança tinha características de movimento que relacionava com o céu, também tinha todo uma noção mais literal, sabe? De apontar para símbolos, ser mais literal... Eu continuei no Hip hop, ia pra batalhas e eventos, mas dançava também na igreja (SIC).

Desta forma, percebemos como a religião evangélica atuou como um elemento que proporcionou um processo de convencionalização (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014), visto que orientou significações específicas sobre como se relacionar com o próprio corpo (e dos outros), bem como com a dança; inibindo significações que destoassem desta. Acerca deste processo, em nossa revisão teórica apontamos como, na seara religiosa, a virtude está ligada a alma e o corpo é concebido como pecaminoso (Comparin; Schneider, 2004). Ainda apontamos como a religião torna-se um dos poderes disciplinares (Foucault, 1982) que incide sobre o corpo, moldando-o a partir de um discurso divino. Matheus também localiza em sua história tais efeitos:

Na época o meu corpo era podado... moldado. E aí... por causa da mente, né? Hoje eu vejo que a mente faz parte desse eu-corpo. Dessa ideia do eu-corpo e não 'eu tenho um corpo' [apontou para o próprio peitoral], corpo por completo. Na época eu nem pensava. Só via corpo como algo separado e nem via aquilo que se dizia na igreja afetava minha mente e, portanto, eu como um todo, mente-corpo. (pausa) eu era muito mandado de forma agressiva e que, mesmo não sendo evangélico desde os 18... 19 anos, isso perdurou em mim por muito tempo. Sei lá, vícios corporais, de ações e pensamentos. Só aos 20 anos que eu percebo que essa relação de fato findou, porque fui acessando essas limitações, percebendo-as e recriando ao longo dos anos e isso veio do meu contato com a arte contemporânea e principalmente com o curso de dança (SIC).

No campo da dança, ser “tolhido pela religião” (SIC) diz respeito a como ele deixou de explorar outras formas de dança que tivessem expressões mais sexualizadas (como a de Beyoncé e várias outras referências pop do ano 2000 que antes ele gostava). Ele, contudo, não parou com as danças de Hip hop. Quando fazemos uma análise mais detalhada acerca disso, vemos que o Hip hop é caracterizado por movimentos rápidos e precisos dos braços e das pernas (Colombero, 2011), assim, esse tipo de dança, não se confronta diretamente com as virtudes religiosas. Quando pensamos sobre a parte política do Hip hop, nos deparamos com uma produção marginalizada que tem como característica o enfrentamento e o protesto a partir de sua arte. Esses aspectos confrontariam os valores religiosos, mas, nesta dimensão da dança, o próprio Matheus alega que não se envolvia muito, o que só destaca como a religião era um signo forte que orientava suas decisões na época.

Percebemos, então, que a religião orientava as ações de Matheus enquanto um signo hipergeneralizado (Valsiner, 2014), ou seja, no qual a emoção subjetiva regula os sentimentos e afetos de forma não-verbal. Isso porque, tanto na época quanto hoje, ele não sabe descrever exatamente como a religião o afetava, comumente referindo esse processo a palavras como: “tomado” (SIC), “impregnado” (SIC) etc. Assim, é algo que ele localiza como para além do seu racional. Posto que, mesmo quando ele deixou de frequentar a igreja e de se compreender enquanto evangélico (em torno dos 18 anos), esse signo ainda continuou influenciando suas ações até os 20 anos, quando há uma reconstrução sónica – a qual destacaremos mais à frente.

Ainda sobre os impactos deste signo hipergeneralizado, percebe-se que ele não chegou a destruir a compreensão anterior de dança, visto que anteriormente ela era vista também como “movimentos que reproduzia” (SIC). Contudo, as compreensões da dança enquanto “natural” (SIC) e “testar novas coisas” (SIC) passam a ser tolhidas, visto que aquilo que confrontasse com os ideais e valores religiosos provocavam afetos negativos em Matheus. Não é à toa que ele permanece apenas em danças em contextos mais repetitivos e diretivos – como o Hip hop e dança sacra. Por fim, cabe ainda destacar que o signo hipergeneralizado em questão parece

imperar destruindo a compreensão inicial de corporeidade enquanto uma “relação aberta” (SIC). Destruição essa que parece ter deixado vestígios, visto que é uma sensação que Matheus não sabe descrever bem que o levou a buscar contextos que possibilitavam pensar diferentemente a sua vivência corpórea-psíquica. Ele diz: “não é que eu estivesse infeliz, mas eu também não tava feliz. Parecia que eu não era completamente eu mesmo, sabe? Eu já tava me separando da igreja, mas parecia que não saía de mim. E eu só consegui me pensar diferente já dentro da dança contemporânea” (SIC).

Assim sendo, a emergência de novas relações corpóreas e novas compreensões sobre a dança somente emergiram quando ele estava quase no fim de sua adolescência, aos 17 anos, quando começou a fazer dança contemporânea. Acerca disso, Matheus comenta:

[...] fazer dança contemporânea abriu o meu leque de possibilidades... da arte, da vida e até mesmo do corpo. Se abriu de uma forma muito significativa. Tipo... passei a conhecer mais coisas e passei a ter muitas possibilidades de pensamento e ações... (pausa longa) tudo se abriu depois disso. Até mesmo a forma como passei a pensar o que é dança e o que é arte (SIC).

Ao ser indagado sobre o que seria isso de “ampliar o leque de possibilidades” (SIC), ele exemplifica a partir de uma performance que fez para uma das aulas de dança contemporânea chamada Ziquizira. Ele descreve a performance da seguinte forma:

Era como se tivesse dado um tilt no corpo, na pessoa toda. Não na pessoa, em mim, né? (ri) E essa obra eu fiz inspirada em uma experiência minha de quando me senti chapado pela primeira vez. E aí depois que eu apresentei eu pensei: ‘por que eu nunca fiz algo assim antes’ e aí eu lembrei que eu não vivia essas temáticas e nem pensava essas temáticas como algo possível de ser colocado na dança. Porque pra mim dança era só a dança sacra, o estilo religioso. Hoje eu percebo isso de forma diferente. Que posso fazer algo sobre sexualidade, posso explorar vários temas que antes pra mim, por causa do discurso religioso, que estava impregnado em mim, eu não conseguia. Eu já nem tava mais praticando, indo. Fazia anos! Mas mesmo assim ainda me influenciava muito e eu fui percebendo esses pontos aos poucos, de início a partir da dança contemporânea e depois no curso de dança (SIC).

Essa ampliação que o participante traz se deu, de acordo com ele, porque passou a ver a relação dele com o corpo a partir de outra ótica, agora, toda e qualquer temática poderia ser o produto para a construção de uma performance, “não precisava mais ser algo belo” (SIC). Além disso, agora a dança não se reduzia a fazer referências literais ou óbvias. Por exemplo, Matheus traz que, quando falava de Deus, geralmente apontava para o céu; ao falar de amor, apontava para o peito etc. Hoje, a partir do olhar da dança contemporânea, procura trazer nesses movimentos algo mais reflexivo, metafórico, do que literal. Há várias outras formas de trazer, por exemplo, a temática do amor e/ou do divino e Matheus traz que a dança contemporânea trabalha justamente isso, com ir para além da obviedade.

Tem umas brincadeiras assim... que a gente faz dança contemporânea que é sobre o questionar das coisas. Não é nada muito cabeça, filosófico não. Mas de questionar porque trazer isso, porque trazer aquilo; porque trazer tal movimento daquela forma. E aí são exercícios importantes pra gente maturar o trabalho (SIC).

Percebemos, então, como a dança contemporânea e o curso de dança produzem uma desconvenção (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014) das significações anteriores de dança. Desde os 8 até a boa parte da adolescência, Matheus via a dança como algo relacionado ao divino ou como uma reprodução de movimentos, movimentos esses que eram bem literais, claros, havia uma certa prescrição de como eles deveriam ser; agora, a dança não tem mais a ver com o belo, nem se quer com o movimento pelo movimento, mas sim com “produzir arte” (SIC). Para ele, agora, a dança é ter algo a ser comunicado para aquele que assiste, seja o público ali presente ou quem irá consumir por trás de uma tela. Isso porque, para Matheus, arte é trazer uma mensagem, ou melhor, uma “mensagem autoral, pois mesmo que você fale de um mesmo tema, é você dar sua cara” (SIC)

Essa nova significação sobre a dança, trazida pelo participante, parece ter muita influência de como a própria dança contemporânea compreende a dança. De acordo com a literatura (Souza, 2018), a dança contemporânea não obedece a técnicas, ela é livre e mistura diferentes estilos e formas de expressar os movimentos, opondo-se, assim, a estilos clássicos. Nesse sentido, confronta-se com as significações primárias de Matheus: da dança como reprodutora, da dança somente pelo movimento; da dança com base na literalidade etc.

Assim sendo, a partir tanto da dança contemporânea, como também de quando começou o curso de dança, Matheus passa a compreender a dança enquanto arte e busca acessá-la “a partir de diferentes formas” (SIC). Antes ele só via possibilidade de pensar a dança através da repetição, seja de vídeo ou de imitar o que via os amigos e/ou professores passando; hoje ele compreende que pode se inspirar em textos, bem como vários outros materiais, posto que tudo pode possibilitar o processo de criação de uma performance. Matheus ressalta:

A dança contemporânea trouxe uma ampliação, sabe? de não só procurar na dança pra me inspirar na dança. Me inspirar por exemplo aqui no cachorro de quatro apoios andando no chão; no quadro de Frida Kahlo e na sensação que isso me dá e eu partir daí; muita coisa se torna possível ao quebrar com a necessidade de ser belo, virtuoso, como em algumas outras danças (SIC).

Acerca disto, ele enfatiza que, na universidade, por exemplo, vivenciou muito a reflexão sobre a dança a partir de estudos e pesquisas. Tudo isso, para ele, “conduziu a um juízo mais crítico e ampliou suas possibilidades artísticas” (SIC). Isto porque ele coloca que antes (durante sua adolescência, até os 18) trabalhava muito com o óbvio, o literal, o que, de modo geral, não

é um problema. Mas antes era o único tipo de arte que produzia. Hoje ele consegue trabalhar com outras coisas, pois

[...] com a contextualização histórica, social, sobre as temáticas, meus processos ficaram mais críticos e tinha mais coisas para ‘falar’ além da própria dança, sabe? o movimento pelo movimento é válido, mas também gosto de ir além disso. Assim o trabalho fica mais potente, menos frágil, mais consistente (SIC).

Para Matheus foi somente com a inserção no curso de dança que foi convidado “a pensar nos porquês da arte e de criar” (SIC). Ele ainda conta que, mesmo estando inserido no contexto da dança a quase 10 anos, nunca havia pensado desta forma sobre a dança. Ao ser indagado sobre o porquê disso, ele explica que acha que isso tem a ver com o lugar da dança em nossa cultura, de ser majoritariamente vista somente como um hobby e não como uma profissional, artística, ou seja, como “algo estruturado que provoca alguma coisa” (SIC) (Souza, 2018). Destaca que, devido a isso, ele mesmo teve tais dificuldades quando mais novo, pois, quando estava decidindo sobre seu futuro profissional, nem sequer cogitara o ramo da dança como uma carreira profissional, mesmo tendo um forte desejo por esse campo e soubesse que queria se aprofundar nisso, entender mais sobre. Aponta que os aspectos socioculturais – por ele não ter nenhum contato com profissionais no campo e não ter nenhuma referência no seu contexto social ou que na nossa cultura, a dança não é vista como uma profissão legítima – o influenciou fortemente.

Destarte, a cultura brasileira parece funcionar como um signo inibidor (Caminada, 1999; Colombero, 2011) das atuais significações da dança como arte. É somente quando Matheus se confronta com um outro contexto – da arte contemporânea e na universidade – cujas compreensões confrontam-se com as do senso comum, fazendo com que elas deixem de ser as únicas e passando a serem apenas mais uma das possíveis significações. Com coexistências dessas múltiplas significações, o dançarino relata que se via, agora que sabia que podia ser diferente, em confronto com o que concebia como socialmente posto (significações prontas do que é a dança), como também com seus próprios vícios (gerados pela vivência religiosa ou pela visão anterior de dança, por exemplo).

A partir da ressignificação do que é dança, em concomitância, também suas compreensões sobre corporeidade também se modificaram. Isso ocorre a partir do processo catalizador (Cabel, 2010) realizado pela dança contemporânea e são intensificadas pelo curso de dança – que age como um signo promotor (*ibid*) a construção dessas novas significações. Matheus passa a compreender a relação eu-outro a partir de outra perspectiva, entendendo que

não há separação entre mente-corpo, como concebia anteriormente (desde sua primeira infância) e que foi ratificado pelo discurso religioso. Ao destruir essa significação inicial, novas possibilidades e limites emergem na sua relação eu-corpo. O corpo não é mais concebido como “[...] uma máquina que dança, não se limita ao somático; é afetivo, sou eu! Meus sentidos, minhas sensações que são construídas e vivenciadas por esse meu eu integral: eu-corpo” (SIC).

Assim, hoje, para ele, não faz sentido pensar o corpo apenas como físico, biológico, o corpo é seu eu. Inclusive, essa ressignificação inspirou o surgimento de uma das performances que ele trouxe nesta pesquisa, intitulada Vivências. Nessa performance ele fala das experiências que passou e como elas lhe marcam de forma psíquica-física. Sobre essa reconstrução, Matheus destaca:

[Sobre mente e corpo não ser separado] foi um conteúdo que eu encontrei [nos textos da faculdade e nos discursos dos professores] e fez muito sentido assim pra mim, de forma geral. Essa separação mente e corpo rege muita coisa nesse... no ocidente, em tudo. E se você parar pra refletir não tem sentido estar separando tudo, porque eles estão interligados, sabe? A gente é uma coisa só, né? E eu acho que essa ideia de separar limita muito a gente. A mente faz parte do corpo, estão interligados. Eu não tinha consciência dessa limitação em mim antes da graduação, passei a ter depois. E foi por perceber esse limite que quis criar em cima disso (SIC).

Essa reconstrução de sentidos não só mudou como Matheus passa a se relacionar consigo mesmo, como também afetou a sua produção criativa na dança. Ele explica que criava muito de forma externa: “Membro, tronco, movimento. Depois eu passei a criar muito pensando na sensação. Que sensação eu quero causar com isso? O que eu quero sentir quando faço isso?” (SIC). Essas questões são reflexões, como trouxéssemos, que emergem a partir da quebra com esse belo. De pensar as intenções do artista. Hoje, Matheus percebe o dançarino enquanto um criado e, portanto, alguém que traz uma intencionalidade em seus atos, aquilo que ele nomeia de “mote” (SIC). Mote, para ele, é “como uma alavanca para algo... digamos que seja o fazer do exercício no processo de criação. Aí esse exercício pode ser o ato de pensar em fazer, idealizar, executar na prática... tudo isso”.

Assim, para ele, o processo de criação não tem como ocorrer sem um mote. Ademais, a dança só se configura como dança a partir de um mote. Acerca disto, Matheus traz uma tensão entre movimento e dança: movimentos com ou sem uma música poderiam ser confundidos com dança, porém jamais serão, pois não possuem uma “intencionalidade” (SIC). Ele explica:

Por exemplo, tem trabalhadores varrendo o chão, a intenção deles é só varrer o chão; mas se isso for intencional, de representar algo com esse movimento e de combinar pra mostrar isso através da arte, o movimento, isso começa a ser dança. É uma barreira bem fina que a gente consegue observar... Eu faço muito essas brincadeiras com intenções, sensações, no meu lado dançarino...eu gosto de brincar com expressões, pensar em

certos motes pra aquele meu movimento, minha experiência no momento. Então pode ser de trabalhar o calor do corpo ou pode ser algo tipo pensando na injustiça que acontece com os povos originários (SIC).

Cabe destacar que exploraremos a dimensão criativa da dança e do corpo no tópico a seguir. Destarte, a fim de sumarizar todas as construções e reconstruções aqui trazidas, finalizamos este tópico com o quadro (Quadro 3) abaixo.

Quadro 3. resumo das principais significações de Matheus sobre dança e corporeidade

	Dança	Corporeidade
Primeiras significações	<p><i>Na primeira infância:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - "movimentos que eu reproduzia" (SIC); - “[dança como] natural, [como] querer testar aquelas novas coisas” (SIC) 	<p><i>Na primeira infância:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Aquilo que permitia ele explorar o mundo a partir de uma "relação aberta" (SIC). - Corpo enquanto “[...] soma que permitia a movimentação, explorar o mundo, minhas possibilidades” (SIC).
Ressignificações	<p><i>Fim da infância e início da adolescência:</i></p> <p>Dança sacra, no contexto cristã, características de movimento que relaciona com o céu, de conteúdos mais literais de apontar para símbolos, movimentos virtuosos etc.</p> <p><i>Fim da adolescência:</i></p> <p>“a dança como arte” (SIC) e a “arte como produzir uma mensagem autoral” (SIC).</p> <ul style="list-style-type: none"> - a dança para além do movimento pelo movimento, da literalidade e da reprodução; e, portanto, como um “trabalho mais consistente e potente” (SIC) 	<p><i>Fim da infância e início da adolescência:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - O corpo moldado a partir do discurso divino, portanto, sentido/percebido enquanto “podado” (SIC), “tolhido”; com “vícios” (SIC) - O corpo é físico-biológico e se opõe a dimensão psíquica, não havendo qualquer integração entre essas instâncias - Um corpo que é o que “reproduz” (SIC) e que continua a explorar o mundo de forma “aberta” (SIC) contanto que explore sempre suas possibilidades. <p><i>Fim da adolescência:</i></p> <p>O corpo “livre” (SIC); “o corpo seu eu” (SIC); o “corpo-sujeito como instrumento da arte” (SIC) “[...] sou eu! Meus sentidos, minhas sensações que são construídas e vivenciadas por esse meu eu integral: eu-corpo” (SIC).</p>

Fonte: autoria própria

4.2.2 Criatividade e dança

Para Matheus, a dança está dentro de um conjunto maior, o das artes, e, para ele, toda construção artística – não importa qual – se dá a partir de uma ação criativa: a construção de uma performance. Desta forma, para o participante a performance é esse artefato, ou seja, esse produto final que condensa e expõe todo o processo de construção criativa do artista. Ele conceitua em suas próprias palavras:

A performance está mais nesse ato de performar, de representar algo, de trazer isso de forma cênica, de forma artística, e que tá dentro dessa esfera das artes cênicas. Nessa

representação de fazer um alinhamento em todo meu eu, e aí também no corpo, dessas representações. Dentro da esfera da performance, tem a esfera da dança. Como também existem outras esferas: da atuação, do canto, né? Outros meios artísticos que você pode utilizar. E aí a dança pra mim é uma esfera artística que está dentro dessa esfera da performance, porque tem o ato de performar, mas é performar com o movimento. E o movimento intencional! Isso é o que diferencia a dança de qualquer outro movimento, é a intenção (SIC).

Como já exposto no tópico anterior, para Matheus é a intenção que marca a ação criativa do artista, que cria algo novo, mesmo que a partir de algo já antigo. Acerca de como se dá o fazer criativo no contexto específico da dança, Matheus explica:

Eu acredito que na construção [da performance] tudo envolve criatividade. Mesmo se você for usar de coisas que você já executou, coisas que não são novas. Mas a criatividade tá nesse campo, tá nesse momento em que você tá construindo algo. E aí mesmo se você tá usando de repertório de movimentos que você... que já tá na sua identidade [como dançarino], que as pessoas já viram você executando, que você executa com facilidade... hm (pausa)... não quer dizer que seja a mesma coisa. E aí eu acho que a criatividade tá envolvida nesse processo. Em como você quer mostrar isso, em como você vai agrupar, em como você quer mostrar, em como você quer abordar todas as coisas, todas as questões. Pra mim, então, **a relação da dança com a criatividade se dá por meio dos motes que você usa pra começar o processo de criação e usa no processo de execução.** Os métodos, os gatilhos, os mecanismos que você busca pra fazer isso. E aí eu penso pra qualquer vertente artística você vai pensar no seu repertório: nas coisas que você tem, no que lhe toca, o que lhe move... e aí como deixar isso do seu corpo-mente e ir pra o seu material de trabalho, que no caso de dançarino é a performance esse produto final" (SIC, grifo nosso).

Depreende-se, então, que, mesmo a performance sendo esse artefato da construção criativa, Matheus não localiza a criatividade no produto em si, mas sim naquilo que intitula de “mote” (SIC). É a intencionalidade do dançarino que ele aponta como aspecto central no processo de criação da performance, bem como de qualquer outra arte, visto que, para ele, “o artista não deve focar só numa arte e que a dança não se restringe ao movimento, é a performance que envolve aspectos cênicos, musicalidade etc.” (SIC).

4.2.3 Dimensões da corporeidade na(s) performance(s)

Matheus elencou duas performances que, para ele, foram marcantes no sentido de trazer consigo propostas que evidenciavam algumas das reconstruções da relação eu-corpo que discutimos no tópico 4.2.1. O dançarino também apontou que percebe duas categorias (compreensões gerais) que abarcam as discussões que ele trouxera sobre como sua dimensão corpórea participa do processo criativo. Assim sendo, começaremos explicando as duas performances eleitas – elucidando a performance em si e o contexto em que ela foi criada, bem

como o momento que o dançarino destaca como mais significativo para ilustrar o que dizendo – para então seguirmos para as categorias listadas.

A primeira performance foi nomeada por ele de Ziquizira. No dicionário (Ferreira, 1999), o termo alude a outros tais como bagunça, urucubaca, confusão, desordem, estranheza. Esse termo traz consigo explicações de causas mágicas, tais como gerado pelo feitiço de alguém, visto que se tem uma causa desconhecida. Assim, algumas doenças que não podem ser explicadas, em vocabulário coloquial, diz-se que “está cheio de Ziquizira”. O termo também é fortemente associado à ideia de desordem, sendo empregado em frases tais como “está a maior ziquizira no centro da cidade em função do carnaval”.

Ziquizira foi criada quando Matheus estava no seu segundo ano da graduação, em uma época que, de acordo com ele, ele passava quase o dia todo na instituição (UFPE), visto que fazia estágio pela manhã, tinha vínculos de monitoria e ainda frequentava suas aulas. Nessa época, ele relata que ficava, quando tinha horários livres, “aproveitando o espaço para dançar e conversar sobre dança. Pra viajar [ficar conversando], pra se mover mesmo” (SIC). Assim, Ziquizira surgiu em

[...] um insight enquanto eu conversava com os amigos sobre [dança], né? E aí falando sobre influências, de onde a gente pode tirar experiências para enriquecer performance e tudo mais. E aí estávamos falando sobre sensações diversas. Sensação de queimação, sensação de ir a algum lugar. E aí a gente estava pensando no processo de criação, discutindo sobre um processo de criação que a gente tinha visto, onde o pessoal bebia para entrar em cena. E aí, sei lá, tomava uma dose de cachaça para fazer tal coisa e entrava em cena. E aí ele aproximava duas doses, sabe? Para criar de forma potencializada com esse estar bêbado, né? Ou o não estar sóbrio... E aí, discutindo sobre essas coisas, me veio esse insight de pensar como seria nessa relação com coisas alucinógenas, como, sei lá, drogas diversas, né? (SIC)

A ideia de explorar essas sensações, para ele, veio em uma outra dimensão. Ele relata que “decidiu brincar com essa sensação, mas mais no campo imagético, sem estar, de fato, drogado ou alucinado com alguma coisa” (SIC). Neste sentido, seria se utilizar das vivências que ele já tivera com drogas e, ao lembrar de como eram tais sensações, atuar, colocar esses sentimentos e memórias em cena.

Destarte, para Matheus, essa apresentação tinha um “mote” (SIC), uma intenção inovadora, que o levou a criar os movimentos da performance de forma diferente – de forma interna (com base nas sensações, por exemplo) para externa (com base no visual conferido por um terceiro como o público, por exemplo) – e o permitiu falar de uma experiência que, em outros momentos, ele não via como algo possível de montar uma performance sobre. Ele diz:

[...] Só que eu não pensava em nada grande, não. Eu... pensava em algo mais como um mote, né? Um... algo para impulsionar uma performance mais para frente. Não precisava nem ser sobre isso. Era só um modo de criar. Mas eu gostei tanto dessa brincadeira que eu decidi fechar uma performance com ela e apresentar. E aí eu apresentei na faculdade, apresentei em festivais. Foi uma brincadeira que deu muito certo, de brincar com essa sensação de estar meio chapado, meio alucinado (SIC).

O dançarino ainda explica que uma outra dimensão criativa neste processo de criação foi o lugar conferido a música. Matheus destaca que, no processo de construção usual às danças urbanas, os dançarinos geralmente escolhem primeiro a música que vão “dançar em cima” (SIC) e depois pensam nos movimentos, elegendo-os já em conexão com a musicalidade. O processo dele não foi assim. Primeiro ele construiu toda uma proposta para o que seria apresentado, dividindo a performance em cenas; depois ele se deparou com uma música de Heavy Baile, artista que ele gostava muito e percebera como ela casava com a proposta já construída, e aí inseriu a música na apresentação. Após isso, precisou adaptar a dança um pouco, “para bater no momento melhor da música, assim... alinhei o tempo de música com tempo da dança... mas o insight [da dança] veio antes disso [da música]” (SIC).

Acerca do insight da dança, Matheus conta que queria trazer “uma linguagem mais das danças urbanas, da cultura Hip hop, da sua dança-mãe” (SIC). Alega que queria propositalmente focar nessas vertentes já estava em um momento muito imerso pela dança contemporânea, influenciado pelo Jazz e dentre outras vertentes mais clássicas, europeias da dança. Explica que não excluiu a presença da dança contemporânea, pois utilizou-se dessa linguagem também para montar algumas cenas da performance. Mas, nessa composição, seu enfoque está na influência do funk, especialmente no funk carioca e em outras vertentes afro-brasileiras da dança (SIC).

Sobre as cenas e os momentos elegidos para Ziquizira, Matheus relata:

Eu pensei numa historinha mesmo. Digamos que eu... na verdade não eu, o personagem... ele estava indo para um baile e estava chegando, sóbrio, com umas movimentações de meio que de aquecimento, querendo curtir, querendo chegar naquela vibe, chegar naquele ápice, naquele momento. E aí, em um certo momento, eu percebo que bateu [o efeito da droga]. Essa primeira cena, com a chegada... eu chegando no baile para dançar, em um certo momento, bateu a onda. E aí eu percebo que entra uma segunda cena, que é uma coisa mais de sensação e de deixar o público se envolver nessa vibe que eu estou, que eu nem trabalho com muita movimentação. Eu brinco com um slow muito pesado. A ideia é que o público sinta a minha energia nessas novas movimentações... Antes eu estou numa movimentação um pouco frenética antes de querer chegar na energia e aí eu paro abruptamente, fico nesse slow por um tempo. Digamos que essa segunda cena tem... esse sentir, de passar essa vibe que bateu. E aí, deixa eu pensar aqui. Pronto, primeira cena, eu chegando no baile, segunda cena, percebi que a droga bateu. Terceira cena tem meio que uma ideia de tentar se recompor, de tipo “nossa, calma, vou me organizar, vou entender onde é que eu estou, vou entender o que estou fazendo”. E aí, novamente, tem outro momento que bate, mas bate de um jeito diferente, bate de um jeito que eu adoro. De um jeito mais para curtir para os amigos, sabe? E aí, essas intenções, essas historinhas que eu fico explorando, que

me ajudou a criar essas cenas. E eu acho que tem umas três cenas, no geral, que aí tem uma diferença meio que gritante, assim, no estilo da movimentação, de uma para a outra, sabe? (SIC).

Dentre todas essas três cenas, Matheus destaca que o momento que lhe foi significativo e, portanto, é o que ele gostaria de ressaltar para a entrevista: a virada da primeira cena para a segunda, quando ele sente que bateu o efeito da droga e a movimentação dele passa a mudar. Ele falou que esse momento ápice foi bem significativo pois explicita mais essa movimentação nova que ele trouxe para essa performance, demarcando nessa nova forma de criação.

A partir do vídeo trazido pelo participante, fizemos uma descrição do período supracitado da performance, ou seja, aquele que ele acredita que ilustra essa nova dimensão da criação embasada e relatada por seu eu-corpo. O período abaixo descrito tem um total de 11 segundos [de 02:14 a 02:25]:

Matheus começa no lado mais esquerdo da área de apresentação. Com os braços fechados, punho cerrado e próximo ao corpo. As pernas alternam em movimentos de chutes para a frente ou como se ele estivesse caminhando (Figura 17). Depois disso ele abre os braços de modo horizontal e começa movimentos laterais, fechando e abrindo os braços ao que pisa para a esquerda e então para a direita. Em seguida, ele dá um pulo, chutando com o pé direito e, ao cair, gira com a cabeça pendida para trás. Esse giro que começa rápido, vai ficando lento e o corpo vai descendo, curvando a coluna, até ele cair no chão (Figura 18). A partir daí os movimentos começam a ficar bem lentos. Ele se põe de joelhos no chão e gira o tronco em 360 graus vagarosamente. Ao final do giro, algumas ondulações vindas do abdômen e vão sendo conduzidas pelo corpo até os braços. Essas ondulações continuam desde o centro do corpo até as extremidades (Figura 19).

Figura 17. Posição inicial do trecho de Ziquizira destacado por Matheus



Fonte: autoria própria

Figura 18. Giro e posição ao chão do trecho de Ziquizira destacado por Matheus



Fonte: autoria própria

Figura 19. Posição final do trecho de Ziquizira destacado por Matheus



Fonte: autoria própria

O **segundo vídeo** trazido por Matheus foi da performance intitulada por ele de Vivências. Ele criou essa performance também quando estava no segundo ano da graduação, para uma disciplina voltada ao estudo dos movimentos. De acordo com o participante, essa performance trabalha com o repertório corporal, com a memória do eu-corpo, expressando vivências que esse eu corpóreo já entrou em contato. Em suas palavras,

É, vivências foi quando eu estava estudando sobre memória corporal, memória muscular, e aí tem os estudos sobre corpo-memória, que fala sobre o quanto nossas vivências influenciam no que nós somos hoje, e aí levando para a arte, eu pensei o quanto o que eu já vivi influencia na arte que eu vou criar. E aí eu peguei literalmente essa ideia e montei ela bem nesse sentido. [...] E aí, claro que eu tentei desdobrar... é... cenas em cima disso, visuais, sensações, e me apropriei, me apropriei não, me influenciei por tudo que eu tinha vivido até o momento. Então eu gostava de mostrar nessa performance mesmo, referências do balé clássico, referência do jazz, referência do afro, referência do Hip hop, e referência de percussão também, que eu fui músico percussionista por um tempo... quer dizer, pratiquei isso bastante. E ainda sou, mas sem praticar. E aí tem um momento da performance também que eu toco bongos, toco no ritmo da música, danço enquanto toco, então a ideia era isso, trabalhar tudo o que eu vivi até o momento. Só que de uma forma que beirasse o hibridismo. É... Eu queria mostrar o quanto que meu corpo tinha disso sem perder aquilo, mas sem deixar de ser

isso, sabe? Eu não sei se chega a ser uma dança híbrida, eu acho que não chega a ser, mas a movimentação era muito disso. Tem um momento que eu fazia um passeio, que é uma posição de balé clássico, enquanto estava com o corpo fazendo uma coisa que era do Afro. E aí tinha essa ideia, esse ser mais louco. E aí é isso, tinha um momento no final dela, eu entrava um caos, que a música começava a ficar meio caótica, que era uma música [Coco Dub] do Nação Zumbi, e ele ficava "cascos, caos, cascoss, caos", e aí eu começava a trazer muitas referências ao mesmo tempo: danças urbanas, balé, Hip hop, afro, e começava a parar num lugar e ficava uma coisa meio que me possuindo de muitas referências. Então é bem nesse caminho... de visitar o que já passou pelo meu corpo (SIC).

Essa performance, assim como a anterior, para Matheus, também é dividida em cenas. Ele explica:

Eu inicio ela [a performance] tocando o bongo. E aí é uma pegada meio que de ritual. É uma coisa bem ritualística, assim. De entrar em contato comigo, minhas memórias, minhas vivências. Isso é bem nítido. Eu iniciava com a luz bem baixa em cima de mim, e o palco todo apagado. A ideia era eu e o bongo ali, num processo meio que ritualístico, enquanto eu tocava. E aí tem esse momento meio ritual, enquanto eu acesso essas memórias. E a partir disso, é... Consigo ir pra outro campo, que é mais de... Mais de explorar essas vivências nas quais eu entrei em contato. E aí eu vou mais pra... Vou me movimentando mais pelo palco, e aí brinco com extremidades. Eu vou pra uma extremidade, danço de uma certa forma, vou pra outra extremidade, faço uma ligação e danço de outra forma. E depois, a grosso modo, entrando em contato com essas vivências, eu começo a entrar nessa parte do fim, que é meio caótica, que é sendo influenciado por tudo, e usando um estilo que é de danças urbanas, que é chamado de Krump, que usa muito de força interna e contração. Então é muito meio que uma... Não uma briga, mas... Eu não gosto de falar briga, porque parece que um estilo de dança está contra o outro dentro de mim, e não é isso. É meio que uma grande composição caótica dentro de mim. E aí é o ápice e o final da performance. E aí eu consigo perceber umas três cenas, meio que ritualística, entrando em contato com tudo depois e explorando isso em mim, no fim (SIC).

Dentre essas três cenas, o dançarino relata que o momento que queria trazer as entrevistas está justamente no fim da última parte, porque é uma cena na qual a luz do palco inteiro diminui, ficando sobre ele e há uma grande “carga dramática” (SIC) e ele passa a brincar com as sombras em seu olho, pescoço, braços etc. Tudo isso a partir de movimentos que ele caracteriza como “frenéticos” (SIC), com muita força e contração. Quando vamos ao vídeo apresentado pelo participante, o momento destacado tem 32 segundos [de 5:38 a 6:10], durante esse recorte

Matheus inicia o momento destacado tendo acabado de subir em um pequeno palco elevado. Fica com o corpo quase reto, as pernas levemente abertas, porém um pouco curvado (Figura 20). Logo após ele mexe as pernas, abrindo e fechando os joelhos enquanto mantém a altitude do tronco estável. Repete o movimento, dessa vez subindo o tronco até ficar ereto. Abre os braços na altura do peito e então vem uma série de movimentos rápidos. Ele remexe a cabeça enquanto o corpo parece estar vivenciando espasmos. Os pés batem no chão com força enquanto o corpo todo treme. Matheus desce o tronco até a média altura do corpo e balança a cabeça. Vários movimentos rápidos outros são realizados e então ele retoma para ondular os braços e pernas devagar, dessas ondulações vai abaixando o tronco e vira-se, finalizando a cena sentado com as pernas cruzadas (Figura 21).

A partir das conversas sobre as apresentações escolhidas, trouxemos-lhe a pergunta de se haveria como agrupar todos esses aspectos que ele vinha elencando (sobre como ele percebe as diferentes dimensões corpóreas que participam do processo criativo). A partir desta indagação, Matheus respondeu propondo as seguintes categorias: limites, técnica e criação. Apresentaremos a seguir, cada uma delas.

Figura 20. Posição inicial do trecho de Vivências destacado por Matheus



Fonte: autoria própria

Figura 21. Pose final do trecho de Vivências destacado por Matheus



Fonte: autoria própria

Categoria 1 – limites:

Um dos primeiros tópicos que o participante trouxe sobre a temática foi a questão dos limites. Para ele a noção de limites tem a ver não só com os limites do corpo físico e como também com os limites psíquicos que incidem sobre todo o seu eu e, portanto, perpassam o processo criativo com o corpo. Abordaremos primeiro essa primeira compreensão (do corpo físico) para depois irmos à segunda (além do corpo físico).

Matheus traz que, por vezes, os limites físicos do corpo, da anatomia e biologia humana podem não só dificultar a execução de alguns movimentos como também impossibilitar algumas execuções. Sobre isso, ele começa destacando como, por ter já vivenciado machucar-se enquanto dançava, agora, sempre que vai fazer um movimento que puxe mais para aquela região, ele mesmo se limita inconscientemente, primeiro executando o movimento com mais moderação, não conseguindo “se jogar” (SIC) de primeira, como ocorria antes. Em suas palavras:

Eu acho que nesse campo de limitações, até então, consigo perceber uma coisa que até mesmo me trava no dançar, é o medo de lesão. Eu já tive um problema no metatarso, vou fazer algo que é pesado para o metatarso e isso pode dar uma certa limitada enquanto está fazendo, antes de me jogar, valendo (SIC).

Assim, o dançarino localiza uma lesão, um machucado, ou até mesmo o uso de uma área antes machucada como algo que a própria memória do corpo traz alguns limites, sendo necessário uma maior intencionalidade (seu desejo) para que a ação de fato ocorra como o esperado. Ou seja, para ele “se jogar” (SIC) ele precisa colocar sua intencionalidade em oposição àquela resistência do corpo àquele movimento.

Mas não é só no campo dos machucados e/ou possíveis lesões que Matheus encontra algumas limitações corporificadas. Ele traz também como, no balé, os movimentos executados têm propostas que distanciam o corpo do que seria mais familiar a sua anatomia. Acerca disso ele versa que: “tem a questão anatômica mesmo, porque o balé clássico ele brinca muito com essa coisa fora da realidade, fora da anatomia. É uma coisa muito de elevar a linha do seu corpo, de travar o joelho para fora, de puxar o centro do corpo, de alinhar” (SIC).

Em contraposição ao balé, Matheus relata como algumas danças – como as danças urbanas – trazem consigo propostas opostas, pois, na verdade, têm sua base em movimentos familiares e cotidianos. Ele explica: “já as danças que vêm da África, elas têm uma relação muito com terra, cotidiano. Então, é uma coisa mais chão, mais aterrada e tudo mais próximo de movimentos anatômicos” (SIC).

Neste sentido, o participante enfatiza que, para ele, é mais fácil executar movimentos ligados às danças urbanas. Ele explica esse fato se dá devido a dois motivos. O primeiro deles é devido a questão da educação corporal, ou seja, “os hábitos e expressões” (SIC) que a corporeidade enraíza a partir do contato com a primeira dança experienciada. Essa primeira dança Matheus nomeia de “dança-mãe” (SIC). Para ele, o Hip hop foi sua dança mãe e, portanto, percebe uma facilidade do seu corpo em expressar-se a partir dessa linguagem. Os movimentos

do Hip hop são mais familiares e, mesmo quando ele não quer expressar-se desta forma, percebe o seu corpo recorrendo a essa forma de expressão. Ele diz:

Eu acho que a maior influência está na minha dança mãe, porque aí você começa a organizar o corpo por isso. Dança mãe, que a gente fala é a primeira dança que a pessoa entra em contato na vida. E aí, a primeira dança que eu entrei em contato foi o Hip hop. Então, meu corpo tem muito mais facilidade para o caminho do Hip hop, porque ele começou a se mover e brincar com as coisas de coordenação motora ainda muito cedo, numa fase de 8, 9, 10 anos, que é uma fase que a coordenação motora da criança ainda está desenvolvendo... tá chegando. Então, eu entrei em contato nesse período com o Hip hop. Então, tudo que é do Hip hop eu consigo pegar muito mais fácil do que algo que vem do balé clássico, por exemplo, que eu só fui entrar em contato com em 17 anos. Então, para mim, eu tenho mais facilidade com o Hip hop, as danças urbanas. E eu percebo, de modo geral, que todo mundo vai ter um pouco mais facilidade quando vai para a sua dança mãe, para a dança que você iniciou (SIC).

A forma como Matheus traz a influência da dança-mãe em sua vivência psíquico-corpórea, remete ao conceito de *Habitus* de Bourdieu (1982 *apud* Daolio; Rigoni; Roble, 2012). Como destacado em nossa revisão teórica, o autor evidencia como os nossos gestos e comportamentos escapam da nossa lógica individual, pois em nossa corporeidade está incrustada uma prática coletiva, ou seja, marcada de aspectos sociais e históricos. Neste caso, o Hip hop seria o contexto que traz consigo não somente as várias significações que destacamos no tópico 4.2.1 – de pensar no corpo ter uma relação aberta com o mundo, corpo como reprodução – mas também traz expressões (comportamentos, gestos, ações, expressões, tiques, etc.) corporificadas.

O dançarino aborda essa questão também quando fala dos “vícios” (SIC) que a igreja e o pensamento evangélico trouxeram não só para o seu eu (de ter que ser virtuoso), como também para o seu corpo (conter sua sexualidade, expressar-se literalmente etc.). Neste contexto, essa ordem social também aparece enquanto incorporada em si e, mesmo alguns anos após deixar de frequentar a igreja e de se reconhecer como evangélico, ela ainda aparecia em seu processo de expressão e de criação na dança. Acerca disto o dançarino aponta como para ele era difícil quebrar com o “belo, virtuoso” (SIC) em seus movimentos, quase parecendo que seu corpo estava “engessado, viciado a isso” (SIC). Outras limitações vivenciadas – já destacadas anteriormente, mas que aqui cabem ser enfatizadas – ainda nesta época são: trazer conteúdos óbvios ou literais em dança, o interesse no movimento apenas pelo movimento, o processo de criação centralizado de forma externa (visto por um outro).

Ainda, cabe destacar que, tanto na exemplificação do parágrafo acima, quanto quando Matheus compara as diferentes técnicas, essas limitações são vivenciadas no corpo, mas não totalmente devido a limites anátomo-biológicos. No exemplo do balé, há sim um aspecto

anatômico, porém nos demais são os aspectos psicológicos e sociais que trazem consigo, de modo corporificado, vivências limitantes nos movimentos e no dançar. É só a partir de reconstruções de significados que novas possibilidades e, portanto, novas dimensões dessa corporeidade, podem ser acessadas, pensadas e, assim, utilizadas na dança. Exploraremos mais esse aspecto na categoria 3.

Por fim, o participante destacou que essa categoria (das limitações), ao seu ver, traz um conteúdo importante no tocante às performances escolhidas para essa pesquisa (Ziquizira e Vivências). Em sua perspectiva, ambas performances foram construídas em cima de temáticas que só foram possíveis porque emergiram novas noções de corporeidade. Tais reconstruções ampliaram o repertório do dançarino que, após isso, buscou formas de expressar essas possibilidades no dançar. Assim, ele construiu algo novo ao ter como foco a corporeidade, as sensações e a história centrada no eu corpóreo. Tudo isso fica bastante explícito neste recorte da fala do participante: “Por mais que a dança seja sempre com o corpo, a forma como meu corpo participava antes de outras apresentações era diferente dessas. Aqui ele é a performance. É a história da minha corporeidade, meu eu... é corpo borbulhando de várias vivências, sabe? Pegar essas ‘bolhas’ (fez aspás com as mãos) e trazer pra cena” (SIC).

Categoria 2 – Técnica:

No tópico acima acabamos já evidenciando um pouco da questão técnica quando Matheus explica como uma técnica ou outra confronta-o com diferentes intensidades e naturezas desses limites – sejam eles unicamente corpóreos (físico-anatômicos) ou psíquico-corpóreos (envolvendo aspectos psicológicos e/ou sociais que emergem a partir das expressões da corporeidade). Contudo, aqui exploraremos em mais detalhes essa temática.

Matheus fala que há “técnicas específicas pra cada tipo de dança” (SIC). E, inclusive, destaca que há um “jogo geopolítico” (SIC) que influencia a compreensão de técnica, visto que o termo, de acordo com ele, usualmente remete às compreensões técnicas de danças europeias como o ballet clássico, ainda que toda dança tenha sua linha técnica. Ele elucidada:

o eurocentrismo, que impera em tudo, faz a gente falar, mesmo assim, de forma errônea, mas muita gente fala, até eu, que a gente precisa melhorar essa técnica, remetendo técnica a ballet clássico e a Europa, que é uma reprodução bem errônea da gente falar sobre técnica de dança. Mas, na maioria das vezes, quando se fala técnica, fala da técnica clássica. Mas, todas as vertentes tem sua linhagem técnica (SIC).

Foi exatamente como uma resposta a essa cultura eurocentrista que Matheus diz ter construído a performance de Ziquizira apoiada fundamentalmente em danças de matrizes africanas. O que nos interessa aqui não é quais tipos de dança ele traz, mas a técnica envolvida na criação deste trabalho: Ziquizira foi uma das primeiras coreografias que ele criou para representar uma sensação e, portanto, utilizando-se de técnicas que possibilitavam isso.

O “mote” (SIC) acessado pelo dançarino para a construção dessa performance foi a sensação induzida pelo uso de drogas. Ele já havia experienciado antes e, em cena, buscou usar a arte cênica para poder ilustrar os sentimentos e sensações de como se sentia naquele momento: “sensações como euforia, depois aquele grande estado de relaxamento... transe. E aí toda aquela sensação primeiro disso me surpreendendo. Eu até meio que... me perder na experiência. E, depois, na outra cena, era eu aproveitando mesmo essas sensações” (SIC).

Havia, portanto, pela primeira vez, no projeto de construção de um trabalho, o foco em uma sensação que deveria ser passada e não em uma imagem específica que o público deveria ver – como acontecia em performances anteriores. Antes, as apresentações buscavam ser o que Matheus intitula de “comercial” (SIC), ou seja, “bela e atrativa ao olhar do público geral” (SIC). Ziquizira, todavia, é uma performance que se destaca – nas palavras de Matheus – pois todo processo de construção foi a partir da sensação que os movimentos geravam e de como esses movimentos poderiam retratar esse algo que, mesmo sendo totalmente abstrato, também era uma sensação tão clara para sua corporeidade. Para conseguir pôr isso em cena, o participante fez uso de uma técnica de slow em contraste a outros movimentos rápidos. Essas duas técnicas em contraste tentam induzir o público a perceber quando essas “ondas” (SIC) do efeito da droga batiam e quando passavam.

Enquanto em Ziquizira havia uma sensação que ele queria expressar a partir da dança, performando, em Vivência se trata muito mais de uma retomada de experiências passadas que marcaram esse eu-corpóreo do dançarino. Matheus conta que, nesta última performance, ele deixou “a corporeidade contar a história de todas as experiências de danças que vivenciei” (SIC). Assim, mais uma vez temos uma construção artística centrada nas experiências corpóreas. Cabe destacar que tanto Vivências quanto Ziquizira foram pensadas quando o participante já se entendia enquanto um eu-corpo, sem qualquer separação entre mente e corpo.

Ao ser indagado sobre o processo de construção dessa performance, Matheus explicita que:

tiveram duas coisas: eu usei movimento que me marcaram mais e depois fui polindo. A priori, eu fiz com movimentos que me marcavam mais. Inclusive, usei sequências de movimentos que... eu lembro de ter usado uma sequência de movimentos que eu coreografei pra uma coisa na igreja muito antiga que fica na minha mente até hoje. Usei sequências de movimentos que... Uma pessoa me coreografou num musical que eu dancei, que era uma parte que eu gostava muito, assim, que eu me entregava muito dançando. E aí, no início, eu usava muito de sequências de movimentos que eu já tinha vivido. E aí, depois, como eu tive uma ajuda na direção de um professor meu, né, da universidade, que aí ele... Ele deu essa assistência de direção pra colocar em outros festivais e crescer mais a performance. Aí ele foi falando: "ah, vamos limpar algumas coisas..." Limpar, a gente fala de tipo, organizar, né? "Vamos organizar, limpar algumas cenas aqui, algumas coisas. Que essa sequência é boa, mas aí a gente vai precisar tirar alguma coisa dela, colocar outras, sabe?". Depois eu fui aperfeiçoando e aí deixando o melhor pra performance mesmo, pro público ver, ter um visual melhor também. Mas a priori foi, a priori a ideia era de usar de sequências que eu já vivi (SIC).

Os movimentos que ele relata como tão familiares, destacando que "ficavam em sua cabeça" (SIC), que eram naturais ao seu corpo, ou seja, que "pareciam automáticos, na memória corporal" (SIC), parecem retomar o conceito de *habitus* de Bourdieu (1982 *apud* Daolio; Rigoni; Roble, 2012). A temática de *Vivências*, por exemplo, é justamente explorando esse *habitus* no campo da dança, ou seja, todas as experiências que tornam Matheus o dançarino que ele é hoje.

Para explorar e expressar como todos os tipos de dança que já aprendeu lhe marcaram, Matheus faz um uso inovador da técnica. Isso porque, como ele destaca não se trata da construção de uma dança híbrida (ou seja, de fazer uma fusão e construir um novo estilo de dança e, portanto, novas técnicas), mas sim de apresentar uma coletânea de técnicas – de diferentes estilos de dança – que seu corpo já experienciou, de um modo diferente. Tentando explicar esse processo, o dançarino alude a um mosaico, falando como essa construção artística se dá pela composição de peças particulares. *Vivências* é uma performance construída com base num somatório de técnicas de cada dança que ele já experienciou e lhe tocou significativamente. Por isso, durante a performance, ele começa apresentando cada uma delas separadamente, mas depois passa de uma linguagem para outra, buscando mostrar como, hoje, seu eu é "como uma torre de babel, porque quando eu danço sai várias línguas diferentes" (SIC). Por se tratar de várias línguas e não uma só, não se trata de dança híbrida. Ele explica: "para chegar a ser híbrido tinha que deixar de ser, por exemplo, balé clássico, deixar de ser afro, deixar de ser Hip hop, para ser algo novo. E aí eu não fazia isso. Eu usava dos três. É isso" (SIC).

Deste modo, percebemos que, para Matheus, a técnica não se trata de um mero instrumento com o qual você cria, mas sim é a partir dela que o processo criativo se torna possível. Ou seja, o dançarino cria ao brincar com os limites e possibilidades da técnica. Em

Vivências, por exemplo, traz um aspecto inaugural ao combinar diferentes técnicas juntas de uma forma caótica, para mostrar como é múltipla e repleta de coabitações essas vivências do eu-corpóreo e, principalmente no tocante a suas experiências enquanto dançarino. Retomando sua metáfora sobre línguas, ele diz que é “um corpo que fala várias línguas e que, às vezes, quando quer falar só um idioma, acaba saindo outro. Principalmente se essa língua for da dança mãe, sabe?” (SIC).

Assim sendo, o uso das técnicas – como destaca o participante – parecem ampliar e/ou limitar o potencial criativo do dançarino. A título de exemplificação, podemos citar a questão da técnica de reprodução do percurso de Matheus. É a partir da reprodução que ele começou a dançar e desenvolver-se na dança, assim, permitindo uma ampliação do seu repertório de movimentos, principalmente no Hip hop. Contudo, como o próprio participante já havia destacado, embora isso tivesse aspectos positivos, também lhe limitava a uma perspectiva específica de dança (da reprodução como técnica única) e também mantinha sentidos únicos na sua relação eu-corpo (o corpo como máquina reprodutora). Novas compreensões de dança e de corporeidade emergem quando ele passa a frequentar a dança contemporânea e frequentar o curso superior de dança. Nestes espaços Matheus se depara com novas técnicas e isso traz uma maior ampliação de seu potencial criativo. As performances aqui citadas (Ziquizira e Vivências) inclusive emergem desse novo potencial. Hoje Matheus entende que uma técnica não é meramente reproduzir, mas sim uma das múltiplas possibilidades de técnicas que existem e podem ser utilizadas. Desta forma, o dançarino é aquele que vai eleger e executar determinadas técnicas. Assim, elas são o que permite o dançarino fazer arte, criar. Isso porque mesmo havendo uma certa convencionalização de que determinada técnica somente é para ser utilizada de tal forma, o dançarino pode vir a quebrar com o que é teoricamente esperado. E é justamente isso que ocorre em Vivências.

Ao ser indagado sobre o lugar da reprodução no início do seu percurso e hoje, Matheus expõe que:

[...] tirando a dança contemporânea, as danças que eu mais gosto de fazer, de executar, se utilizam da reprodução como método de ensino, com metodologia de ensino mesmo dessas danças. E foram assim que historicamente elas foram sendo passadas. As danças urbanas, elas vinham dessa ideia de reproduzir. Por exemplo, eu estava lá nos anos 70 no Brooklyn e eu estava fazendo meu movimento e alguém chegava e começava a fazer meu movimento comigo e aí outras pessoas iam e era nessa ideia de ver e reproduzir mesmo. Era assim que se montavam os grupos e as batalhas e tudo mais. A dança afro também tem essa ideia da reprodução, que trabalha com essa ancestralidade, trabalha com essa relação com a cultura. E tem muito isso, tem movimentos que é tipo um movimento que tem uma referência de um facão cortando a plantação. Tem movimentos que tem referência de um homem correndo na água. Então, se trabalha

com essa reprodução de um modo bem amplo, de reproduzir coisas do dia-a-dia, por exemplo, de movimentos de cozinhar, sabe? Então, para mim, a reprodução é muito importante, muito importante. É um método, uma metodologia de ensino. Mas claro que a gente não pode se centrar só nisso. Mas é muito importante (SIC).

Desta maneira, a reprodução, o movimento pelo movimento, hoje, sozinho, não é o que Matheus entende como um trabalho maduro, porque não há nele uma reflexão da intencionalidade daquele fazer artístico. Assim, na atualidade, para ele, pensar sobre as técnicas é se questionar sobre o “mote” (SIC), ou seja, sobre a intenção da uma performance. É perceber que performar vai além do movimento pelo movimento, é o movimento com intenção. Destarte, o dançarino precisa se situar em relação a sua intencionalidade (pensar “o que eu estou criando?”), mesmo quando se está meramente reproduzindo uma coreografia. Acerca disso, Matheus traz que, mesmo quando é coreografado por outra pessoa, ainda assim precisa “tornar aquela coleção de movimentos seus, precisa se encontrar no personagem, coisas assim” (SIC). Para ele, tudo isso é o fazer criativo do dançarino e, portanto, falaremos um pouco mais disso na próxima categoria.

Categoria 3 – criação:

Matheus começou a falar sobre esse tópico lembrando como, o início do seu processo de dançarino-criador – ou melhor, coreógrafo, como ele mesmo se intitula – foi no contexto da igreja. Isso porque, mesmo que ele já estivesse inserido no contexto da dança – através do Hip hop – há alguns anos, lá, por ainda estar aprendendo, treinando movimentos, ele não chegava a criar conteúdo, ele mais reproduzia para interiorizar, aprendendo o que era passado para si. Ele explica:

Eu tava [no Hip hop] mais como membro, aprendendo e fazendo junto. Então assim, eu tava muito num campo de aprendiz. Então era muito conteúdo que me passavam, sabe? Então acho que eu não tinha liberdade e também não tinha bagagem o suficiente pra começar a criar. E aí na igreja não, porque tem um foco em apresentações e no público lá. Tinha esse foco de fazer performances, intervenções missionárias. Então a gente sempre tem que criar umas cenas, criar umas coisas. Então a igreja iniciou muito esse meu lado coreógrafo. E aí também foi mais no início. Depois, esse cenário meio que virou: as danças urbanas me tomou, eu comecei a coreografar muito mais coisa, fazer muita coreografia mesmo. Mas isso mais pra frente (SIC).

O trecho supracitado traz um pouco da tensão que exploramos na categoria anterior, de como, no início de seu percurso na dança, a técnica da reprodução era a única que ele tinha familiaridade. Isso, contudo, não é algo que ele coloca como impeditivo para o processo de criação. Afinal, como ele mesmo explica, ele começou a construir performances para serem

apresentadas nas atividades da igreja e, nesse momento, as movimentações eram bem literais e coerente com a perspectiva de dança instituída pela dança sacra, ou seja, de se orientar por uma concepção estética a partir dos padrões de belo e harmonioso. Tais padrões se embasam principalmente nas compreensões clássicas da dança, impostas pelo balé. Acerca disto, Rodrigues (2014) ainda adiciona que há na dança sacra evangélica brasileira uma grande preocupação com a decência nos movimentos e também nos figurinos, no sentido de não poder representar nenhum tipo de sensualidade. Desta forma, as produções da época apresentavam tais características marcantes, visto que outras possibilidades (do que é dança e do que posso fazer com meu corpo) ficavam inibidas pela orientação religiosa de Matheus, enquanto um signo hipergeneralizado (Valsiner, 2014).

Matheus compreende que esse período de sua vida – em que as performances criadas eram bem semelhantes, ou seja, dançava sempre de uma mesma forma, a partir dos mesmos padrões – trouxe elementos essenciais para construir memórias musculares de diferentes formas de movimentos, expressões, etc. sendo essa (a repetição) a única forma de construir o seu repertório como dançarino. Assim sendo, hoje ele compreende que a única forma de haver criação é a partir da repetição.

Ao ser indagado sobre como ele percebe a relação entre a repetição e o processo de criação na dança, Matheus deslinda que

[eu] acho que pra quem trabalha com o corpo, a repetição tem que ser lei, tem que ser rotina, sabe? E aí, obviamente, existem muitos outros fatores que vão influenciar na dramaturgia, no estado de espírito, na concentração e tudo mais. Mas tudo isso precisa ser repetido. Até quando se trabalha a performance, que é mais essa arte do agora, de você ver como vai se sair naquela hora, e aí pode não ter nada coreografado, mas você tem que repetir essa performance, você tem que entrar nessa constância pra acessar esse estado, sabe? Nesse momento. Porque dança... eu acho que tem que ser repetido (SIC).

A partir de sua fala, percebemos que, para ele, mesmo que não exista uma certa previsão de como uma performance vai ocorrer. Ele propõe que o dançarino deve confrontar-se com esse “criar na hora” (SIC), ou seja, repetir essa experiência algumas vezes. A título de exemplificação ele fala das batalhas de Hip hop, que é quando dois dançarinos se confrontam em *free style* ou seja, estilo livre, podendo fazer o que quiserem em determinado tempo. Por ser uma batalha, o seu movimento depende do que o oponente traz (usualmente tentando ser melhor que o oponente) e, portanto, não há como prever como será a performance apresentada. Contudo, mesmo nesse cenário Matheus traz a importância da repetição. Ele diz: “é a partir do treino e da prática a partir de outras batalhas que, estando novamente nesse contexto, eu consigo

fazer melhor. Tipo... não só focar no movimento em si, mas também na performance: na expressão, na intenção dos movimentos, na composição geral mesmo” (SIC).

Destarte, Matheus elenca a repetição como elemento imprescindível e necessário para fazer a dança deixar de ser apenas dança – o que ele chama de “movimento pelo movimento” (SIC) – e se tornar performance – a dança com intencionalidade. A repetição traz o que ele chama de “constância” (SIC) ou “memória corporal” (SIC) e que permite que, na hora da performance, o dançarino consiga a focar em coordenar todos os outros elementos que emergem durante o seu fazer artístico: a interação com o público; se localizar no palco; bem coordenar a relação entre a música, movimentos e expressão dramática, assim como com a iluminação; realizar os movimentos de forma tecnicamente correta; e entrar no personagem. Todos esses elementos foram trazidos pelo próprio Matheus como elementos que o dançarino percebe que entra em tensão no aqui e agora de sua performance e, portanto, por isso que se trata de uma arte cênica, porque é um fazer que se dá na hora, no momento, na cena.

Ele destaca que, quanto mais se repete, mais se sente familiarizado com a rotina que irá apresentar, mais ele pode focar em sua arte, o que permite uma imersão e uma sensação incrível de estar no personagem, de ser o personagem. Em contrapartida, quando há inseguranças técnicas, por exemplo, quando há preocupações com figurino, música, o lugar, a plateia ou qualquer outra coisa, tudo isso pode dificultar a conexão com a própria performance e a entrada no personagem. Sobre essas sensações em relação às duas performances elencadas, Matheus explica que

[eu] percebo que há uma dificuldade tipo... quando o que você tá dançando, o que você tá fazendo, quando você não tem segurança... isso afeta e muito nesse seu... Nesse seu start pra entrar no personagem. Afeta e muito. Acho que pra mim é a maior coisa que afeta. Nessas duas performances, eu... Acho que em vivências, eu tinha uma facilidade maior pra dar esse start e entrar por conta da quantidade de vezes que eu a apresentei mesmo. Eu acho que eu passei três anos dançando ela bastante, assim, dançava... E aí, eu também ensaiava ela, então, assim... Eu tinha uma rotina de ela tá muito natural no meu corpo, sabe? Era muito natural. Acho que as últimas apresentações, assim, é fácil de fazer, de chegar e era tranquilo, porque meu corpo tava muito preparado pra isso. Ziquizira, eu não me apresentei tanto assim. Ziquizira, eu acho que eu... Criei, dancei por uns seis meses e... Não foi tantas vezes, assim. Eu acho que, sei lá, quatro apresentações no total. E aí... O corpo ainda não tava tão... tão à vontade com toda a proposta, né? (SIC).

Acerca deste processo de tornar alguns movimentos familiares, ou seja, criar uma memória muscular, o participante diz que ele precisa ocorrer não só em coreografias que ele mesmo criou, como também quando segue a uma coreografia de outrem. Em ambos casos, esse processo se faz imprescindível para conseguir entrar no personagem. Assim, para ele é mais

fácil entrar no personagem em uma performance coreografada por ele mesmo, mas, não quer dizer que isso seja muito mais difícil em construções advindas de outrem. De acordo com ele, é só necessário que o dançarino construa uma familiaridade com aquela proposta, a qual advém da repetição. Assim, seja uma coreografia dele ou não, nunca será Matheus dançando, mas sim o personagem X ou Y.

Então, geralmente, por conta da memória corporal é mais fácil dançar o que a gente cria. Não quer dizer que seja mais proveitoso, mas é muito mais fácil dançar uma sequência que eu criei do que eu estar dançando uma sequência que minha amiga ou minha companheira de dança está criando. Mas acho que isso fica muito no início do trabalho. Por exemplo, sei lá, nos primeiros ensaios ou primeiras apresentações, porque depois que você pega a segurança, o corpo entende tudo, fica igual, fica um pouco parecido. Mesmo você sendo o criador ou você só pegando algo de outra pessoa, levando para um nível profissional, você tem que entregar algo. Você tem que entregar, de certa forma, uma excelência nessa apresentação. Então... Eu acho que essa simples preocupação de pegar uma coreografia e conseguir meramente reproduzir o movimento, isso já passou. No nível profissional é você pegar os movimentos e torná-los familiares é só o início, você precisa assumir o personagem daquela performance, conseguir atingir essa carga dramática só se consegue quando se constrói uma grande familiaridade com aquele trabalho. Eu já escutei de algumas pessoas, também de professores e coreógrafos: "Ó, a execução tá perfeita, mas dá pra ver que você tá preocupado com essa execução. E... Não se jogou, né, no personagem". E aí... E é o que eu falo muito pra minhas alunas agora também, assim. Tipo: "ó, dança é arte cênica. Se você tá extremamente vidrado, olhando pro espelho, tipo, no ensaio agora, eu tô no processo de coreografar algumas coisas. Coreografei musicais e agora tô coreografando espetáculos. E aí, é isso que eu tenho falado muito pras meninas. Ó, se você tá preocupado em tá só olhando pro espelho, pra ver se você tá acertando tudo, você tá errando a coreografia. Porque a coreografia não é só olhando pro espelho. A coreografia tem outras coisas pra fazer" (SIC).

Com “tem outras coisas para fazer” (SIC) Matheus destaca justamente que performar é entrar em contato com o público, personagem, música, ambiente (palco/iluminação), técnica e dentre outros aspectos, tudo ao mesmo tempo. Deste modo, o fazer criativo do dançarino é orquestrar tudo isso no aqui e agora. É por esse motivo que Matheus fala que, toda performance, é sempre uma “improvisação” (SIC). Afinal, para ele, por mais que haja um ensaio, haja uma repetição, toda apresentação será sempre única. Ele explica:

Pra mim, a repetição potencializa. E nunca é igual. É muito engraçado como nunca é igual. Pode estar o mais próximo possível, mas não é. Você pode realizar os movimentos com a mesma intensidade, com a mesma métrica, com a mesma angulação, mas nunca vai ser igual, porque a arte cênica brinca com isso, né? Com o momento de estar em cena. E aí tudo influencia. O dia que você tiver diferente, já vai influenciar a cena. Claro que é pouco, mas influencia. Ou por exemplo, só em saber que a plateia está assim ou assado, é diferente, já não é igual, sabe? Pra quem tá fazendo. Pra quem tá assistindo também, eu, como artista, gosto de assistir um trabalho que eu goste mais de uma vez. Tem espetáculos aqui, de Recife, do Grupo Experimental – que é um grupo de muita referência pra mim – que eu assisti muitas vezes. Tem espetáculos que eu assisti umas cinco vezes. E sempre consigo ver algo diferente, algo que me surpreende. Então, eu acho que a arte cênica nunca vai ser igual. Nunca, nunca vai ser igual. Até um filme, que é exatamente igual, né? Você vai ver o mesmo produto. Você consegue ter outras reações, outras informações. Nunca fica igual (SIC).

Explorando mais sobre esse “não ser igual” (SIC) e sobre como é esse fazer improvisado do aqui e agora da performance, Matheus expõe:

Eu me preocupo com todos os elementos técnicos, né? de modo geral, de angulação, altura, para onde eu tenho que ir, dependendo da reação que a plateia está tendo. Um olhar, uma expressão, isso vai me fazer pensar rapidamente nisso. Por exemplo, se for uma apresentação num teatro, caixa cênica, palco fechado, a gente não consegue ver muito de público, de olhar e de reação, porque o público fica escuro, apagado. E aí eu posso, sei lá, estar pensando em como posso curtir mais esse movimento, tirando as coisas técnicas que eu já citei [entrar no personagem, manter-se no personagem, como explorar o palco, relação com a música e iluminação etc.]. Então, assim... A gente tem que lidar com o improviso, sempre. E o improviso não quer dizer que você improvisar uma performance inteira, mas, por exemplo, você percebeu que você deveria estar em outro lugar, mas você está aqui, então você vai ter que ter esse jogo de cintura de realizar essa transição para lá, sabe? É comum lidar com o improviso na hora, porque como eu já tinha falado, nunca é igual, nunca é exatamente igual. Então, é importante ter esse contato com possibilidades [que vem da repetição] do que deixar para o acaso em cena. Obviamente que se você está apresentando um solo, é muito mais fácil de você fazer isso. De você meio que dar uma enganada no público e continuar mostrando o trabalho com a energia que ele deve ser mostrado. E aí, isso em grupo é mais complicado. Mas sempre a gente tem que lidar com o improviso, tem que estar pronto para lidar com esse improviso. Acho que é isso. O improviso está no centro disso tudo. Da parte criativa... De você perceber que você vai precisar ter uma carga dramática maior, vai precisar trabalhar mais o rosto... isso no meio da apresentação. Ou se tem uma coisa que não está fluindo e você vai ter que lidar com isso (SIC).

A performance, portanto, emerge do confronto com esse inusitado que sempre ocorre, visto que, para ele, cada dança é uma dança singular e, portanto, jamais igual a anterior. A forma como o dançarino irá lidar com esse inusitado é orquestrada – na perspectiva de Matheus – pelo seu fazer criativo, é isso que o torna um artista.

Cabe, por fim, destacar que, embora Matheus tenha trazido três categorias, após ele explica-las ele mesmo acaba notando como elas são interligadas, visto que, a forma como o dançarino se utiliza das técnicas (que já é um fazer criativo) pode trazer menos ou mais limitações e, de acordo com ele “brincar com essas limitações é o que caracteriza a arte cênica” (SIC). Portanto, se formos pensar o fazer criativo, para Matheus, este somente pode ser encontrado na interseção entre essas três categorias. Ou seja, é como se esses três elos fossem interdependentes e, quando deles se desatam, perde-se tudo, tal como três círculos em um enlace borromeano³⁵. Ou seja, para ele, o fazer criativo que ocorre, no aqui e agora, na improvisação, se dá a partir do encontro entre suas intencionalidades (os movimentos que aspira fazer) em tensão com a corporeidade – que nem sempre produz o que o sujeito de fato intenciona, o movimento que de fato ocorre é fruto tanto dos aspectos subjetivos (vimos como as

³⁵ Na topologia matemática, o enlace Borromeano ou nó borromeano é formado a partir de no mínimo três círculos ou anéis que se interligam de tal maneira que a remoção de qualquer um deles desata simultaneamente todos os três, ficando cada um dos anéis sozinhos.

significações afetam o dançar) como também por aspectos sócio-históricos (vimos como a cultura produz múltiplos efeitos no sujeito) que perpassam a corporeidade.

5 DISCUSSÃO

Neste tópico, faremos, inicialmente, uma síntese dos achados de cada um dos casos, explicitando os elementos analíticos restantes – audiência e affordance (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014) – do modelo analisado. É preciso acrescentar que, ao destacarmos as audiências internas, acabamos abordando sobre o sujeito da ação, visto que diz das perspectivas que o dançarino assume na ação criativa. Após mapearmos todas as audiências e affordances, em nosso primeiro tópico (5.1) evidenciamos quais pontos em comuns emergiram nos dois casos estudados, para, em seguida, no tópico seguinte (5.2), discorrermos sobre como esses achados dialogam com a teoria estudada (PSC) e o modelo teórico analisado (5A).

Sobre o caso Ana

No tocante ao primeiro participante analisado, percebemos algumas audiências (Salgado; Cunha; Bento, 2013) as quais Ana se endereça: o Personagem (toda história da peça ou daquela pessoa em particular, como por exemplo, a Fada dos Doces, a Aurora etc.), o público (aqueles que assistem sua dança), bem como possíveis diretores e/ou coreógrafos (aqueles que dirigem ou direcionam a performance executada).

Vimos, nos resultados, que cada relação com essas audiências peculiares leva a novos produtos criativos. Ana cita como esse diálogo com os personagens lhe trouxe inovações em sua dinâmica psíquico-corpórea. Destacou ainda que foram aqueles personagens que lhe apresentavam algum desafio (Aurora ser muito diferente de sua personalidade) ou aqueles que se identificava muito (tal como a Fada dos Doces ou Kiki) que mais lhe potencializou sua criatividade. Sobre o público, ela explicitou que todo processo criativo se dá em tensão com essa audiência, já que todas eram performances que apresentou em palcos, para grupos de pessoas medianos e grandes. Para ela, toda dança é endereçada ao olhar deste outro e não só para ser vista, como também para impactá-lo. Ainda em referência a esses diálogos que se estabelecem com o público, temos a influência do olhar destes – aquilo que ela trouxe como perspectiva em terceira pessoa – sobre seu fazer criativo. Exploraremos mais esse diálogo a seguir (quando explicarmos as posições “*Eu em primeira pessoa*” e “*Eu em terceira pessoa*”). Por fim, sobre a direção e/ou coordenação da coreografia das performances, Ana destaca como essas podem influenciar o processo de criação de modo autoral (podendo assumir “*Eu Ana*”, “*Eu em primeira pessoa*” e” “*Eu personagem*”, como veremos mais à frente), seja diminuindo ou intensificando-o.

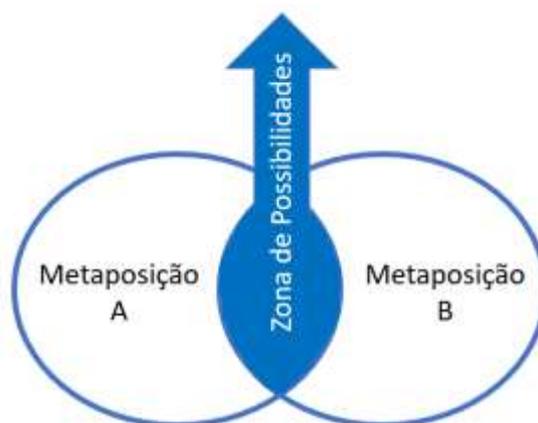
Além das audiências supracitadas, também localizamos audiências que dizem respeito ao diálogo interno, ou seja, de Ana consigo mesma. As metaposições (Hermans; Kempen, 1993) mapeadas foram: “*Eu dançarina de balé*”, “*Eu dançarina*”, “*Eu Ana*”, “*Eu mulher*”, “*Eu em primeira pessoa*”, “*Eu em terceira pessoa*” e “*Eu Personagem*”. As nomeações dessas metaposições foram feitas pela pesquisadora, com base nas significações que norteavam fortemente os posicionamentos da dançarina a partir de uma determinada perspectiva (Glăveanu, 2013; 2015; 2016; 2017; 2020). Cabe destacar que haveriam diversas outras metaposições destacáveis a partir de toda história que Ana trouxe sobre sua relação com a dança, mas aqui apenas destacaremos aquelas envolvidas no processo de construção criativa que conduziu a novas relações com seu corpo.

A primeira metaposição se refere ao posicionamento de Ana sobre o balé ser a base para todas as outras danças. Essa significação – que orientava sua visão de si, do mundo (e, portanto, da dança) – reduzia a possibilidade de perspectivar outras danças de modo autoral (com outras lógicas e ter outras concepções do que é dançar) e outros usos do corpo (diferentes usos dos músculos e das técnicas do balé), assim, reduzindo a sua zona de possibilidades. Essa zona somente emerge quando, junto a “*Eu dançarina de balé*”, Ana também coordena uma outra perspectiva, advinda da metaposição “*Eu dançarina*”. Essa última tem base em uma significação inaugural que passa a orientar uma nova perspectiva de pensar a dança, quem é a dançarina e, portanto, repensar a si mesma. Sua visão de si e de si enquanto dançarina é ampliada: Ana não dança mais somente balé. O balé passa a ser visto apenas como um dos tipos de dança (e não mais o centro de todas as danças) que ela gosta, também havendo forte interesse por outras danças (e.g. contemporânea, frevo, k-pop etc.).

Como explicado nos resultados, a introdução dessa nova perspectivação foi fruto do processo de desconvenção operado pelo ambiente do curso de dança que fez com que ela construísse novas significações de dança, e, portanto, desconstruísse a significação anterior. Significação essa que, mesmo destruída, ainda deixa vestígios de sua compreensão, quando Ana relata que, durante muito tempo (depois dessa desconstrução), ainda não conseguia improvisar. O improvisado, no balé, é visto como um sinônimo de erro ou falta de precisão, ao passo que, em outras danças, como a dança contemporânea, é um processo necessário e incentivado. Desta forma, vemos que o signo que orienta “o que é dança”, ainda possui traços da significação destruída, visto que a régua moral trazida pela perspectiva do balé é a régua – neste caso – utilizada por Ana para mensurar a sua relação com a improvisação. Mesmo ela sabendo racionalmente que não era um erro, ainda sentia, valorava, como um erro.

Assim, a significação “*Eu dançarina*”, convida Ana a um novo oriente de possibilidades – ainda que, sempre em diálogo com a posição “*Eu dançarina de balé*” que parece, hoje, ter menor força, mas ainda é uma perspectiva que, vez ou outra, Ana percebe-se confrontada com ela. Desta maneira, a coordenação orquestrada por Ana entre essas duas metaposições, ou seja, o diálogo entre esses dois posicionamentos, faz com surja uma lacuna a qual situamos teoricamente como a zona de possibilidades, pois nela novas coisas podem ser pensadas ou feitas em relação ao objeto em questão – o qual, aqui, seria a dança (Glăveanu, 2021a).

Figura 22. Relação entre as metaposições e a zona de possibilidades



Fonte: autoria própria

A imagem acima (Figura 22) busca ilustrar como é somente a partir desta tensão (entre duas ou mais metaposições) que a ação criativa pode emergir. No caso Ana, especificamente, essa ação criativa se dá, como ela mesma relata, a partir das possibilidades de dançar e, junto a isso, novas formas de pensar em movimentos, cadências, repetições, técnicas, desaguando em diferentes usos com seu corpo. Em suas palavras: “[Percebi que] se eu usasse determinado músculo de tal forma, as coisas iam sair de um modo diferente [do proposto pelo balé clássico]” (SIC).

O que Ana relata, no trecho destacado no parágrafo acima, é o novo uso de uma affordance. Os músculos, os quais ela já sabia utilizar de uma forma e que conduziam sempre a um mesmo produto (a construção de uma performance de dança nos parâmetros do balé clássico), passam, agora – a partir de uma nova perspectiva dominante – a serem utilizados para a construção de um outro produto, um novo artefato: uma performance de qualquer gênero de dança. Antes, com a presença única da metaposição “*Eu dançarina de balé*” esse objeto – seus músculos – parecia não possibilitar tais usos, quase como se até mesmo restringisse seus movimentos, visto que a forma como significamos os objetos, orientam como eles

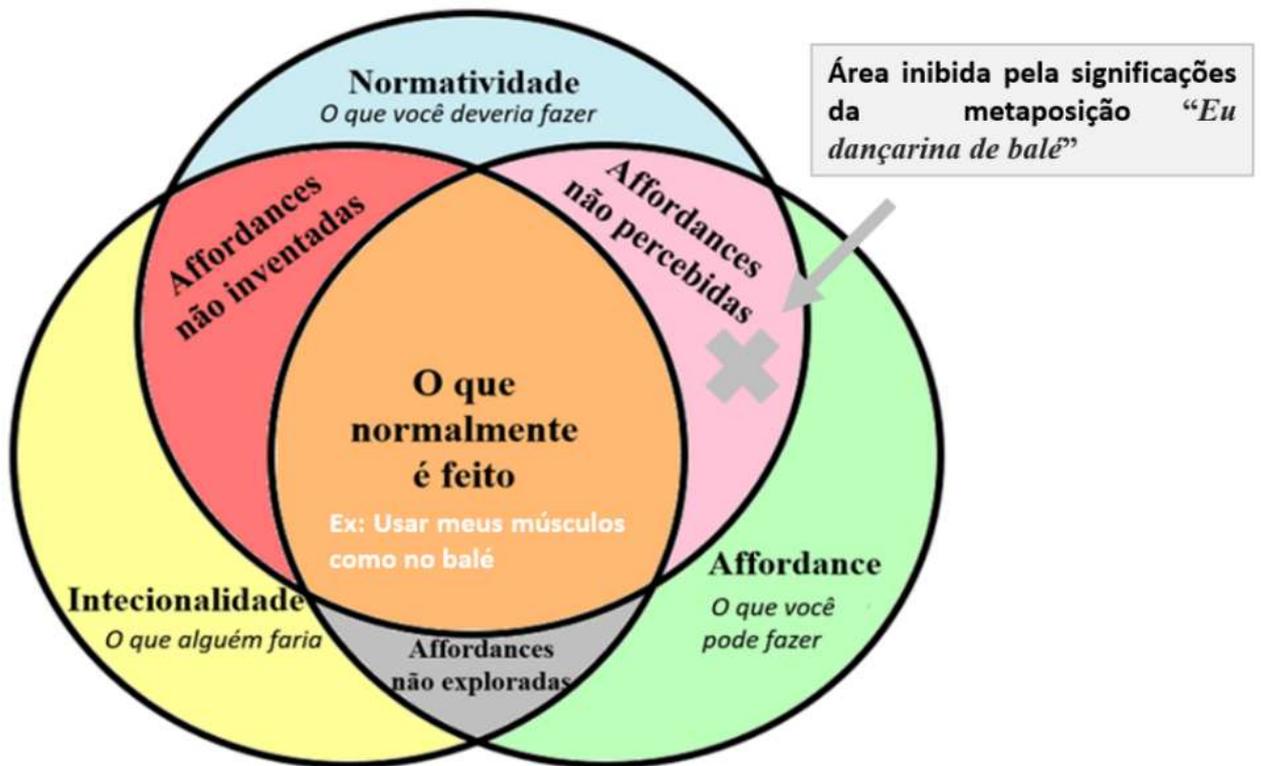
ampliam/restringem nossa atividade (Chemero, 2003; Glâveanu, 2012). Como vimos em nossa revisão teórica, essa redução ou expansão dos usos de determinada affordance é orientada pela normatividade cultural. E é exatamente quando Ana passa para um ambiente que propõe outros usos dessa affordance que a possibilidade de novas perspectivas emerge, quando Ana internaliza tais compreensões, na emergência da posição “*Eu dançarina*”.

Para exemplificarmos melhor o que vem sendo dito, retomemos o esquema da Figura 2 (na página 42). A metaposição “*Eu dançarina de balé*” reduzia as intencionalidades da dançarina, mantendo-a dentro da dimensão representada pela cor laranja no esquema (o que é comum de ser feito tanto pelas significações do sujeito), quanto pelo que é esperado socioculturalmente (que uma dançarina utilize os músculos de acordo com o movimento do balé). Ou seja, essa affordance (seus músculos) permitia novos usos, mas a intencionalidade dela, não localizava tal possibilidade, o que faz com que não emergja tais possibilidades na região em rosa (affordances não percebidas). É somente com a coordenação das duas perspectivas – “*Eu dançarina de balé*” e “*Eu dançarina*” – que a região rosa se torna uma zona possível, possibilitando novos usos dessa affordance. A imagem a seguir (Figura 23) retoma a figura mencionada, agora com as informações aqui trazidas.

Cabe destacar, quando falamos no parágrafo supracitado, que a coordenação de perspectivas emergiu da relação entre duas ou mais perspectivas – não é qualquer tipo de diálogo entre essas metaposições. Quando há uma relação de dominação de uma posição sobre outra, ainda que duas perspectivas estejam presentes, a zona de possibilidades não emerge, visto que uma posição se sobrepõe a outra. Neste exemplo estamos em face ao que Valsiner (2002) intitula de “dominação de uma posição sobre outra” (p. 258). Esta relação dialógica é esquematizada na figura a seguir (Figura 24), na qual ilustramos a partir da relação explicitada entre as posições “*Eu dançarina de balé*” e “*Eu dançarina*”.

É somente quando essas duas metaposições dialogam de formas não hierárquicas – a partir do que Valsiner (2002) intitula de relações mútuas (uma posição alimenta a outra) – que a zona de possibilidade emerge. Isso porque este tipo de interação entre posições – e suas respectivas vozes – conduz a uma polifonização, ou seja, impulsiona a construção de diversas significações de cada uma dessas metaposições (Figura 25).

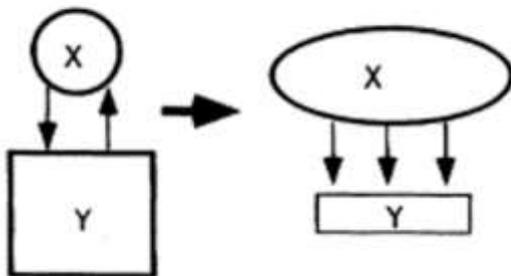
Figura 23. Retomando o modelo da teoria do affordance à luz do caso Ana



Fonte: adaptado de Glâveanu (2012, p. 197)

Figura 24. relação dialógica de dominação entre uma posição e outra

A. Dominando o outro



Posição X: “Eu dançarina de Balé”

Posição Y: “Eu dançarina”

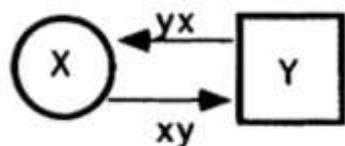


Posição X dominante: “dançar é somente dançar balé”

Fonte: Valsiner, 2002, p.258

Figura 25. relação dialógica de alimentação mútua entre uma posição e outra

B. Alimentação mútua



Fonte: Valsiner, 2002, p.258

Finalizadas as reflexões sobre os diálogos e tensões entre as posições apresentadas, seguimos para as próximas. A metaposição “*Eu Ana*” traz consigo todas as significações que Ana tem sobre si: de se ver como essa criança que sempre buscava movimento (dançando e praticando esportes), cujas vivências cotidianas eram sentidas como um “laboratório” (SIC) – ou seja, se permitia experimentar tudo e descobrir o que gostava – tanto como das suas dimensões físicas, ou seja, seu biotipo (mulher branca, quadris grandes, baixinha, com seios avantajados, facilmente rotulada como gorda etc.). Sobre seu gênero, destacamos especificamente uma posição para sua relação com sua feminilidade, “*Eu Mulher*” uma vez que esse posicionamento, em sua fala, emerge em tensão a sua visão de si (“*Eu Ana*”), posto que, quando fala de “*Eu Mulher*” se refere fortemente como a performatividade de gênero (Butler, 1990) a conduzia a construir significados específicos e cristalizados sobre o que é ser uma filha, uma mulher, uma bailarina, dentre várias outras dimensões de sua feminilidade que se chocavam com sua visão mais aberta de si da posição “*Eu Ana*”. Assim, a posição, “*Eu Mulher*” parece refletir o processo de convencionalização cultural (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014) do que é socialmente proposto para a mulher.

Aquilo que é socialmente posto para a mulher – de ser feminina, frágil, dedicada, delicada etc. (Terra, 2012) – também é reafirmado na imagem da bailarina no balé clássico. Até hoje os balés de repertório buscam bailarinas com um biotipo específico, que caiba dentro da idealização da mulher do período romântico: uma mulher pálida, magra e frágil, beirando o aspecto de estar doente, pois o conjunto de tais aspectos eram uma forma de exibir a pureza da alma (Anjos; Oliveira; Velardi, 2015). Essas duas posições, conduzem a uma visão específica de bailarina mulher, na qual Ana não se reconhecia. Seu corpo era pequeno, membros curtos, com quadris largos, seios grandes; tudo isso destoava da imagem supracitada. Por isso, Ana diz que, durante muito tempo, não conseguia se ver como bailarina. Durante esse tempo, se apegava

à técnica como uma maneira de apresentar a forma das bailarinas das grandes companhias de balé. Para ela, nesta época, a beleza estava na forma, que buscava ser o mais limpa possível (sem erros técnicos), para a audiência que olhava (o público). Quando ela não conseguia, o corpo era vivenciado como uma “carcaça” (SIC), um objeto que impedia suas intencionalidades. O único corpo aceitável, era o corpo belo, por isso, nessa época, o imprevisto era visto como algo terrível, a ser evitado a todo custo. Assim, quem media sua beleza e a adequabilidade de certos movimentos era o olhar desse público e não seu auto olhar sobre si, como se sentia sobre a produção de certos movimentos.

Em face ao que foi colado, percebemos que as posições “*Eu Mulher*” e “*Eu dançarina de balé*” entram em choque com a metaposição “*Eu Ana*”. Nesta última posição sua experiência corpórea é integrada, não há uma cisão entre o que é bom e/ou ruim à priori (ou seja, determinada pela cultura ou instituído por um terceiro). O corpo não é vivenciado como um estorvo, mas como seu eu, seu contato com todo o mundo. Contudo, em face às restrições que esse corpo sofria do sociocultural, a posição “*Eu Ana*” relacionava-se com as demais enquanto submissa, dominada, por um bom tempo. Sobre esses processos de convencionalização, Ana destaca que sua família “não dava apoio” (SIC), atrapalhando-a a se pensar como uma dançarina, mesmo com seu biotipo que se distanciava tanto da visão social da mulher (cujo corpo ideal é o magro), quanto de dançarina. Assim, os discursos de seus familiares se alinhavam com a perspectiva cultural da bailarina magra e que ela deveria se dedicar mais, se esforçar. Para eles, assim, conseqüentemente, ela iria emagrecer. Sua família, portanto, era uma audiência externa que inibia as significações que orientavam a perspectiva “*Eu Ana*” e fomentavam significações que favoreciam a dominação das posições “*Eu mulher*”, “*Eu dançarina de balé*”.

Esse cenário só se modifica com sua inserção na faculdade, sendo o curso de dança um catalisador (Cabel, 2010) para construção de novas significações sobre o que é a dança e, portanto, quem é a dançarina. Acerca disto ela diz: “dentro da faculdade eu consegui ter mais embasamento para me sentir mais eu” (SIC). Assim sendo, essa desconstrução do que é dança reverbera nas significações dela de quem é a dançarina. Essa flexibilização das significações do que é ser dançarina e, até mesmo do que é ser mulher, conduz a uma reorganização nos diálogos entre as posições intrapsicológicas de Ana. Agora, há uma diminuição da força das metaposições “*Eu dançarina de balé*”, “*Eu Mulher*” sobre a metaposição “*Eu Ana*”. Após essa resignificação, essas três posições (“*Eu dançarina de balé*”, “*Eu Mulher*” e “*Eu Ana*”)

adquirem uma nova hierarquia, na qual a última metaposição parece se sobrepujar sobre as demais.

Da coordenação entre essas três metaposições – “*Eu Ana*”, “*Eu dançarina de balé*”, “*Eu Mulher*” – temos uma produção criativa: quando Ana constrói sua versão autoral sobre a fada dos doces. Ela diz que, para si, a fada dos doces é suave, mas não delicada, lhe permitindo ser uma bailarina mulher em outros moldes, e, inclusive, convidando a audiência (o público que assistia) a também testemunhar essa desconstrução sobre quem é, ou pode ser, bailarina. Destarte, estamos aqui, em face a construção de um recurso simbólico. Essa performance passa a ser tanto uma forma de ampliar a visão sociocultural sobre a bailarina, como também amplia o próprio repertório da dançarina, trazendo um novo uso da apresentação dessa affordance – o corpo feminino que dança, mas não só de forma delicada. A coordenação dessas metaposições torna possível construções dentro do campo das “affordances não inventadas”, campo demarcado em vermelho na Figura 23.

Ainda, na coordenação entre as metaposições “*Eu Ana*” e “*Eu dançarina de balé*”, emerge também uma outra produção na zona de possibilidades, a partir do encontro entre essas diferentes perspectivas. Ana traz que, anteriormente, por não ter o biotipo de uma bailarina, sentindo-se “grande demais” (SIC) e “pesada” (SIC), acreditava que não conseguiria fazer nenhuma performance que trouxesse a temática da leveza como algo central. Contudo, ao receber o papel de Aurora e ao ser convidada para apresentar o seu solo, durante sua preparação, a coreógrafa e sua professora, lhe mostrou que a leveza era uma questão de técnica e respiração. A internalização desta significação leva a um reposicionamento da dançarina. Antes achava que não conseguiria fazer o papel por ser impossível – confronta-se com limites da affordance – porém, secundariamente, descobre que esse limite vinha de uma incompreensão e não de uma limitação física, anátomo-corpórea. Essa reconstrução a convida a uma ampliação da zona das affordances não percebidas (zona rosa da Figura 23), possibilitando, assim, novos usos da sua corporeidade: mesmo meu corpo, que compreendo como pesado, pode ser leve.

Uma outra emergência da zona de possibilidades localizada foi quando Ana dançou junto ao seu Partner no Pas-de-Deux. Essa experiência possibilitou que o limites que enfrentava em relação ao seu corpo fossem ampliados, devido ao apoio (físico e psíquico) que o seu parceiro dava, oferecendo suporte para produzir alguns movimentos. Esse suporte levou a uma expansão das possibilidades de construções de movimentos, posto que Ana acreditava que esse

corpo significado como “pesado” (SIC) jamais conseguiria. Esse momento, então, se situaria dentro da zona vermelha localizada na Figura 23.

Outras metaposições localizadas advêm das compreensões – anteriormente explicadas – intituladas por Ana como “ver-se em primeira pessoa” (SIC) e “ver-se em terceira-pessoa”. Então nomeamos de “*Eu em primeira pessoa*” e “*Eu em terceira pessoa*”, respectivamente. Nesta última posição – “*Eu em terceira pessoa*” – temos uma perspectiva de Ana sobre si mesma afastada de seus processos pessoais (físicos, emocionais, psíquicos, sociais etc.), visto que esses últimos somente aparecem na posição “*Eu em primeira pessoa*”. A perspectiva da posição em primeira pessoa possibilita com que Ana vivencie o mundo a partir de suas próprias experiências, sem rótulos preconcebidos por terceiros e então signifique tais experiências de modo autoral; já quando falamos da perspectiva em terceira pessoa, é quando ela se perspectiva a partir do ângulo do olhar do outro (na dança ocorre principalmente através do olhar do público), das significações de um outro social (por exemplo, sua família) ou até mesmo da cultura de modo geral.

Desta maneira, a posição “*Eu Ana*” parece estar relacionada diretamente com a posição “*Eu em primeira pessoa*”. Isso porque ela só consegue de fato assumir a posição “*Eu Ana*” se ela estiver também se perspectivando como “*Eu em primeira pessoa*”. Quando Ana coordena as posições “*Eu Ana*” e “*Eu em terceira pessoa*” (com dominância da segunda sobre a primeira posição) ela não se vê de forma integral, ela se vê a partir de diversas concepções – tais como: seu corpo como carcaça, seu corpo como gordo, ela como não-leve, ela como não bailarina etc. É somente com a coordenação entre as posições “*Eu Ana*” e “*Eu em primeira pessoa*” que Ana encontra o seu maior potencial para ser ela mesma. Podemos então dizer que é com a coordenação não hierárquica de no mínimo essas duas posições que Ana encontra a maior potencialidade de sua intencionalidade, pois a coordenação dessas perspectivas possibilita a emergência de novas zonas de possibilidades criativas. Voltando para a Figura 23, a partir disso que viemos destacando, percebemos novas interseções possíveis emergindo por todo o campo da intenção do criador, ou seja, tanto nas affordances não inventadas, no que é normalmente feito, quanto nas affordances não exploradas.

A potencialidade criativa a partir do alinhamento das duas perspectivas supracitadas – junto a uma outra que mencionaremos mais à frente (a saber, *Eu Personagem*) – é vista nas produções criativas localizadas por Ana na performance *Inspirações*. Essa performance foi criada principalmente a partir de como ela se sentia fazendo alguns movimentos, a partir das

emoções que ela queria passar e dos movimentos que sentia vontade de fazer a partir da música escolhida, bem como do seu conhecimento técnico do balé de repertório. Ana trouxe que essa performance foi criada durante a pandemia e, para ela, teve uma grande sensação de que, ao longo do processo de construção da apresentação, estava sempre em contato consigo mesma, servindo, portanto, como um recurso simbólico para sentir-se “melhor; mais ela” (SIC) durante um “período de dificuldades psíquicas” (SIC). Ainda, nessa performance encontramos também affordances não inventadas e affordances não exploradas quando Ana sente-se transcendendo o seu corpo. Essa experiência é algo que não consta na literatura e, portanto, não tem nenhum apoio sociocultural, é um encontro das possibilidades da affordance com a intencionalidade do dançarino-criador. Retomaremos esse aspecto da transcendência a seguir, quando falarmos da posição (*Eu Personagem*).

Em contrapartida a posição em primeira pessoa, a metaposição “*Eu em terceira pessoa*” apresenta interlocuções com a posição “*Eu dançarina de balé*”, visto que quando Ana diz ser vista por uma terceira pessoa, não é uma terceira pessoa qualquer. Esse outro que a julga, que a perspectiva é, em sua fala, alguém que a mira a partir dos padrões do balé clássico: que espera que seus movimentos sejam belos, dentro do repertório, que seu corpo se encaixe dentro dos padrões etc. Assim, as posições “*Eu em terceira pessoa*” e “*Eu dançarina de balé*” durante longo tempo se sobrepunham à posição “*Eu em primeira pessoa*” e, por consequência, “*Eu Ana*”. Essa modificação somente se deu – como já destacamos anteriormente – quando Ana entra no curso de dança. Mais especificamente, ela destaca o papel das aulas de educação somática como um catalisador para ela retomar e empoderar a posição “*Eu em primeira pessoa*”, ela diz: “dentro da faculdade eu consegui ter mais embasamento para me sentir mais eu” (SIC). Assim, ela passou a perceber que ela era alguém além daquela que é refletida no espelho (“*Eu em terceira Pessoa*”). Em suas palavras:

Mesmo a dança sendo pra audiência [público que assiste], ela também é pra mim. E antes eu tinha muita dificuldade de improvisar por medo de como ia ficar pra vista do outro, mas hoje eu já penso que posso me permitir alguns movimentos a partir do que é confortável e belo pra mim, em primeira pessoa, o que eu sinto, sabe? (SIC).

Percebemos, então, uma mudança na organização das posições. Quando as metaposições “*Eu em terceira pessoa*” e “*Eu em primeira pessoa*” dialogavam, a primeira preponderava sobre a segunda. Agora não mais. A segunda tem prevalecido com suas significações e isso fica claro quando ela traz frases como: “uma dança que não precisa afetar, não tem alma, é um robô físico se a dança não tiver do jeito que você é” (SIC). Para ela, dançar

deixa de ser a reprodução de algo belo para o espelho ou para a audiência (público do espetáculo), passando a ser, principalmente, uma forma de expressar o que se sente, uma forma de afetar aqueles que lhe assistem. Ana, inclusive, traz que, quando mais nova, a posição “*Eu em primeira pessoa*” preponderava, quando, de modo geral, experienciava livremente as coisas, mas isso foi sendo tolhido, em suas palavras, pelo ambiente – e então cita sua família, cita a cultura dicotômica do balé e até mesmo destaca o lugar do discurso da ciência enquanto neutra como um elemento que difunde esta perspectiva não só no meio científico, como influenciando o senso comum.

Por fim, a última metaposição localizada na coordenação dos processos criativos é a “*Eu personagem*”. Intitulamos assim a perspectivação de Ana ao tentar “descobrir como aquele personagem existe dentro de você” (SIC). Desta forma, é o eu que emerge dos pontos de congruência entre a posição “*Eu Ana*” e o diálogo com a audiência externa o Personagem, que é, portanto, vivenciado como uma alteridade, alguém diferente dela, como no caso da Aurora, da Fada dos Doces etc. Quando Ana se refere ao momento em que consegue encontrar o seu personagem, ou seja, o personagem a partir da sua visão, assumindo assim a posição “*Eu personagem*”, é como se dialogasse com “camadas de mim mesma” (SIC). Como anteriormente mencionado, a coordenação da perspectiva “*Eu personagem*” parece ser um ponto crucial para explorar a dimensão das affordances não exploradas, a partir daquilo que Ana chama de “transcender o corpo” (SIC). Falamos de como ela experiencia isso na performance *Vivências* e também na apresentação do *Pas-de-Deux*, na qual ela se sente não só como a Fada dos Doces, como também tal como a dançarina do Royal Ballet, completando rindo dizendo “é o personagem dentro do personagem” (SIC). O que ilustra essas “camadas” (SIC) que ela mesma refere como aspecto basilar para a construção de um personagem autoral – e, portanto, da posição “*Eu personagem*”.

Sobre o caso Matheus

Localizamos alguns outros com quem Matheus constrói diálogos em seu processo criativo. No tocante às audiências externas (Salgado; Cunha; Bento, 2013), encontramos o público, o personagem, o diretor e o coreógrafo. Já em relação às audiências internalizadas (*ibid*), destacamos as seguintes metaposições (Hermans; Kempen, 1993) “*Eu dançarino da Igreja*”, “*Eu dançarino que repete*”, “*Eu Matheus*”, “*Eu dançarino que cria*”, “*Eu*

personagem”. Começaremos explicando primeiramente as audiências externas elencadas para depois seguirmos às internalizadas.

O público é uma das audiências externas que mais sobressalta nas falas de Matheus em relação ao seu processo criativo. No tópico anterior vimos como ele compreende “performar” (SIC) enquanto trazer uma “carga dramática” (SIC) em seu “fazer improvisado” (SIC), ou seja, no palco e, portanto, sendo responsivo a todos os aspectos que surgem no momento da performance, tais como a iluminação, a música, o espaço físico e também o público. Em suas falas ele traz como sempre busca perspectivar como esse outro irá ver a sua performance. Isso ocorre tanto no sentido do direcionamento do olhar do público para sua performance, quanto na questão afetiva – ou seja, de como a carga dramática de suas ações reverbera no público e como ele pode alterá-la (diminuindo ou aumentando) no decorrer do trabalho a depender destas informações. Ele traz, inclusive, como as apresentações em arena são mais ricas em ambos sentidos, porque os olhares sobre sua performance serão de diversos ângulos e também porque terá mais contato com o público, podendo ver melhor suas reações. Já nas apresentações na caixa preta, nas quais a iluminação no público é quase nenhuma, eles lhe veem quase sempre numa única direção (de frente), há uma menor possibilidade de ter um “feedback” (SIC) de como sua performance têm afetado o público e, conseqüentemente, de modificá-la no aqui e agora em virtude disso.

Outra audiência tão recorrente em sua fala, tal como a relação com o público – ou talvez ainda mais – é a questão do personagem. Para Matheus não há como construir uma performance enquanto “arte cênica” (SIC), ou seja, para além do “movimento pelo movimento” (SIC), sem que se entre no personagem. É necessário, portanto, haver um diálogo intrapsicológico com o personagem (audiência externa) para a construção criativa. O dançarino destaca que esse diálogo, contudo, nem sempre é fácil. Ele evidencia que, em criações próprias, por vezes é mais fácil entrar em contato com esse personagem, por ser algo mais do familiar, porém quando é uma performance coreografada por outrem ou uma performance dirigida por outrem, pode ser um pouco mais difícil. Isso porque tais contextos demandam um pouco mais do artista, tanto fisicamente quanto psicologicamente. Sobre a questão física, Matheus comenta que é necessário criar uma rotina de repetição daquela performance para criar memórias musculares e tornar aquela sequência de movimentos familiar. No aspecto psicológico, o dançarino afirma precisar se conectar com a proposta daquele trabalho, encontrando o que há de seu no personagem daquela performance – esse encontro faz emergir a metaposição que explicaremos mais à frente, mas que intitulamos de “*Eu personagem*”. Contudo, nas duas apresentações que o participante

trouxe, não houveram tais diálogos, visto que ele foi o coreógrafo e também quem dirigiu a execução das performances escolhidas (Ziquizira e Vivências).

Em referência aos diálogos internos, ou seja, de Matheus consigo mesmo, a pesquisadora nomeou algumas metaposições que parecem estar em tensão nas ações criativas destacadas. Estaremos explicando cada uma dessas posições para então destacar como elas se interrelacionam e os produtos (artefatos) resultantes da coordenação de uma ou mais dessas perspectivas. Cabe destacar que, assim como na participante anterior, somente evidenciamos aqui as metaposições envolvidas nos processos criativos analisados, visto que muitas outras poderiam ser elencadas.

A primeira das perspectivas – a saber, “*Eu dançarino da Igreja*” – está alicerçada em cima da compreensão de dança que Matheus tinha quando inserido dentro do contexto religioso. Uma vez que o participante estava centrado nesta perspectiva, a orientação dominante desta posição (a religião como um signo hipergeneralizado) impossibilitava-o de enxergar outras compreensões de dança. Destarte, essa metaposição produzia uma convencionalização na significação de dança, fazendo a manutenção desta significação a única possível. Como consequência disso, naquela época, era difícil pensar na dança em outros contextos ou até mesmo em outros usos da dança. A título de exemplificação, o próprio dançarino trouxe em sua fala como, nesta época, temáticas como sexualidade ou qualquer outra vivência compreendida como não virtuosa, eram assuntos vergonhosos e, portanto, jamais poderiam servir de inspiração para uma performance. Assim, não era porque tais assuntos não poderiam ser abordados na dança, mas sim porque dentro da dança sacra não havia margem para explorar esse tipo de conteúdo. Tais significações só mudam quando o participante já está inserido a alguns anos dentro do contexto da dança contemporânea e começa o seu curso superior de dança. Como destacado anteriormente, esses dois elementos funcionam enquanto signos catalisadores e promotores (Cabel, 2010) de novas significações de dança e, portanto, conduzindo Matheus a pensar-se e pensar a dança a partir de outra perspectiva.

Essa outra perspectiva que emergiu (a partir desta nova significação) nós intitulamos de “*Eu dançarino que cria*”. Ainda que, como já explicamos no tópico anterior, Matheus tenha começado a criar performances dentro do contexto religioso, sendo de fato na Igreja suas primeiras construções autorais de performances, é somente após a reconstrução de sua compreensão do que é dança que o dançarino situa que atingiu um maior potencial como coreógrafo e artista cênico e, portanto, tornando-se alguém que cria a partir de suas próprias

intencionalidades. Isso porque, de fato, antes, ele nem sequer via a dança como uma arte ou arte cênica. Esse entendimento se dá somente quando a noção anterior de dança é destruída e novas são construídas: “a dança como arte” (SIC), dançar vinculado ao exercício de construir uma “mensagem autoral” (SIC). Destarte, poderíamos ter chamado a posição “*Eu dançarino que cria*” de “*Eu artista cênico*”. Contudo, optamos pela primeira nomenclatura, visto que, uma vez que participante passa a significar a dança de forma diferente, a significação do que é criar muda. Assim sendo, mesmo que ele tivesse começado a criar coisas na igreja, esse criar, naquele momento, ainda era embebido de um processo fortemente reprodutivo. Como o próprio Matheus comenta, ele mostrava para as pessoas o que era aprazível e esperado de ser visto, não havia uma busca por uma mensagem autoral. Desta maneira, neste início de sua trajetória na Igreja – e até mesmo antes disso, quando começou a dançar na infância – ele se perspectivava em uma posição que intitulamos de “*Eu dançarino que repete*”.

A metaposição “*Eu dançarino que repete*” compreende toda a perspectiva emergente a partir do início do percurso de Matheus na dança (desde os 8 anos), quando todas as compreensões de dança vinham da experiência que ele tinha com seu próprio corpo (visto como soma que permitia sua movimentação) e com o Hip hop. Naquela época, o dançar estava ligado a mover o corpo e, inclusive, movimentar-se de determinada forma. Movimento esse que, era orientado, guiado, por um outro social. Nesta época, Matheus compreendia o corpo como esse aparato anátomo-fisiológico que permitia ele conhecer o mundo e experienciar novas coisas e o novo era algo que sempre vinha desse exterior (outro social): seja – no contexto do Hip hop – a partir das pessoas mais experiências ou – no contexto da dança sacra – devido ao que se era esperado socialmente no repertório daquela dança em específico. Há aí, portanto, uma cultura coletiva que participava desse processo produzindo uma convencionalização – ou seja, guiava as significações e produções do dançarino sempre para um mesmo sentido.

Desta forma, a posição “*Eu dançarino que repete*” – hoje – entra em oposição com as significações que orientam uma outra metaposição: a “*Eu personagem*”. Em sua fala, Matheus traz que a preocupação de “entrar no personagem” (SIC) – ou seja, de dialogar com a audiência externa “*Eu personagem*” – somente emergiu quando passou a compreender a dança enquanto uma “arte cênica” (SIC) e, portanto, para se estar em cena, é necessário saber qual o seu lugar, o seu papel, o seu personagem. Para ele, toda performance, por mais simples que seja, sempre tem um personagem. Inclusive, bem executar uma performance é algo que acontece somente quando ele consegue coordenar a perspectiva “*Eu personagem*”, com os outras possivelmente presentes. Ele inclusive ressalta que, se por algum motivo essa perspectiva (“*Eu Personagem*”)

deixa de ser central, isso afeta o trabalho, tornando-o menos “profissional” (SIC). Matheus aborda essa tensão quando diz que “ao entrar em cena, eu não sou mais Matheus, eu sou personagem tal” (SIC). A partir desta sua frase, compreendemos que a metaposição “*Eu personagem*” – durante o decorrer de uma performance – pode vir a se confrontar com uma outra perspectiva: “*Eu Matheus*”.

A metaposição “*Eu Matheus*” é a última que destacaremos aqui em nosso trabalho. Entendemos que ela compreende todas as significações que Matheus tem de si mesmo e que orientam o seu eu. Assim, neste posicionamento temos todos os valores, ideias, aspirações e desejos do participante. Todos esses elementos direcionam o participante a ter uma determinada perspectiva sobre o mundo, sobre o outro, sobre a dança etc. Essa metaposição, por envolver todos os sentidos de si do participante, pode vir a dominar sobre as demais com maior facilidade. A exceção disso se dá durante a performance, momento no qual o participante destaca que há um esforço para não estar ali presente como ele mesmo, ou seja, em “sua zona de conforto” (SIC): “meus valores, minha visão do mundo, aquilo que eu gosto ou desgosto, o que me é familiar, o que me é estranho, meus ideais, minhas construções assim... no geral” (SIC). Assim, quando está performando Matheus busca ser “*Eu Personagem*”, ou seja, de representar o personagem ainda que este tenha valores, noções ou posicionamentos que confrontam seu sentido de si – e, portanto, a posição “*Eu Matheus*”. Para ele a arte cênica trata justamente disso, de como ali, ele não é mais ele e ao mesmo continua sendo. Ele aborda essa tensão no seguinte trecho de sua entrevista: “é interessante isso, ao mesmo tempo que está Matheus aqui pensando ‘beleza, relaxa mais essa musculatura, vai deitar no chão’, o personagem tal, que nessa performance [Ziquizira], é esse boy que está indo para o baile, está tomando conta para deixar o corpo mais leve e mais dramático” (SIC).

Por fim, antes de apresentarmos como essas metaposições se relacionam nas duas ações criativas destacadas pelo participante (no trecho de Ziquizira e Vivências), apresentar-se-á um esquema (Figura 26) para situar o leitor em todas as metaposições supracitadas. De modo geral, algumas encontram-se presentes desde a primeira significação de dança, outras surgem a partir da primeira ressignificação ocorrida. Assim sendo, apenas para fins didáticos, colocamos tais posições em uma linha do tempo, embora, de fato, não possamos precisar exatamente (no tocante ao sentido cronológico) quando elas surgiram. Ademais, cabe ainda destacar que, embora tenha havido essa mudança de significação sobre a dança, isso não quer dizer que as perspectivas anteriores foram destruídas, elas podem – e como o próprio Matheus traz e iremos

abordar a seguir – continuar a serem perspectivadas – tanto de forma dialógica (relação mútua) ou até mesmo a partir de posicionamentos dominantes – em algumas ocasiões.

Uma vez devidamente explicadas todas as metaposições, vamos explicitar o diálogo evidenciado entre elas e o produto obtido a partir deste encontro de perspectivas. A primeira situação elencada por Matheus é a performance de Ziquizira. O participante destaca como essa performance foi um produto criativo, novo, porque com ela ele trouxe algo diferente do que antes ele entendia como “artisticamente válido” (SIC), ou seja, como um material possível para construir uma performance. Anteriormente, uma vez que ele estava fortemente orientado pelas perspectivas “*Eu Matheus*” e “*Eu dançarino da Igreja*”, apresentar uma performance que falasse sobre a sensação de alteração dos sentidos devido ao uso de uma droga ilícita, seria algo

Figura 26. Esquema das metaposições em relação às significações de dança



Fonte: autoria própria

que não só feriria os seus valores pessoais – e, portanto, sendo um conteúdo inibido pela metaposição “*Eu Matheus*” – como também não seria algo válido dentro do contexto da dança sacra – e, portanto, sendo também vetado pelas significações que orientam a metaposição “*Eu dançarino da Igreja*”.

Ainda, cabe destacar que essas inibições (em relação a abordar temáticas como essas em uma performance) não são apenas intrapessoais, como também externas. Drogas – como a maconha, que é a que está em questão na performance – não são consideradas lícitas no Brasil e, além disto, a representação social desta droga está associada a “ser responsável pela emergência de fenômenos negativos: dependência; “porta de entrada” para outras drogas; tráfico e crimes violentos; sofrimento familiar; danos à saúde e mortes” (Sousa, 2013, p.5).

Destarte, percebemos que há também um processo de inibição social, que convencionaliza que temáticas como estas sejam silenciadas ou, quando exploradas, jamais versem sobre seu uso recreativo ou possíveis efeitos positivos, pois somente é válido explorar seu caráter danoso, destruidor.

Em oposição ao movimento social usual, a arte contemporânea emerge como uma produção artística que se posiciona de maneira crítica em relação ao que está socialmente posto, questionando o padrão e trazendo outras perspectivas sobre temáticas usuais ou até mesmo explorando assuntos tabus. Como mencionado anteriormente, no campo da dança, de modo geral, o padrão do que abordar e como apresentar foi instituído pela tradição clássica. Para ela, os movimentos devem ser belos e simétricos, ao passo que os assuntos que podem ser abordados correspondiam aos romances ou tragédias. A dança contemporânea, por sua vez, é um campo que vem quebrar com essa tradição, inclusive trazendo consigo uma nova visão sobre o que deve ser apresentado, trazendo para a arte situações cotidianas, polêmicas, dentre outras (Langendonck, 2004). Neste sentido, neste campo, não haveria qualquer inibição de se pensar um trabalho em torno de uma temática polêmica como o uso ou o efeito de uma droga ou inclusive de explorar as partes positivas e negativas do uso. Pelo contrário, há uma promoção, um incentivo, a se explorar tais temáticas. E é exatamente isso que Matheus aborda em sua performance, quando na segunda cena o efeito da droga deixa-o assustado, contudo, já na terceira cena, existe um efeito positivo e ele “curte a lombra” (SIC).

Assim, essa apresentação somente foi possível quando o participante já estava em contato com o discurso da dança contemporânea, bem como já havendo ressignificado a dança e, portanto, já conseguia perspectivar a dança e o seu fazer também a partir da posição “*Eu dançarino que cria*”. Na época em que criou Ziquizira, Matheus inclusive já havia saído da igreja e já havia passado a se permitir experienciar coisas que antes não conseguia. Logo, a posição “*Eu Matheus*”, que antes inibia a ideia de construir uma performance que versasse sobre tais temas, agora se tornava um signo promotor (Cabel, 2010). O produto do encontro entre pelo menos essas duas perspectivas (“*Eu Matheus*” e “*Eu dançarino que cria*”.) fez emergir um novo artefato: uma performance que expõe essa nova relação que ele passou a ter com sua corporeidade.

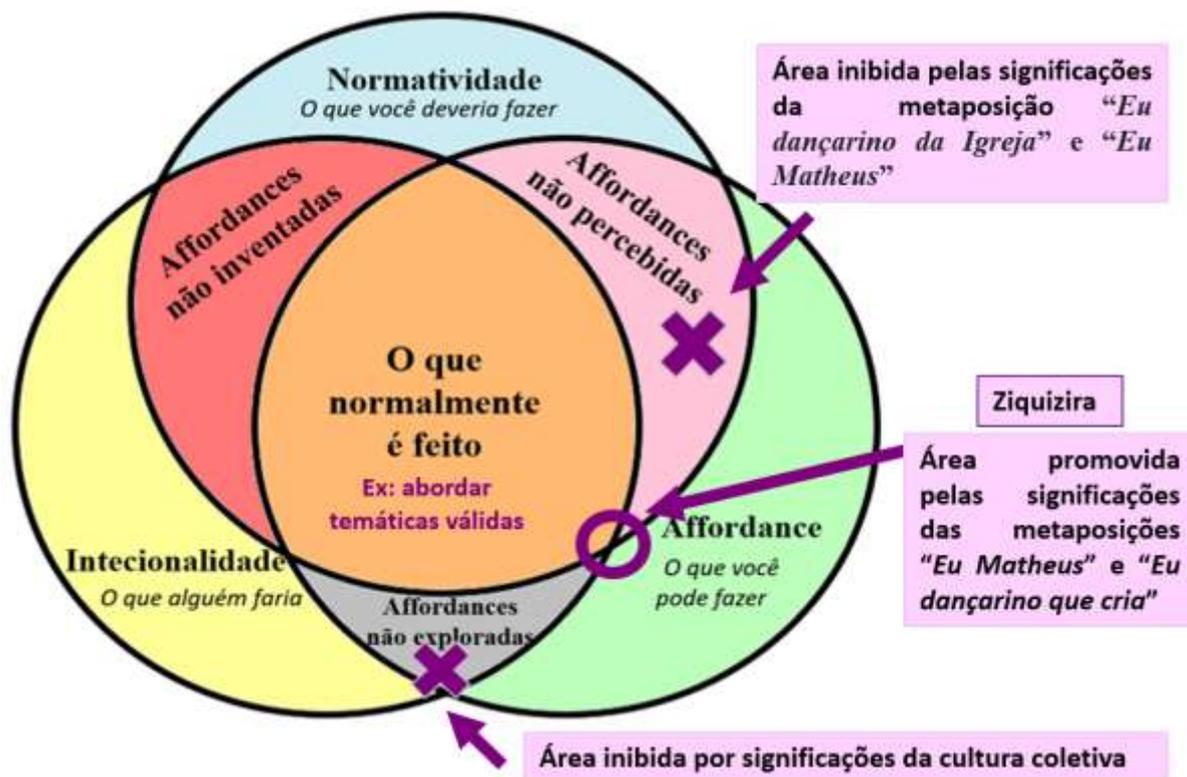
Cabe ainda destacar que isso somente ocorre devido a reconstrução do estatuto da corporeidade para o participante. Essa ressignificação se dá próximo ao momento da ressignificação da dança, também sendo facilitada pela entrada no curso de dança e pela imersão

na dança contemporânea. Anteriormente a isso, Matheus somente criava de uma forma centralizada em sua intelectualidade. Por exemplo, nas apresentações da igreja, todos os movimentos buscam ser explicados por um certo raciocínio lógico, simbólico. Já aqui não. Matheus, neste momento, entendia que não havia mais qualquer cisão entre seu eu e seu corpo e, portanto, expor a linguagem afetivo-sensorial do seu corpo era expor seu eu, suas experiências. Desta forma, em Ziquizira estamos em face a uma corporeidade integrada ao eu, que pode falar e que fala a partir de uma linguagem muito própria. É justamente essa linguagem que o dançarino se esforça para colocar na performance, o que é difícil, já se trata de sensações, mas foi um desafio que foi colocado em cena e que, de acordo com ele, “deu certo” (SIC).

Por fim, se formos retomar essa experiência e abordá-la a partir do modelo trazido pela teoria da affordance, esse produto (esse artefato) emerge justamente na zona de encontro entre as affordances não percebidas (zona rosa da Figura 27) – por que é algo que seria possível, mas havia uma relutância (devido às posições “Eu dançarino da Igreja” e “Eu Matheus”) – e as affordances não exploradas (zona cinza da Figura 27) – visto que vai contra a normatividade social. Assim, é uma criação que emerge do confronto com essas duas zonas e, por isso, localizamos na interseção. É somente a partir dessa tensão que Matheus entende que essa temática (as sensações do uso de drogas) também é algo válida para basear uma performance. A figura a seguir (Figura 27) busca ilustrar toda essa dinâmica que trouxemos acerca da criação de Ziquizira.

No tocante a outra performance trazida por Matheus, Vivências, nela encontramos uma outra dinâmica. Esta performance surge não em tensão a elementos que antes ele não via (affordances não percebidas) e nem devido a conteúdos que o sociocultural dificultava a abordagem (affordances não exploradas), mas sim a partir de uma combinação inovadora de um repertório que ele já tinha, mas que orquestrou de outro modo, levando a um novo uso de elementos já presentes em seu repertório, mas que agora se apresentam com outra intencionalidade. Assim sendo, estamos em face a um artefato (a performance) que surge na emergência de uma affordance não inventada (área vermelha na Figura 27).

Figura 27. Retomando o modelo da teoria do affordance à luz do caso Matheus



Fonte: adaptado de Glâveanu (2012, p. 197)

Como explicitado anteriormente, em *Vivências*, Matheus apresenta uma coletânea de tipos de dança e depois oscila entre um e outro de forma rápida. A mistura entre os diferentes tipos de dança, não é utilizada frequentemente desta forma como ele trouxe, ou seja, para apresentar um contraste entre os estilos. Matheus explica que, quando antes ele combinava tipos de dança, isso era feito de modo que ficasse harmônico para o público. Já em *Vivências*, sua intenção é exatamente o oposto disso. Ele busca fazer o público testemunhar como cada dança pode ser tão oposta e expressar-se em linguagens tão diferentes e, contudo, possam ser dançadas pela mesma pessoa, por um mesmo dançarino. Explorando que, para esse dançarino, inclusive, às vezes, possa ser difícil transitar ‘entre uma língua e outra’; ‘querer falar numa língua e sair outra’ etc. Assim, Matheus distancia-se do que comumente fazia, porém não chega a destruir essas barreiras socioculturais, visto que ele não chega a construir uma dança híbrida, pois não há uma proposta de fusão desses tipos de dança, mas sim de coexistência. Toda a performance é pensada em mostrar como todas essas experiências coexistem e dialogam – numa arena de tensões – em seu eu.

Assim sendo, essa performance somente pôde ser pensada e executada quando Matheus coordena diversas perspectivas ao mesmo tempo: “*Eu Matheus*”, “*Eu dançarino que repete*”, “*Eu dançarino da Igreja*” e “*Eu dançarino que cria*”. Ainda, não é uma mera coordenação qualquer, mas um diálogo horizontal entre tais metaposições, permitindo que Matheus oscile explorando não só as significações, como toda a experiência corpórea que cada metaposição traz consigo. Isso, portanto, é um ponto bastante significativo que essa performance traz, pois evidencia como as posições psíquicas são posições psíquico-corpóreas. A título de exemplificação, temos quando Matheus comentou que, quando dançava na Igreja, haviam movimentos que o marcaram tanto, que até hoje – mesmo não sendo mais religioso e havendo explorado diversas outras coisas na dança – tais movimentações são extremamente familiares, como uma memória corporal que não é esquecida. E é justamente esses tipos de movimentos (que o marcaram fortemente) que traz para compor a apresentação de *Vivências*. Ela é uma coletânea dessas experiências significativas e como elas existem em cada tipo de dança que ele aprendeu. *Vivências*, portanto, não aborda os tipos de dança a partir de uma explicação teórica, intelectualizada de tais ritmos, mas sim experiências muito particulares e subjetivas dele, que marcaram e incidem até hoje em sua trajetória mesmo agora, quando já dança outras coisas, em outros contextos, com outras intenções.

Por fim, cabe destacar que, para ambas performances trazidas aqui, Matheus considera que não haveria conseguido construir os produtos aqui apresentados (os artefatos) se não houvesse orquestrado uma importantíssima metaposição: “*Eu personagem*”. Assim, tanto em *Vivências* quanto para *Ziquizira*, os momentos específicos do vídeo que ele enfatizou, foram momentos que, inclusive, ele considera que há uma imersão no personagem, que desapareceu o “*Eu Matheus*” dançarino. Ainda, para Matheus basta apenas a presença desta, é necessário que ela esteja como dominante em relação às demais perspectivas ou, no mínimo, em uma relação dialógica mútua, não hierárquica. No primeiro caso, é o que encontramos nos momentos destacados da performance, nos quais ele entende que houve uma imersão completa no personagem. No segundo caso – desta metaposição se relacionando de forma dialógica com as demais – é o que, de acordo com ele, ocorre na maioria da performance: oscila-se entre momentos em que foca no personagem, na dramatização; outros momentos há um maior enfoque na técnica, maior foco na conexão com a música, etc. Assim, nem sempre é possível sustentar por tanto tempo esse foco centrado no personagem, contudo, ele alega que esses pequenos momentos são de extremo potencial, pois é quando “há uma grande conexão com a obra. Você se sente imerso em sua arte” (SIC). Ademais, como destacamos anteriormente, para

o participante, fazer repetições ajuda que essa dominação da posição “*Eu Personagem*” ocorra ou até mesmo dure mais ao longo da performance, pois permite uma maior confiança em não precisar focar tanto nos aspectos técnicos (seja do movimento, seja da música, do palco, da sincronia etc.) e se concentrar no fazer improvisado a partir da perspectiva “*Eu Personagem*”.

5.1 EM BUSCA DE UMA SÍNTESE ABDUTIVA

Uma vez devidamente resumidos os achados de ambos os casos, aqui iremos destacar os pontos em comum encontrados nos dois participantes, a fim de atingir uma síntese abductiva dos dados construídos: tanto em relação aos principais aspectos do modelo estudado (5A), quanto acerca de outros mais gerais.

No tocante ao modelo estudado, encontramos as mesmas audiências externas (Salgado; Cunha; Bento, 2013) em ambos os casos: o público, o personagem, o ambiente (música, palco, iluminação etc.), coreógrafo e diretor. Assim, de modo geral, percebemos que, não importa o tipo de dança – visto que Ana possui uma trajetória mais vinculada ao balé clássico e Matheus, por sua vez, às danças urbanas – esses elementos parecem estar presentes, ou seja, eles parecem participar de todas as dinâmicas dialógicas das construções criativas de qualquer dançarino em suas performances.

Em referência a esses elementos, tanto Ana quanto Matheus conferem um maior destaque ao público, por ser um dos aspectos – dentre os supracitados – que mais impulsiona e/ou restringe, de certa maneira, a performance durante sua realização. Essa audiência externa (o público), na perspectiva dos dançarinos, é responsável por boa parte das adaptações criativas – as quais eles chamam de “improviso” – que ocorrem a depender de como eles captam a reação deste público ao seu trabalho e, a partir de tal informação, produzem ajustes criativos (ex: tornar a performance mais interativa, trazer mais dramaticidade para o personagem etc.).

Ademais, acerca destes ajustes, os dois participantes também relataram que, dependendo de onde dançarem, devido às diferentes características desse espaço onde se apresentarão, podem ser necessárias adaptações: seja para fazer a performance caber naquele novo espaço físico, questões de iluminação, dentre outros aspectos. Esse tipo de adaptação, contudo, não é da mesma natureza da que citamos no parágrafo anterior, visto que a supracitada é algo que ocorre no aqui e agora da performance (em seu decorrer), já a que trazemos aqui, em

segundo lugar, são questões que geralmente são pensadas anteriormente, possivelmente são vislumbradas nos ensaios, e, geralmente, não ocorrem sem prévia reflexão dos dançarinos.

Ainda acerca das audiências externas, há uma outra que ganhou tanto destaque quanto o público: o personagem. Os dois participantes expuseram a importância do personagem no processo criativo. Esse ponto será retomado mais adiante, visto que é mais na dimensão dos diálogos internos com esse personagem – e, portanto, as metaposições intrapsicológicas que surgem – que isso se torna significativo e não em relação ao personagem em si (audiência externa). Contudo, essa audiência, enquanto externa, não deixa de ter a sua importância, visto que é somente a partir de ser considerada como uma alteridade que os participantes conseguem, ao dialogar com ela, construir uma metaposição. A título de exemplificação, temos toda a reflexão de Ana sobre quem é a Fada dos Doces, sua história e personalidade – ou seja, como uma alteridade – para que, a partir disso, construa sua versão desta fada – e aí podemos destacar como ela interpreta o que é ser doce a partir de suas significações próprias. Ou, ainda, podemos também mencionar suas dificuldades em construir uma versão sobre como seria sua versão da Aurora, a partir de como ela compreendia essa alteridade.

Já em referências às audiências internas (Salgado; Cunha; Bento, 2013), não há uma quantidade específica de posições que poderíamos ressaltar. O que nos chama atenção, no tocante a essa temática, são os aspectos qualitativos e não quantitativos. Neste sentido, a primeira coisa que gostaríamos de evidenciar é que, em ambos os casos, encontramos uma posição que é construída com base nas noções e valores centrais para esse sujeito. No caso de Ana temos “*Eu Ana*”, no caso de Matheus, temos “*Eu Matheus*”. Esse achado reafirma os aspectos teóricos do modelo sociocultural da teoria do affordance na ação criativa (Figura 2) – que destacamos na página 42 – que coloca a intencionalidade do sujeito como uma das três principais interfaces neste encontro a partir do qual emerge a criatividade. Ou seja, conseguimos verificar na prática aquilo que a PSC (Glăveanu, 2013; 2015; 2020; 2021) elencou em sua teoria: de que a intencionalidade do sujeito – e, portanto, suas metaposições – estão sempre sendo coordenadas no processo criativo. Contudo, podemos, com nossos dados, ir um pouco mais além que isso.

Em nosso referencial teórico destacamos como o sujeito não é um eu estático, mas sim um eu que se constitui a partir de uma multiplicidade de posições, de vozes, que emergem tanto de diálogos interpessoais (do sujeito com os outros sociais), quanto intrapessoais (do sujeito consigo mesmo) (Bakhtin, 2003; Hermans; Kempen, 1993). Assim, essa não é uma unidade

centralizadora, mas sim um self dialógico (Hermans; Kempen, 1993; Hermans; Kempen; Van Loon, 1992) – isto é, um eu marcado por múltiplas posições que dialogam. Essas posições do eu trocam informações resultando em um self complexo e narrativamente estruturado. Acerca destas trocas, cabe destacar que com elas, pode haver, ao mesmo tempo, processos de centralização do self dialógico – com posições que podem vir a dominar o repertório do self ao se sobrepujar sobre outras, conferindo uma certa ‘estabilidade’ a esse eu – como também uma descentralização – quando as posições estão em contínuo diálogo e, portanto, o sujeito oscila de perspectivas (Hermans; Kempen, 1993; Hermans; Kempen; Van Loon, 1992; Valsiner, 2012).

À luz da explicação teórica supramencionada e do encontro desta com nossos dados, depreendemos que as posições “*Eu Ana*” e “*Eu Matheus*” apareciam como metaposições centrais para a construção criativa e, portanto, podendo ser caracterizadas como metaposições centralizadoras do self dialógico (Hermans; Kempen, 1993; Hermans; Kempen; Van Loon, 1992). Alegamos isso pois elas traziam uma certa continuidade para o self dialógico dos participantes, mantendo as significações dos participantes próximas dos valores e das ideias que orientavam esta metaposição.

Ainda acerca dos diálogos intrapessoais destacados pelos nossos dados, percebemos que, nos dois casos analisados, as metaposições mapeadas, de modo geral, compreendem posições: (1) centralizadas em aspectos do percurso profissional na dança; (2) responsivas à aspectos socioculturais significativos para aquele sujeito. A seguir exploraremos ambos achados em maiores detalhes.

Em referência ao primeiro ponto inferido, percebemos que o primeiro tipo de dança – ou a dança-mãe (como nomeia Matheus) – que os participantes tiveram contato influenciaram as primeiras metaposições emergentes que orientam fundamentalmente as primeiras significações de dança e de corporeidade trazidas pelos participantes. No caso de Ana temos a metaposição “*Eu dançarina de balé*” que emerge do seu contato com a sua dança mãe, o balé; ao passo que no caso de Matheus, temos a posição “*Eu dançarino que repete*”, que emerge a partir de suas experiências com o Hip hop. Cabe destacar que essas posições, mesmo quando os participantes tiveram contato com outras danças, ainda dialogavam com outras perspectivas de forma dominante, o que fazia com que eles perspectivassem a dança e os usos da corporeidade ainda a partir das significações dessas perspectivas dominantes. Isso, para Matheus, aparece em como, mesmo no cenário da dança sacra, ele ainda se via como um

dançarino que repetia e, para Ana, como ela tentava utilizar os músculos tal como no balé em outros tipos de dança.

Todavia, em nossos achados, nos deparamos também com momentos irruptivos, em que essas metaposições centrais (“*Eu dançarina de balé*” e “*Eu dançarino que repete*”) deixaram de ser dominantes. Essas ocasiões somente ocorreram quando – por motivos diversos (principalmente o meio sociocultural como promotor ou catalisador de novas significações, temática que exploraremos mais à frente) – haviam significativas ressignificações que afetaram significações centrais destas posições. Nestes casos, novas perspectivas emergiram desta ressignificação, perspectivas essas que eram parcialmente ou totalmente antagônicas com a primeira (metaposições ligadas à dança-mãe). No caso de Ana temos a metaposição “*Eu dançarina de balé*” que emerge do seu contato com o balé e, depois, é confrontada pela metaposição “*Eu dançarina*”, que compreende a dança de modo mais generalista e, portanto, destrói algumas significações anteriores da dançarina (ex: o balé é a base para todas as danças). Já no caso de Matheus, temos a posição “*Eu dançarino que repete*” que advém de seu contato com o Hip hop e se estende para as suas relações também com a dança sacra, pois compreende o dançar como reprodutivo e não criativo. Com o contato com outras danças – tais como a dança contemporânea – ele passa a significar o dançar também como criar e, portanto, precisando ressignificar, ampliar, sua significação inicial de dança, o que leva ao surgimento da metaposição “*Eu dançarino que cria*”.

No tocante ao segundo aspecto, nas falas de ambos participantes foram localizadas metaposições que são fruto da influência da cultura coletiva sobre eles. A título de exemplificação, no caso de Ana temos as posições “*Eu Mulher*” e “*Eu em terceira pessoa*”: enquanto a primeira diz respeito a significações produzidas a partir de reflexões sobre papel social da mulher na cultura brasileira, respondendo a uma cultura mais macro, a segunda metaposição (“*Eu em terceira pessoa*”) diz de como esse outro social é internalizado por Ana, que passa sempre a se ver e se julgar pela perspectiva – e, portanto, pelos valores e significações – desse outro social (principalmente, no caso da participante, de sua família). Já no caso de Matheus, temos as posições “*Eu dançarino da Igreja*” e “*Eu dançarino que repete*”: a primeira posição emerge a partir das concepções de dança, de beleza e várias outras significações comuns a cultura evangélica, já a segunda posição, é uma interiorização da perspectiva de outro social, visto que nesta metaposição Matheus não cria nada, ele é apenas um reprodutor do que o outro lhe apresenta enquanto significado, valores, ideias etc.

Ainda acerca das metaposições, cabe salientarmos que, em ambos participantes, encontramos dinâmicas intrapsicológicas resultantes de diálogos com o personagem (audiência externa). Tanto para Ana, quanto para Matheus temos a metaposição “*Eu Personagem*”. Para ambos essa posição é imprescindível para o processo criativo, visto que, não há como haver uma performance, sem que haja um dançarino que se perspective a partir do olhar do personagem³⁶ durante a execução da coreografia. Isso, portanto coloca a metaposição “*Eu personagem*” em tensão com o eu dos dançarinos (“*Eu Ana*” ou “*Eu Matheus*”), visto que, usualmente, é ele que centraliza e coordena os processos psicológicos, porém – de acordo com as falas de Ana e Matheus – para que se entregue um produto com maior qualidade, essa metaposição (“*Eu Ana*” ou “*Eu Matheus*”) precisa ceder seu lugar para a “*Eu Personagem*”.

Assim, alegamos aqui, a partir das inferências dos nossos dados, que as metaposições do self dialógico não podem estar em um posicionamento dominante durante a execução da performance, se não seria Ana ou Matheus quem dançaria e não o personagem que eles criaram e sustentam. Para que isso ocorra é necessário que a posição “*Eu personagem*” esteja como em uma relação dialógica com as demais. Ou seja, que não haja relações hierárquicas entre as posições do self durante a ação criativa. É somente neste cenário que ambos participantes localizam que dançarinos atingem o seu maior potencial criativo.

Acerca do que é criatividade, ambos os participantes trazem que o produto não é a coreografia em si, mas sim a performance. Eles utilizam esse nome para diferenciar a dança (como uma sequência de movimentos) da performance (algo que ocorre no aqui e agora, guiada pela intencionalidade do dançarino e, portanto, orientada pela tensão com a perspectiva de um “eu-personagem”, bem como em face a um enredo, ao público, ao contexto etc.). Tanto para Ana, quanto para Matheus, performar é o fazer criativo do dançarino, que coordena no aqui e agora todos os elementos que surgem no momento da performance. Essa compreensão deles traz consigo uma visão de criatividade que não a resume ao seu produto, mas justamente remete a criatividade como fruto de um processo dialógico e dinâmico, que ocorre no tempo irreversível, tal como preza a PSC (Glăveanu, 2013; 2015; 2020; 2021).

Em face ao exposto, Matheus elenca a técnica como um elemento que permite ampliar o potencial criativo. Para ele, ao se criar uma “memória muscular” (SIC), o dançarino consegue

³⁶ Aqui não falamos do personagem enquanto audiência externa em si, mas sim da versão construída pelos dançarinos daquele personagem, e portanto, de uma audiência interna, quer seja essa audiência fruto de uma criação própria (tal como o garoto indo para o baile funk de Ziquizira) ou uma versão autoral de um personagem da literatura (como a Fada dos doces, a Aurora, Kiki etc.).

focar mais no momento, no improviso. Ainda, ele salienta que pensar na técnica é inevitável e, quanto mais um dançarino faz isso, mais ele torna-a familiar, e menos terá que prestar atenção nisso, isso permite o bailarino a, na hora da performance, focar no personagem, na “carga dramática” (SIC), na “conexão com o público, com a música, com a iluminação, com tudo” (SIC). Ana, por sua vez, traz que técnica pode ser algo que dificulta o dançarino a transcender, ou seja, a manter uma relação dialógica entre o seu eu e o eu-personagem. Esse seu argumento advém de sua própria experiência, pois, como vimos nos dados analisados da participante, as posições “*Eu Ana*” e “*Eu dançarina*” vinham a prevalecer sobre a metaposição “*Eu personagem*”.

Acerca do parágrafo supracitado, é interessante que, apesar de algumas divergências, ambos participantes falam da experiência estética de estar em total contato com a dança, a ponto de ‘esquecer quem você é’. Ana traz isso ao falar sobre “transcender” (SIC), já Matheus chama de “estar imerso na performance, no personagem” (SIC). Todavia, independentemente da nomenclatura, estamos em face a relatos que destacam os efeitos de quando um dançarino consegue colocar a metaposição “*Eu personagem*” em um diálogo não hierárquico com outras metaposições durante a sua performance.

Por fim, nota-se que, para ambos participantes, o processo de criação se deu ao encontrar novas dimensões da affordance que antes não eram possíveis – seja devido a aspectos de sua cultura pessoal e/ou da cultura coletiva (Valsiner, 2012). Deste modo, tanto para Ana, quanto para Matheus, o processo de criação ocorre justamente quando o artista encontra novas possibilidades em cima de aspectos que antes eram limitadores. Isso ocorre quando eles adicionam um ou mais perspectivas às que já estavam sendo coordenadas naquela situação. A adição desta nova visada os permite perpassar aquilo que antes seria uma limitação e sobrepujar essa barreira de modo criativo, passando a observar aquele mesmo contexto-problema agora a partir de uma nova perspectiva. É sobre tais processos que versam as apresentações trazidas por ambos participantes: nelas eles expõem como conseguiram perspectivar sua dimensão corpórea de outra forma e, portanto, trazê-la de forma inovadora nas performances apresentadas.

5.2 RETROALIMENTANDO A TEORIA

A partir dos achados sumarizados no tópico anterior, faremos, aqui, um encontro entre o que vislumbramos nos nossos dados e o que, em suas bases teóricas, o modelo dos 5A propõe.

A partir deste encontro, buscamos corroborar com o modelo proposto, bem como trazer profícuas reflexões sobre a PSC como um todo.

Para a PSC (Glăveanu, 2008; 2010; Glăveanu; Gillespie, 2014) a corporeidade está presente em toda construção de sentido e, portanto, em todas as ações criativas. Isso porque, para a Psicologia Sociocultural da Criatividade, o nosso “eu” se constitui através das posições corporificadas que assumimos no mundo e das perspectivas particulares que delas surgem. Assim, para a PSC (Glăveanu, 2020):

[...] somos seres corporificados que, em todos os momentos, percebem apenas uma pequena fração de nosso ambiente por meio de nossos sentidos. Estas são as perspectivas perceptivas (incluindo visuais) que desenvolvemos estando em um determinado lugar em um determinado momento. Também estamos socialmente posicionados por ocupar diferentes papéis em diferentes situações ou mesmo em uma mesma situação (p.2).

Esse aspecto teórico foi vislumbrado em nossos dados a partir das diversas metaposições (Hermans; Kempen, 1993) que localizamos. No caso de Ana, poderíamos elencar a posição “*Eu mulher*”, que traz consigo as suas significações sobre o que é ser uma mulher, bem como evidencia perspectivas de mundo a partir do seu corpo de mulher cis e, do qual, deflagaram-se diversas questões sobre leveza. O perspectivar-se a partir de seu corpo feminino somente parece ter emergido como uma questão para a participante quando, ao tentar se ver tal como as dançarinas de balé (e, portanto, confrontando seu biotipo com os delas), ela não reconhece semelhanças nessa comparação. Isso, como vimos, faz Ana se questionar sobre que tipo de mulher ela é e, também, que tipo de dançarina. Matheus, por sua vez, em poucos momentos faz menção ao seu gênero. Ele, contudo, fez algumas – poucas – menções a sua cor. Como um homem negro, expõe que, quando dançava danças clássicas, seu corpo negro sempre aquele apontado como o errado, mesmo que várias outras pessoas (brancas) também estivessem produzindo erros técnicos (e, de acordo com ele, por vezes até mais severos que os dele). Ainda, podemos destacar como a raça também perpassa por suas identificações com a dança, visto que o Hip hop e as danças urbanas são danças de origem negra (Colombero, 2011).

A partir do exposto no parágrafo supracitado, podemos depreender que questões sobre o corpo anatômico só apareceram como perspectivas coordenadas nas ações criativas quando, de alguma forma, esse aspecto físico-biológico vira um ponto de tensão, ou seja, há algum obstáculo que o dançarino precisa sobrepujar. A título de exemplificação podemos elencar quando o biotipo de Ana era uma questão por ela não conseguir se perspectivar, com ele,

enquanto uma bailarina. Essa tensão se desfaz quando ela compreende que qualquer corpo pode ser leve, isto é, qualquer pessoa com qualquer biotipo pode ser um dançarino(a). Poderíamos ainda elencar as questões da participante com seu corpo feminino. Essas se rescindem quando ela recria sua noção de mulher, vislumbrando a feminilidade de outras formas. Essas novas significações geram uma nova perspectiva de feminilidade que, na dança, insurge nas personagens que constrói (que não precisam ser delicadas, por exemplo). Podemos ainda elencar um exemplo no caso de Matheus. O participante menciona o corpo físico-biológico somente quando aludiu que teve uma lesão no pé e que, desde então, fazer movimentos que exigem desse músculo requer de si sempre um certo fazer criativo, indo para além da sua intencionalidade (não é só fazer o movimento, é achar formas mais seguras de executar o movimento para se sentir confortável em fazê-lo).

Ainda sobre as posições corporificadas, gostaríamos de retomar um ponto já evidenciado no tópico 5.1. Nele nós expomos como as posições “*Eu Ana*” e “*Eu Matheus*” foram essas perspectivas usualmente dominantes para o eu (self dialógico) (Hermans; Kempen, 1993) dos dançarinos. Aqui, faz-se interessante destacar como os valores, ideais e significações que cada um desses sujeitos possuía, influenciavam como eles percebiam (ou não) suas vivências no mundo a partir de posições corporificadas. Enquanto Ana traz que sempre tinha uma suspeita sobre a conexão mente-corpo, por ter sempre experienciado sua dimensão corpórea como um “laboratório de experiências” (SIC); Matheus, por sua vez, compreendia a corporeidade como resumida ao aparato anatômico que lhe permitia entrar em contato com o mundo, mas que não necessariamente estava ligado ao seu eu ou era influenciado por ele.

Além de termos localizado essas metaposições que usualmente eram dominantes do self dialógico, há também – em ambos os casos – pelo menos duas metaposições referentes a dança e seus diferentes tipos. Isso nos faz pensar que, alguns tipos de dança, quando trazem novas e significativas significações para aquele sujeito, podem levar a emergência de um ou mais perspectivas inaugurais, totalmente diferentes das anteriores. Ou seja, o que percebemos é que a partir dessas novas significações (seja de sujeito, do mundo, da dança ou da corporeidade), o sujeito passa a se pensar a partir de uma nova perspectiva, tendo, assim, um outro ponto de vista para vislumbrar seus processos subjetivos. Já destacamos que a emergência de novas perspectivas proporciona – junto ao diálogo com antigas – a possibilidade de novas ações, mas cabe também destacar que elas também podem trazer consigo novas limitações no fazer artístico destes artistas. Quando vamos aos casos, vemos que – no caso de Ana, a tensão entre as posições

“*Eu dançarina*” e “*Eu dançarina de balé*” e no caso de Matheus pelas posições “*Eu dançarino que repete*” e “*Eu dançarino que cria*” – não só novas possibilidades aparecem da coordenação de perspectivas, como também novas limitações.

Compreendemos que o fato de encontrarmos pelo menos algumas metaposições vinculadas a tipos de dança se dá devido a influência da cultura coletiva na cultura pessoal a partir da educação somática (Miller, 2010). Encontramos que a educação somática afetou as compreensões e vivências da corporeidade de cada um dos participantes, tornando possível ou não determinados usos do corpo enquanto affordance. A título de exemplificação, temos a educação somática advinda do balé clássico e como esta afeta Ana a não pensar o uso dos músculos de outra forma que não a forma apresentada por esse tipo de dança. Por sua vez, temos também a exemplificação de como a educação somática da dança contemporânea possibilitou, tanto para Ana quanto para Matheus, uma ampliação de suas possibilidades criativas (ex: abordar novos assuntos, criar de forma diferenciada etc.).

A educação somática aparece no discurso dos participantes a partir das diferentes técnicas e os seus usos. As técnicas estão presentes na história da dança e no dançar enquanto práticas corporais que permitem que o dançarino se familiarize com as dimensões físicas, psíquicas e emocionais implicadas no movimento (Strazzacappa, 2009 *apud* Miller, 2010). Na tradição clássica o dançar tem sua base no processo de imitação reprodutiva, repetitiva, na busca pela forma ideal. De outro lado, na perspectiva contemporânea, o dançar é visto como uma construção inovadora a partir do desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões que busquem combinar a conservação (seguindo o tradicional) e a inovação. Ou seja, “[...] é a originalidade na continuidade e a continuidade na originalidade, o que se realiza tanto mais naturalmente quando, analisando bem, os dois termos, a originalidade e a continuidade, são tais que somente podem explicar-se junto” (Pareyson, 1997 *apud* Miller, 2010, p. 17). Esses dois tipos de dança, trazidos pelos participantes, falam de técnicas diferentes e, portanto, lançam perspectivas diferentes sobre a relação do dançarino com a corporeidade no ato da dança e é justamente isso que encontramos em nossos dados.

Notamos, ainda, que as influências das educações somáticas se destacavam principalmente quando as perspectivas referentes aos tipos de dança assumiam posições dominantes em relação às demais perspectivas que poderiam emergir. Dentro deste aspecto, aquilo que Matheus trouxe em sua fala, também aparece em nossos achados: a dança-mãe (ou seja, a primeira dança que os dançarinos tiveram contato) facilmente se colocava como uma

perspectiva dominante quando em tensão com as demais. Isso só deixou de ocorrer quando importantes ressignificações impossibilitavam tais perspectivas de se manterem como dominantes para os participantes. No caso de Ana temos quando ela ressignifica a dança para além do balé e, portanto, essa deixa de ser uma perspectiva dominante na sua visão de dança. Já para Matheus, observamos isso quando ele ressignifica a dança para além da repetição e, portanto, passa a se perspectivar como um dançarino que cria. Isso faz com que ele deixe de ser apenas um reproduzidor nas danças urbanas (como ocorria antes) e passe a criar também nesse contexto.

Quando nos voltamos para a teoria, a fim de lançar um olhar dinâmico sobre o sujeito e o ambiente sociocultural, a PSC (Glăveanu, 2013; 2015; 2020) propõe que, além de destacar as metaposições (para vislumbrarmos as perspectivas), realcemos também os direcionamentos da cultura coletiva, ou seja, de como ela faz (ou não) o sujeito reproduzir determinadas significações, ideias, normas ou valores, assim, restringindo (convencionalização) ou ampliando (desconvencionalização) sua cultura individual – mais especificamente a intencionalidade e os usos da affordance do indivíduo criativo.

Acerca disto, observamos como, em ambos casos, há processos de desconvencionalizações (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014) advindos da cultura coletiva que produziram mudanças de significação e, portanto, geraram mudanças de perspectivas nos participantes. Quando, por exemplo, Matheus inicia se perspectivando a partir da posição “*Eu dançarino que repete*” e “*Eu dançarino da Igreja*” como posições dominantes, mas depois assume outra posição dominante: “*Eu dançarino que cria*”. Ana perspectivava-se a partir da posição “*Eu dançarina de balé*”, depois a perspectiva “*Eu dançarina*” passa a ser dominante. Para ambos participantes foi devido ao curso superior de dança e a dança contemporânea – elementos da cultura coletiva que operaram processos desconvencionalização – que essas mudanças ocorreram.

No tocante aos processos de convencionalização (Gillespie, 2012; Gillespie; Martin, 2014), percebemos como a cultura coletiva, nesse aspecto, de modo geral, dificultou a emergência de novas posições. Vimos como o lugar social do corpo magro trouxe para Ana algumas limitações, fazendo-a ter dificuldade de se perspectivar como uma bailarina; assim como para Matheus as metaposições “*Eu dançarino da Igreja*” e “*Eu dançarino que repete*”, a partir de suas significações, inibiam a metaposição “*Eu dançarino que cria*”.

No tocante a esses achados socioculturais, depreendemos que mapear aspectos da relação entre a cultura pessoal e a cultura coletiva possibilita que consigamos – assim como fizemos ao longo da presente tese – localizar como os produtos trazidos pelos sujeitos (as performances enquanto artefatos) surgem da tensão deste encontro com o sociocultural e o uso da affordance. A affordance aqui pensada, de modo geral, é a corporeidade. Então a imagem que trouxemos diversas vezes, do modelo da teoria da affordance (ver Figura 2), é uma forma de ilustrar as dinâmicas de convencionalização<>desconvencionalização do sociocultural e seus efeitos disso no produto final dos participantes (ver Figuras 23 e 27).

Embora compreendamos que as figuras supracitadas ajudem o leitor a compreender nossos achados, entendemos também que elas, contudo, não permitem compreender toda a dinâmica que levou o sujeito a ter tais negociações entre sua cultura pessoal e a cultura coletiva. Para isso, é necessário um olhar mais atento às construções de significado. Evidenciamos, portanto, o quão importante é – junto ao estudo do processo criativo – acompanharmos também a construção, reconstrução e destruição de significados, pois foi a partir deste recurso que conseguimos observar toda a dinâmica de negociação de significações atreladas ao processo criativo, situando-a no tempo irreversível (Valsiner; Rosa, 2007; Valsiner, 2012; 2014). Quando dizemos vinculada é porque essas ressignificações conduziram a formação de novas perspectivas que, por sua vez, orquestradas com as anteriores – podendo haver outras metaposições também presentes – fizeram emergir novas zonas de possibilidades.

Deste modo, percebemos que o mapeamento das posições ou da relação delas com o sociocultural (evidenciado a partir das dinâmicas de convencionalização e desconvencionalização), por si só, não daria conta de percebermos a dimensão corporificada das metaposições, pois teríamos uma visão estática do sujeito, o que iria de encontro ao que propõe a teoria: que versa sobre um sujeito dinâmico, dialógico e ativo (Glăveanu, 2013; 2015; 2020).

Alegamos isso, pois compreendemos que a forma como o sujeito significa a si mesmo, sua corporeidade, a dança e sua interação com o mundo são aspectos centrais a serem mapeados, pois são pontos chaves que alicerçam cada uma de suas perspectivas. Assim, essas significações enraízam o sujeito a se pensar de determinada forma e isso pode tanto restringir (por exemplo, quando Ana tenta só se pensar como uma mulher tal qual a imagem social feminina, delicada), como também ampliar suas possibilidades (quando Ana ressignifica o que é ser mulher e isso amplia a suas conexões com personagens e possibilita construir novos enredos) de criação.

Outro ponto a favor da nossa argumentação sobre mapear as construções de significado, se dá devido ao fato de observarmos que, para emergir uma nova posição, é necessário que haja alguma reconstrução de significado. Isso porque notamos que, de modo geral, cada perspectiva faz a manutenção de suas significações próprias. Assim, foi somente em duas situações que localizamos a construção de novas significações:

(1) quando uma perspectiva se combina com outra e, deste encontro de perspectivas, novas compreensões podem emergir, conduzindo a possíveis construções, destruições e/ou ressignificações. Isso já era o que a PSC propunha, mas nossos dados nos permitiram ir além disto. O que vimos nos nossos achados é que podemos ter duas perspectivas coordenadas e, não necessariamente uma zona de possibilidades emerge. Para que isso ocorra, é necessário, todavia, que essas duas perspectivas advinham de metaposições em uma relação de alimentação mútua. Se tivermos duas perspectivas, mas uma dominando sobre a outra, os potenciais criativos não se ampliam. Podemos exemplificar isso a partir do caso de Matheus, quando a posição “*Eu Matheus*” coordenada com a posição “*Eu dançarino da Igreja*” inibe significações que possibilitariam Matheus de criar performance tais como Ziquizira.

(2) quando algum aspecto sociocultural traz novas significações que se confrontam com determinadas perspectivas do sujeito. Deste confronto, caso o sujeito se permita, novas significações e perspectivas podem emergir. Neste último caso, podemos citar como, no caso de Ana e Matheus, o contato com a dança contemporânea e o curso de dança foram aspectos promotores de novas significações e, também, de novas perspectivas. Contudo, nem sempre o contexto sociocultural conduz a novas significações. A título de exemplificação podemos citar quando Matheus era evangélico e, portanto, todas as significações que se distanciavam dos valores religiosos eram inibidas por esse signo hipergeneralizado (Valsiner, 2014).

Com esses achados, evidenciamos, então, como apenas mapear os aspectos socioculturais não dá conta da dinâmica subjetiva rica que pudemos evidenciar em nosso estudo a partir do mapeamento das construções, reconstruções e destruições de significado, bem como através de evidenciar os signos catalisadores, promotores e inibidores envolvidos nestes processos (Valsiner, 2014; Cabel, 2010). Ir para além desse mapeamento também é algo importante em relação as metaposições, pois, a partir disso, conseguimos, inclusive, construir novas reflexões também sobre o lugar da intencionalidade no modelo dos 5A.

A PSC compreende a intencionalidade como aquilo que o ator quer fazer (Glăveanu, 2013; 2015; 2020). A partir dos achados aqui presentes, e com o nosso foco na temática da corporeidade, percebemos a importância de haver também uma ampliação neste modelo. Hoje, há somente três dimensões no modelo da teoria da affordance e somente uma delas é voltada para a subjetividade: a da intencionalidade. A partir disso, depreendemos, que esse modelo compreende que o eu e sua dimensão corporificada, ambos estão contemplados dentro da mesma dimensão, e, portanto, que eles têm sempre as mesmas intencionalidades. Isso, contudo, não foi o que averiguamos em nossos achados.

Nos dados da presente pesquisa vimos que nem sempre os participantes sabiam como eles estavam significando o próprio corpo, estando, portanto, a maioria dessas significações, não inscritas a nível racional, mas sim enraizadas em níveis não conscientes. Isto é, percebe-se uma mediação semiótica ao nível hipergeneralizado (Valsiner, 2012). Alega-se isso pois essas significações, nem sempre estando conscientes para o sujeito, fazem com que, por vezes, ele intencione fazer algo, mas a corporeidade se oponha a isso. A título de exemplificação, temos a relação de Ana com o improviso. Por mais que racionalmente ela dissesse que estava tudo bem fazer isso, ela sentia que seu corpo sempre “travava” (SIC) nesses momentos, porque, os vestígios de outras significações ainda direcionavam as intenções de sua corporeidade. Havia, aí, portanto, um confronto da intencionalidade entre o sujeito da razão e o sujeito corpóreo. No caso de Matheus também encontramos uma exemplificação deste tipo quando ele intencionava fazer um movimento, mas o próprio corpo o freava de modo não consciente e ele se sentia “confrontando-se consigo mesmo” (SIC).

Esses achados, então, nos fazem propor que há uma intencionalidade da criação corpórea que, inclusive, pode vir a confrontar-se com a intencionalidade do sujeito (que intenciona racionalmente alguma atividade). Essas intencionalidades corpóreas foram, inclusive, as que Matheus e Ana acessaram ao trazer para a presente pesquisa performances que a corporeidade falasse sobre eles e não eles sobre a corporeidade. Ambos expõem isso a partir de Vivências (para Ana) e Ziquizira (para Matheus). Essas performances foram criadas para expressar intenções, sensações, totalmente corpóreas, que escapavam da racionalidade. Por isso, ambos dançarinos, buscaram – no próprio processo de criação – tentar deixar a corporeidade e suas sensações guiarem os movimentos e as sequências da performance. Inclusive ambos dançarinos destacam como tais performances se diferenciam das demais, pois deixaram de tentar criar a partir de aspectos racionais, a partir de como seria visto pelo olhar de

uma audiência, para focar em outras intencionalidade – com foco em aspectos que envolvem o que aqui estamos chamando de intencionalidade corporificada.

Esse confronto entre intencionalidades inclusive é trazido pelo próprio participante quando ele diz: “é interessante isso, ao mesmo tempo que está Matheus aqui pensando ‘beleza, relaxa mais essa musculatura, vai deitar no chão’, o personagem tal, que nessa performance [Ziquizira], é esse boy que está indo para o baile, está tomando conta para deixar o corpo mais leve e mais dramático” (SIC). A partir da fala de Matheus, vemos que cada metaposição tem sua intencionalidade e, da coordenação entre duas ou mais perspectivas, resulta-se em uma intencionalidade última. É exatamente isso que o modelo da PSC destaca. E o que enfatizamos aqui é que, como a própria PSC já alegou, toda metaposição é corporificada, por isso toda intenção teria, também, sua dimensão corporificada. Logo, essa intencionalidade final possui também sua contrapartida corpórea. Ademais, nossos achados apontam que, nem sempre a intencionalidade corporificada se alinha com a intencionalidade racional do sujeito.

Isso, portanto, amplia a temática da corporeidade para outras dimensões: para além das metaposições e das affordances. Quando nos voltamos para a teoria, a PSC propõe que a dimensão corporificada dos processos criativos está intrincada tanto nos posicionamentos do sujeito (em suas perspectivas), quanto nos usos da materialidade (affordance) nas ações criativas: seja como coisa (*thing*), objeto (*object*), instrumento (*instrument*) ou artefato (*artifact*) (Glăveanu, 2016; 2021a; 2021b). Para a PSC o corpo, enquanto carne, seria considerado como uma coisa. Coisas são elementos constituídos de pura materialidade, em uma relação sem mediação cultural e, portanto, as coisas são algo que quase não temos acesso em nossa experiência subjetiva cotidiana. Quando nos confrontamos com algo que tem uma significação cultural, estamos em face ao que chamamos de objeto. A corporeidade como objeto, aborda principalmente o corpo disciplinado (ou seja, como significamos, organizamos nossa vivência corpórea a partir de construções de significados). Quando um objeto se volta para uma determinada função, estamos agora em face ao que a teoria intitula de instrumento. O corpo pode ser visto como um instrumento em uma comunicação de sinais, por exemplo. Por fim, essa materialidade ainda pode ser vista como artefato quando é produto de uma ação criativa. Nesse último caso, é tudo aquilo que essa corporeidade pode proporcionar a partir da tensão entre as convenções culturais e as intencionalidades do sujeito (Glăveanu, 2016; 2021a; 2021b).

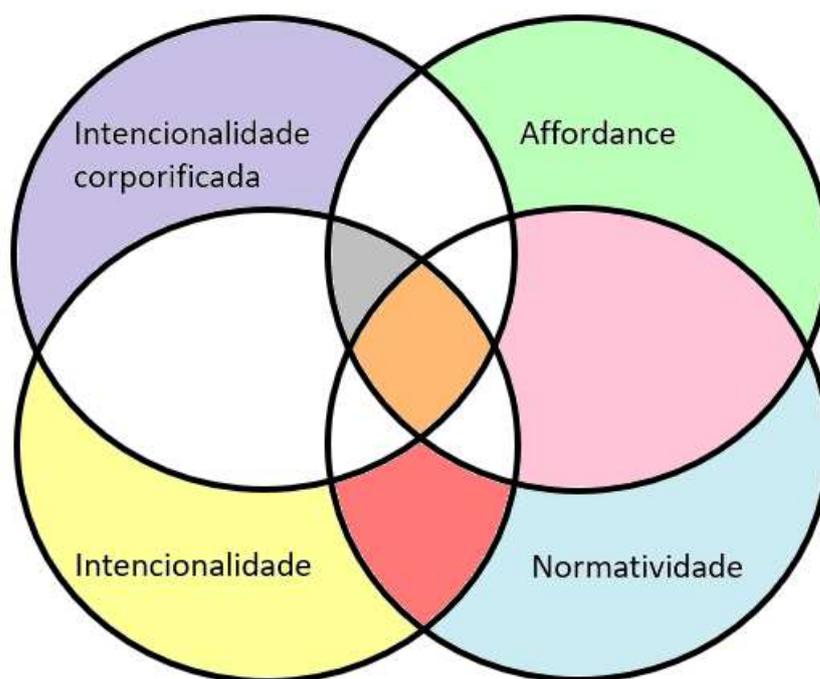
Pudemos observar essas dimensões em nossos achados. O corpo enquanto coisa – pura materialidade – aparece muito pouco. Talvez possamos elenca-lo quando Matheus fala da sua

relação com o corpo machucado, lesionado. No tocando ao corpo como objeto, esse aparece de forma recorrente na fala dos participantes: a relação de Ana como feminilidade, com o corpo gordo-magro, com o biotipo da dançarina de balé, com se julgar pelo olhar de um terceiro – o que pode ser visto como um produtor do poder disciplinar (Foucault, 1982) citado em nosso referencial teórico, dentre outros aspectos. O corpo que performa, por sua vez, é fundamentalmente o corpo enquanto instrumento. Ambos participantes trazem como as técnicas buscam tornar esse corpo cada vez mais apto a trazer para a cena – a partir da performance – aquilo que o dançarino deseja passar (sua intencionalidade) (Glăveanu, 2008; 2010; 2016; 2021a; 2021b) para o público. Por sua vez, a performance construída no aqui e agora, produto da construção artística é o artefato.

Embora conseguimos localizar todos esses conceitos trazidos pela PSC para a dinâmica da affordance, compreendemos que destacar a dimensão da corporeidade somente na dimensão da affordance é reduzi-la a uma experiência fora da dimensão subjetiva. Isso teria como consequência reproduzir uma lógica dualista. Deste modo, estaríamos em face a um modelo que, na prática, não vislumbra o sujeito de forma integral. Assim, propomos que, no modelo dos 5A, deveria ser adicionada uma outra dimensão analítica para contemplar a expressão corporificada da criatividade. Ao adicionarmos essa nova dimensão, a corporeidade deixaria de ser um aspecto contemplado – na perspectiva teórica do modelo – vislumbrado somente na dimensão material, passando a ser também subjetiva e, portanto, suscetível à influência dos processos socioculturais.

A sugestão aqui trazida foi ilustrada abaixo (Figura 28). Nesta figura, adicionamos a região marcada na cor lilás, correspondendo ao que chamamos de intencionalidade corporificada. Todas as demais dimensões foram mantidas, bem como as cores do esquema original. Assim sendo, em amarelo temos a da intencionalidade do agente criativo, em cinza as affordances não exploradas, em verde as affordances, em rosa as affordances não percebidas, em azul a normatividade, em vermelho as affordances não inventadas e, por fim, em laranja, temos a dimensão do que normalmente é feito pelo sujeito. Ainda, em nossa ilustração, há uma série de regiões sem coloração e, portanto, apresentadas em branco. Isso porque, ao adicionarmos uma nova dimensão analítica, novas interseções surgem com dimensões anteriores, interseções essas que, por ser uma proposta inaugural, ainda não foram pensadas. Apontamos isso como algo que pode vir a ser investigado em estudos futuros.

Figura 28. modelo da teoria do affordance com a adição de uma nova dimensão analítica



Fonte: adaptado de Glăveanu (2012, p. 197)

A inclusão de uma nova dimensão voltada para a dimensão corpórea também é algo sugerido por Zittoun e Gfeller (2021) em seu modelo. Em seu artigo, eles concluem que deve haver “uma quarta dimensão corporificada permitiria distinguir entre casos em que as pessoas imaginam ‘através de seus corpos’, de casos em que principalmente imaginam ‘em suas mentes’” (2021, p.84). Isso que os autores perceberam a partir de suas pesquisas é justamente as necessidades que também foram levantadas pelos achados da presente tese. Defendemos, assim, que a da dimensão corporificada não pode ser reduzida a nenhuma outra das três dimensões do modelo dos 5A, visto que esta constitui uma dimensão independente e ortogonal. Alegamos isso, pois, como evidenciamos, a dimensão corporificada da criatividade perpassa todas as dimensões existentes.

Assim sendo, no tocante a esses aspectos, consideramos que, se seguíssemos o que o modelo dos 5A (Glăveanu, 2013; 2015; 2020) propõe, de mapear os elementos envolvidos no processo criativo (ator, ação, artefato, audiência e affordance), isso não daria conta de mantermos – nos achados de nossa pesquisa – uma visão integral do sujeito e nem conseguiríamos vislumbrar a dimensão corporificada do processo criativo de modo integrado e em sua totalidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa introdução, buscamos demonstrar como a Psicologia Sociocultural traz em sua teorização uma visão de homem integrada e, portanto, cindindo com a tradição dualista de separação entre mente e corpo. Contudo, destacamos que alguns pesquisadores do campo (Zittoun; Gfeller, 2021) trazem críticas aos modelos teóricos dentro do campo sociocultural, alegando que na teoria eles apresentam essa unificação, mas na prática eles não dão conta de abarcar a dimensão corporificada dos processos psicológicos. A presente tese, então, surge para investigar como o modelo do 5A – proposto pelo arcabouço teórico da Psicologia Sociocultural da Criatividade – apresentado por Vlad Petre Glăveanu (2013; 2015; 2016; 2017; 2020), consegue vislumbrar a dimensão corporificada dos processos criativos.

Diante do que discutimos, concluímos que o modelo nos permitiu mapearmos as metaposições (e, portanto, as perspectivas), as affordances, os artefatos e as audiências – seja intrapsicológicas ou externas e, portanto, evidenciar os diálogos com a cultura coletiva (a partir dos processos de convencionalização e desconvenção). Entendemos que localizar todos esses elementos é peça chave para compreendermos a ação criativa. Ainda, identificamos que, para os participantes, os processos de criação ocorreram justamente quando encontravam novas possibilidades em face a aspectos que antes eram vistos como limitadores. Isso ocorreria tanto a partir da combinação de perspectivas já existentes ou a partir da junção de uma nova perspectiva emergente (usualmente advinda de uma resignificação) com as anteriores, familiares. Em ambos os casos, a zona de possibilidades que emergia fazia o sujeito se perceber ampliando suas possibilidades ou saindo de uma limitação/impossibilidade – seja ela física ou psíquica – em direção à criação.

Contudo, no tocante a dimensão corpórea do processo criativo, a lente teórica da PSC, bem como o modelo analítico dos 5A, dentre todos os elementos supracitados, apenas localiza a corporeidade nas posições e nas affordances. A partir de nossos achados, percebemos que localizar a dimensão corpórea apenas nesses dois aspectos não é suficiente para vislumbrarmos um sujeito integral, tal como versa a teoria, sendo, deste modo, sugerido que uma nova dimensão (intencionalidade corporificada) seja adicionada às três dimensões da teoria da affordance: intencionalidade, normatividade e affordance (Glăveanu, 2009).

A presente tese traz essa sugestão pois, ao retomarmos os questionamentos apresentados em nossa introdução³⁷, agora à luz dos nossos dados, percebemos que os conceitos

³⁷ Trouxemos questões como “os conceitos de perspectivas, ator, ação, artefato e audiência são suficientes para vermos um sujeito integrado nos dados?” e “A PSC (a partir do modelo dos 5^a) consegue captar a dimensão

basilares trazidos pelo modelo dos 5A para mapear o processo criativo – a saber, ator, ação, artefato, audiência e affordance – não dão conta de captar totalmente a dimensão corpórea da criatividade. Assim sendo, retomando nossa questão de pesquisa, concluimos que, embora o modelo traga possibilidades de vislumbrarmos a dimensão corporificada do processo criativo (principalmente a partir das metaposições e affordances), percebemos também restrições e, desta forma, apontamos a necessidade de algumas ampliações. O nosso estudo trouxe duas possíveis contribuições neste aspecto.

A primeira contribuição é no tocante ao modelo de modo geral – ou seja, na investigação do processo criativo independentemente de estar focado ou não na dimensão corpórea. Propomos uma ampliação o modelo do 5A ao: (1) se observar também as dinâmicas sógnicas em torno dos processos criativos; (2) não só mapear a perspectivas presentes, como também analisar quais as dinâmicas estabelecidas entre essas perspectivas – isto é, se a relação entre essas perspectivas é de diálogo mútuo ou uma relação hierárquica etc.

No tocante especificamente a temática da corporeidade, sugerimos: (1) vislumbrar a intencionalidade não como única, mas sim de modo ampliado, de que há uma intencionalidade mais vinculada a racionalidade e há uma intencionalidade corporificada; (2) adicionar uma nova dimensão (corpórea) as três dimensões já destacadas pela teoria da affordance.

A lógica contida nesta última proposição (no ponto 2 do parágrafo acima) também foi elencada por Zittoun e Gfeller (2021) em seu artigo, mas em referência ao processo imaginativo. Os autores concluem – acerca da dimensão corpórea da imaginação – que em todas as dimensões do loop da imaginação há aspectos corpóreos e, portanto, essa passa a ser uma quarta dimensão do modelo sendo, daí em diante, obrigatório se pensar como todo processo imaginativo além de ter uma origem psíquica, também pode ser originado da dimensão corpórea. Ao analisarmos o processo criativo de dançarinos, nós também encontramos algo para além da origem psíquica da intencionalidade do agente criativo, o que demanda uma ampliação das dimensões analíticas do modelo atual (5A).

Assim sendo, percebemos que a presente tese traz importantes contribuições teórico-metodológicas para o campo da criatividade, tais como: (1) contribuir com um modelo consolidado na literatura desde 2013, possibilitando observar, na prática, um sujeito mais integrado; (2) combinar – o referido modelo – a uma análise pormenorizada dos signos e do processo de significação atrelado ao processo criativo, permitindo vislumbrar os processos

corpórea do processo criativo?”. Essas questões – como salientamos na introdução – estão embutidas em nossa questão de pesquisa: como a dimensão corporificada se apresenta no processo criativo vivenciado por dançarinos e como o modelo dos 5A possibilita e/ou restringe observarmos a dimensão corporificada da criatividade?

psicológicos estudados de forma mais dinâmica e ao longo do tempo irreversível; (3) trazer uma proposta metodológica que tem sua base na perspectiva do participante. Nesta tese, nós convidamos os participantes a trazerem vídeos que eles mesmo gravaram, a destacar aspectos que eles mesmos pensaram e até mesmo a construir categorias em cima do que eles mesmos vinham falando. Acreditamos que esse tipo de metodologia é bastante profícua dentro da ação criativa, visto que nesse campo executamos, principalmente, estudos de perspectivas. Deste modo, metodologias desta forma favorecem captarmos a emergência do fenômeno estudado fundamentalmente pela perspectiva dos participantes – e não pela perspectiva do pesquisador, como usualmente são os estudos da área.

Para além do campo dos estudos da criatividade, esta tese contribuiu para se retomar as discussões sobre a temática da relação mente-corpo, desta vez dentro do campo Sociocultural. Além disso, essa discussão foi realizada não de forma teórica, mas tecendo interlocuções entre teoria e prática, o que já havia sido evidenciado por outros autores (Scorsolini-Comin; Amorim, 2008; Fogel, 2000) como um aspecto importantes a ser realizado dentro da ciência psicológica.

Ainda, cabe acentuarmos os aspectos frutíferos desenvolvidos nesta tese acerca do fenômeno examinado: a dança. Como exposto em nossa introdução, não há estudos em uma perspectiva sociocultural que tenham explorado a participação da dimensão corpórea na dança, o que configura os nossos achados como inaugurais. Ademais, a partir de nossas análises, vimos como as tensões entre a cultura pessoal e cultura coletiva permeiam o processo de construção e execução de performances, afetando a criatividade dos dançarinos. Neste aspecto, ressaltamos como a educação somática tem uma forte influência na diminuição e/ou amplitude das possibilidades criativas. Por fim, podemos destacar que o nosso achado principal – de uma intencionalidade corporificada – nos possibilitou perspectivar a subjetividade da corporeidade. Ao propormos a criação deste conceito, trazemos para a teoria algo que apareceu na prática, nas falas e nas experiências dos participantes. Em sendo essa mais uma intencionalidade, isso reforça a dança – mais especificamente, as performances – como fruto de um fazer fundamentalmente artístico, pois emerge da coordenação, no aqui e agora, de múltiplas dimensões (intencionalidades, affordance e confrontos com a normatividade) por parte do dançarino.

Mesmo que a presente tese traga várias contribuições, observamos também alguns aspectos poderiam ter sido melhor desenvolvidos: (1) poderíamos ter articulado uma análise microgenética dos momentos destacados pelos participantes nas performances gravadas e relacionado essa análise com todo o conteúdo aqui já desenvolvido; (2) outro ponto diz respeito

a quantidade de participantes. Para verificarmos as hipóteses que trouxemos ao longo do tópico 5.1, entendemos que é necessário estudarmos mais casos para explorarmos se as hipóteses – bem como as conclusões – aqui trazidas de fato se repetiriam ou se seriam necessárias reformulações. Com isso, contudo, não queremos desvalorizar os achados da presente pesquisa, mas sim destacar que ela realizou um importante passo em direção a construir dados generalizáveis – mas que outros também são necessários, tal como é previsto no método abdução; (3) não conseguimos trazer hipóteses sobre as novas interseções – demarcadas em branco na Figura 28 – criadas ao adicionarmos uma nova dimensão ao modelo da teoria das affordances. Assim, todos esses três pontos aqui elencados, são aspectos que compreendemos que podem ser explorados em produções futuras.

Por fim, cabe salientar que, para a construção de dados dessa tese, houveram mais etapas do que as que foram apresentadas, bem como entrevistamos mais participantes do que os que constam nesta tese. Contudo, tendo em vista que não daríamos conta de analisar todos esses aspectos, esses outros conteúdos foram deixados de fora do presente trabalho. Foram entrevistados mais dois participantes. Essas duas pessoas não tinham uma carreira profissional em dança, mas participavam de atividades em dança desde pequenas. Ao integrarmos elas no nosso estudo, tínhamos a pretensão de abordar como a questão da expertise apareceria nos processos criativos. Apontamos que isso é algo que também podemos explorar em estudos futuros, dialogando com os achados já produzidos por esta tese. Finalmente, acerca dos dados, havíamos – além de termos solicitado vídeos das performances escolhidas – demandado que os participantes enviassem os vídeos de todos os ensaios que tivessem dessas performances. Assim sendo, para estudos futuros planejamos fazer uma análise desse processo microgenético ao longo do tempo, observando o caráter desenvolvimental e dinâmico da construção da performance e observar a dimensão corporificada do processo criativo à luz desse olhar mais longitudinal.

REFERÊNCIAS

- ANGGRAENI, S. W.; ANWAR, A. S.; RAHAYU, S. The Relationship Between Creativity and Dancing Ability. **International Journal of Theory and Application in Elementary and Secondary School Education**, v. 2, n. 1, p. 29-38, April 2020.
- ANJOS, K. S.; OLIVEIRA, R. C.; VELARDI, M. A construção do corpo ideal no balé clássico. **Rev. bras. educ. fís. Esporte**, v.29, n.3, Jul-Sep, 2015.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOCK, A. M.; FURTADO, O.; TEIXEIRA, M, L. T. **Psicologias**: uma introdução ao estudo da psicologia. são Paulo: saraiva, 2001.
- BRANCO, A. U.; VALSINER, J. **Cultural psychology of human values**. Charlotte, NC: Information Age Publishing Inc, 2012.
- BRUNER, J. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- BUNGE, M. **The mind-body problem**. Ontario: Pergamon Press, 1980.
- BUTLER, J. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1999.
- CABELL, K. R. Mediators, Regulators, and Catalyzers: A Context Inclusive Model of Trajectory Development. **Psychology & Society**, v. 3, n. 1, p. 26-34, 2010.
- CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- COMPARIN, K. A.; SCHNEIDER, J. F. O corpo: uma visão da Antropologia e da Fenomenologia. **Revista Faz Ciência**, v. 6, n. 1, p. 173-188, 2004.
- CAMPOS, M. A. A.; MAGALHÃES, P. A. M. **Apostila de danças tradicionais brasileiras**, 2021. Disponível em: www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/58567. Acesso em: 21 de maio 2021.
- CAPRA, F. **O Ponto de Mutação**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CARRETONI-FILHO, H.; PREBIANCHI, H.B. **Anamnese**: exame clínico psicológico. 3.ed. Casa do Psicólogo, 1999.
- CHEMERO, A. An outline of a theory of affordances. **Ecological Psychology**, v.15, p.181–195, 2003.

COLE, M. **Cultural psychology: A once and future discipline**. Cambridge, MA: Belknap Press, 1996.

COLOMBERO, R. M. M. P. **Danças Urbanas: uma história a ser narrada**, 2011. Disponível em: https://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_09.pdf. Acesso em: 25 de jun. 2023.

COSTA, E.V.; LYRA, M. C. D. P. Como a Mente se Torna Social para Barbara Rogoff? A Questão da Centralidade do Sujeito. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v.15, n.3, p. 637-647, 2002.

COSTALL, A. Socializing affordances. **Theory and Psychology**, v. 5, n. 4, p. 467-481, 1995.

CSORDAS, T. Embodiment as a paradigm for Anthropology, **Ethos**, v. 18, p. 5-47, 1990.

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

DAOLIO, J.; RIGONI, A. C. R.; ROBLE, O. J. Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau- Maurice Merleau-Ponty. **Pro-Posições**, v. 23, n. 3, p. 179-193, set./dez, 2012.

DUMONT, A.; PRETO, E. L. O. A visão filosófica do corpo. **Escritos educ.**, v. 4, n. 2, dez, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 604.

FIORENTIN, S.; LUSTOSA, N. P.; ROCHA, D. L. S. **Resgatando o papel do corpo e da corporeidade nos processos de ensino e aprendizagem na educação especial**. In: Congresso Internacional de Educação, 5, 2004, São Luiz do Maranhão. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 2004.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Organização e introdução de Roberto Machado. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FRANÇA, V. S. S. **A pilotagem policial de helicópteros e os processos criativos: desafios e vicissitudes sobre a emergência do novo**. 118f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Cognitiva). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

FREUD, S. A pulsão e seus destinos. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud** (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1915.

GFELLER, F.; ZITTOUN, T. The Embodied Dimension of Imagination. Expanding the Loop Model. **Integr Psychol Behav Sci**, v. 55, n. 1, p. 73-88, mar. 2021.

GIBSON, J. J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston: Houghton-Mifflin, 1986.

GILLESPIE, A. Position exchange: The social development of agency. **New Ideas in Psychology**, v.30, p.32-46, 2012.

GILLESPIE, A.; MARTIN, J. Position exchange theory: A socio-material basis for discursive and psychological positioning. **New Ideas in Psychology**, v. 32, p. 73–79, 2014.

GLĂVEANU, V. P. Thinking outside the box of individualism: creativity in light of a socio-cultural approach (editorial). **Europe's Journal of Psychology**, nov. 2008.

_____. The Cultural genesis of creativity: an emerging paradigm. **Revista de Psihologie Scolară**, v. 2, n. 4, p. 50-63, 2009.

_____. Paradigms in the study of creativity: Introducing the perspective of cultural psychology. **New Ideas in Psychology**, v. 28, p. 79-93, 2010.

_____. What Can be Done with an Egg - Creativity, Material Objects, and the Theory of Affordances. **The Journal of Creative Behavior**, v.46, n.3, p.192–208, 2012.

_____. Rewriting the language of creativity - The Five A's framework. **Review of General Psychology**, v. 17, n. 1, p. 69-81, 2013.

_____. Creativity as a Sociocultural Act. **The Journal of Creative Behavior**, v.49, n.3, p.165–180, 2015.

_____. A Sociocultural Theory of Creativity - Bridging the Social, the Material, and the Psychological. **Review of General Psychology**, v. 24, n. 4, p. 1-20, 2020.

_____. **The Possible: A Sociocultural Theory**. New York: Oxford University Press, 2021a.

_____. **Creativity and body**. Mensagem recebida por e-mail em 15 de abril de 2021, 2021b.

GLĂVEANU, V. P; GILLESPIE, A. Creativity out of difference: Theorising the semiotic, social and temporal origin of creative acts. In: V GLĂVEANU, V.P; GILLESPIE, A.;

VALSINER, J. (Eds.), **Rethinking creativity: Contributions from social and cultural psychology**. Hove/New York: Routledge, p. 1–15, 2014.

GLĂVEANU, V. P.; TANGGAARD PEDERSEN, L.; WEGENER, C. (Eds.) **Creativity: A New Vocabulary**. Palgrave Macmillan, 2016.

GLĂVEANU, V. P. *et al.* Creative imagination. In: _____. **The handbook of imagination and culture**. Oxford University Press, 2017.

GONÇALVES, M. A. S. **Sentir, Pensar, Agir, Corporeidade e Educação**. Campinas: Papirus, 1994.

GONZÁLEZ REY, F. L. **Pesquisa qualitativa em psicologia: caminhos e desafios**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

HERMANS, H. J. M.; KEMPEN, H. J. G. **The dialogical self: Meaning as movement**. New York, NY: Academic Press, 1993.

HERMANS, H. J. M.; KEMPEN, H. J. G.; VAN LOON, R. J. P. **The dialogical Self**. **American Psychological Association Inc**, v. 47, n. 1, p. 23-33, jan. 1992.

JOVCHELOVITCH, S.; BAUER, M. W. Narrative interviewing. Em: Bauer, Martin W.; Gaskell, G.; Eds., **Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook**. London, England: SAGE Publications, 2000.

KEMPEN, H. J. G. Mind as body moving in space: bringing the body back into self-psychology. **Theory and Psychology**, v. 6, n. 4, p. 715-731, 1996.

LANGENDONCK, R. V. História da dança. **Teatro e dança: repertórios para a educação**. São Paulo: FDE, 2010. Disponível em: http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/historia_danca.pdf. Acesso em: 06 de maio 2021.

LARA-APARICIO, M.; MAYORGA-VEGA, D.; LÓPEZ-FERNÁNDEZ, I. Prática de expressão corporal em tempos de quarentena: o movimento. **Movimento**, [S. l.], v. 27, p. e27011, 2021.

ŁUCZNIK, K. Between minds and bodies: Some insights about creativity from dance improvisation. **Technoetic Arts**, v. 13, n. 3, p. 301–308, 2015.

MALUF, S. W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Dossiê, corpo e história: esboços** – revista do programa de pós-graduação em história UFSC/2001, Chapecó, p.87-100, 2002.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU, vol. 2, p. 209-233, 1974.

MEAD, D. Developing the expressive artist: Constructive creativity in the technique class. In: STINSON, S.W; SVENDLER NIELSEN, C.; LIU, S-Y. (Eds.), **Dance, young people and change: Proceedings of the daCi and WDA Global Dance Summit**. Taipei National University of the Arts, Taiwan, July 14th – 20th 2012.

MEIRA, L. Análise microgenética e videografia: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. **Temas psicol.** v.2 n.3, dez,1994.

MERLEAU-PONTY, M. **Textos Selecionados**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MILLER, J. C. **Qual é o corpo que dança?** Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 155f, 2010.

MOLENAAR, P. C. M.; VALSINER, L. How generalization works through the single case: A simple idiographic process analysis of an individual psychotherapy. **International Journal of Idiographic Science**, v.1, 2005.

MURPHY, P. A. C. S. **Peirce sobre Abdução: A Lógica das Hipóteses Científicas**. 2022. Disponível em: <https://www.cantorsparadise.com/c-s-peirce-on-abduction-the-logic-of-scientific-hypotheses-c29bac68cfab>. Acesso em :06 de maio 2021.

OLIVEIRA, M. C. S. L. Desenvolvimento do self e processos de hiperindividualização: interrogações à Psicologia Dialógica. **Psicologia USP**, v. 27, n. 2, p.201-211, 2016.

PELEGRINI, T. Imagens do corpo: reflexões sobre as acepções corporais construídas pelas sociedades ocidentais. **Revista Urutágua**. n. 8, 2004.

PINO, A. **As marcas do humano: a questão das origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski**. Tese de Livre-docência, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

SALGADO, J.; CUNHA, C.; BENTO, T. Positioning Microanalysis: Studying the Self Through the Exploration of Dialogical Processes. **Integr Psych Behav**, v.47, p.325–353, 2013.

SALVATORE, S.; VALSINER, J. Between the general and the unique: overcoming the Nomothetic versus Idiographic opposition. **Theory & Psychology**, v. 20, n. 6, p.817-833, 2010.

SCORSOLINI-COMIN, F.; AMORIN, K. S. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. **Psicologia em Revista**, v. 14, n. 1, p. 189-214, jun. 2008.

SHOTTER, J. Real presences. Meanings as living movements in a participatory world. **Theory and Psychology**, v. 13, n. 4, p. 435-468, 2003.

SILVÉRIO, M. R. C. **O corpo negro e o estereótipo da bailarina**. Monografia apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 32 f. 2020.

SINHA, C.; DE LÓPEZ, K. J. Language, culture and the embodiment of spatial cognition. **Cognitive Linguistics**, v. 11, p. 17-41, 2000.

SOUSA, Y. S. O. **Maconha e representações sociais: a construção discursiva da cannabis em contextos midiáticos**. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Psicologia, do programa de pós-graduação em Psicologia, da Universidade Federal de Pernambuco. 128 F. 2013

SOUZA, D. S. **Gordofobia e a dignidade da pessoa gorda**. Monografia apresentada ao Curso de Direito da Universidade Federal de Goiás. 63f, 2021.

TENG, J. *et al.* Domain-specific and Domain-general Creativity Differences between Expert and Novice Designer. **Creativity Research Journal**, v. 34, n. 1, p. 1-13, November 2021.

TERRA, I. G. **“Delicada e dedicada”**: representações sociais do feminino em cartazes de campanhas publicitárias do Ministério da Saúde. Dissertação de Mestrado apresentado à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 311F, 2012.

UFPE. **Sobre o curso de licenciatura em dança**. s/d. Disponível em: <https://www.ufpe.br/danca-licenciatura-cac>. Acesso em: 05 de maio de 2021.

VALÉRIO, T.; FERREIRA-NOVAES, N. M. Preserved Traces of Destroyed Sign Hierarchy: From Genetic Parenting to Adoptive Parenting. In: LYRA, M. C. D. P; PINHEIRO, M. A. (eds.) **Cultural Psychology as Basic Science**, p. 87-99, 2018.

VALSINER, J. **Fundamentos da Psicologia Cultural: mundos da mente, mundos da vida**. Tradução e revisão: Ana Cecília de Souza Bastos. Porto Alegre: Artmed, 2012.

_____. Needed for cultural psychology: Methodology in a new key. **Culture & Psychology**, v. 20, n.1, p. 3-30, 2014.

VALSINER, J.; ROSA, A. Contemporary socio-cultural research: Uniting culture, society, and psychology. In: _____. (Eds.) **The Cambridge handbook of sociocultural psychology**. Cambridge, England: Cambridge University Press, p. 1-20, 2007.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

YIN, R.K. **Case Study Research: Design and Methods**. 3rd Edition, Sage, Thousand Oaks, 2003.

ZITTOUN, T. The role of symbolic resources in human lives. In: VALSINER, J.; ROSA, A. (Eds.), **The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 343-361, 2007a.

_____. Symbolic resources and responsibility in transitions. **Young**, v. 15, n. 2, p. 193-211, 2007b.

ZITTOUN, T.; CERCHIA, F. Imagination as expansion of experience. **Integrative Psychological and Behavioral Science**, v. 47, n. 3, p. 305-324, 2013.

APÊNDICE A – ENTREVISTA INICIAL

- Qual seu nome completo? Como você se relaciona com seu nome? Você sabe quem escolheu?
- Qual a sua idade? Qual sua data de nascimento?
- Com quem você mora? Como é a dinâmica da sua casa? Quais as profissões das pessoas significativas que moram com você? Quais pessoas você é mais próximo e por quê?
- Como foi sua infância e adolescência? Você fazia atividades? Como era a questão dos estudos?
- Como foi a decisão pelo seu curso superior? Você chegou a fazer outros cursos além de Dança? O que você acha sobre seu curso?
- O que você gosta de fazer? Quais seus hobbies e interesses pessoais atualmente?
- Como é sua vida social? Como você imagina sua vida profissional?
- Você tem algum sonho?
- Existe algo que você acha que não conseguiria viver sem?

APÊNDICE B – SEGUNDA ENTREVISTA

Essa entrevista explora a temática da corporeidade e da dança

- Quando você era criança, como você costumava brincar?
- Você se acha uma pessoa mais quieta ou que precisa estar em movimento?
- O que é a dança para você?
- Como você se sente quando está dançando? Outras atividades geram em você essa mesma sensação? Você sempre se sentiu dessa forma dançando ou algo mudou ao longo do tempo?
- Além de dançar, existe alguma outra atividade que você faz e acha importante? Qual? Por quê?
- Você falou que tem como hobby _____, como você acha que isso influencia na sua vida? Quando este hobby começou?
- Você percebeu alguma mudança em como você vê a dança ao longo do tempo? E outras atividades?
- Você acha que a dança te mudou? Como? Por quê? / Você acha que a atividade _____ lhe mudou? Como? Por quê?