

CORPOS QUE DANÇAM II

COORDENAÇÃO:
CRISTIANE NEDER, PhD
TERESA NORTON DIAS, PhD

ISBN: 978-989-8805-96-6

Corpos que Dançam II
N.PC-UMa | GPELBA- UEMG | 2023

DOI: 10.34640/universidademadeira2023diasneder

Propriedade
Universidade da Madeira (UMa)

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

ISBN: 978-989-8805-96-6



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

COORDENAÇÃO

Cristiane Pimentel NEDER¹ | UEMG | GPELBA

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

COMISSÃO EDITORIAL

António LAGINHA | CLEPUL – Portugal

Carlos TEJO | UVigo – Espanha

Carlos VALENTE | UMa – CIERL

Cláudia Marisa OLIVEIRA | ESMAE – Portugal

Fernanda Carlos BORGES | Escola da Tenda – Brasil

Giselle RUZANY | Gestalt Dance, LPC – EUA

Helena KATZ | PUC/SP – Brasil

Mônica Medeiros RIBEIRO | UFMG – Brasil

Sandra Meyer NUNES | UDESC – Brasil

Tales FREY | Cia.Excessos – Portugal

REVISÃO DE TEXTOS

Andreia Nascimento | UMa

Guida Mendes | UMa-CIE

Teresa Norton Dias | UMa / CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

¹ Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

ÍNDICE

Prefácio

Cristiane Pimentel NEDER & Teresa NORTON DIAS6

1.Sobre el Cuerpo y la *Performance*

Carlos Tejo VELOSO..... 11-18

Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos

Cláudia MARISA 19-31

Notas sobre Dança e Escultura

João GONÇALVES..... 32-47

2.*Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again)*

Anja KRAUS, Eeva ANTTILA & Teresa NORTON DIAS..... 49-62

Dancing an Ancestral Story, Healing Transgenerational Trauma, and Finding Resilience

Giselle RUZANY 63-79

Do Corpo em Movimento como *Imaginação-em-ação*: Práticas Transdisciplinares para um Pensamento Corpóreo-Imagético

Isabel FIGUEIRA 80-95

3.Entre Danças, *Performances*, Afectos e Devires: Cartografias Dançantes de Alexandra Noronha

Alexandra NORONHA 97-105

Ativismo do Corpo Gordo na Dança: Entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior

Marta Corrêa MACHADO 106-116

4.

Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança

André VERÍSSIMO & Angélica SCHIFFLECHNER 118-132

A Dimensão Artística da Morte na Construção do Bailado Romântico

Antônio LAGINHA 133-139

The Whole Story (2023). Ucrânia - Dança e Resistência

Cristiane Pimentel NEDER 140-149

Tacit Dimensions of Pedagogy – Corporeality, Performativity and Education

Anja KRAUS..... 150-156

EDITORIAL

Iniciámos, em 2022, um percurso de edição de textos compilados em formato de *e-book* que disponibilizamos em *open source*, no sítio da internet do Conselho de Cultura da Universidade da Madeira, sem quaisquer custos para o leitor, a fim de promovermos o interesse pelos estudos em Dança e disciplinas afins. Publicamos, agora, o número 2 da série *Corpos que Dançam*, dedicado à linha da *Performance*, em que contamos com o generoso contributo dos autores e autoras que submeteram textos e nele aceitaram participar. Neste número congratulamo-nos, ainda, com testemunhos sobre trabalhos desenvolvidos a partir de desafios propostos não apenas na *Chamada* que, em devido tempo, tivemos oportunidade de divulgar, mas a partir de eventos que resultam do trabalho desenvolvido no âmbito das atividades do grupo de pesquisa do Núcleo de Pesquisa Coreográfica (N.PC), do Laboratório de Performance Experimental (L.PE), do Conselho de Cultura da Universidade da Madeira.

A todo(a)s o nosso muito obrigada.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

* * *

In 2022, we started publishing texts compiled in e-book format, which we made available in open source on the website of the University of Madeira's Culture Council, at no cost to the reader, to promote interest in Dance studies and related disciplines. We are now publishing issue 2 of the "Corpos que Dançam" series, dedicated to the line of Performance, in which we have counted on the generous contribution of the authors who submitted texts and agreed to take part. In this issue we also welcome testimonies about work developed from challenges proposed not only in the Call for Proposals that we had the opportunity to publicise in due course, but also from events that result from the work developed within the scope of the activities of the research group of the Choreographic Research Centre (N.PC), of the Experimental Performance Laboratory (L.PE), of the University of Madeira's Culture Council.

Many thanks to all of you.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

PREFÁCIO

Explorando o universo da Dança e da Performance: uma jornada pelos Corpos em Movimento

A expressão artística por meio do corpo é uma forma única e poderosa de comunicação, capaz de transcender palavras e tocar a essência da existência humana. Neste contexto, textos como a *Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos* de Cláudia Marisa e *Notas sobre dança e escultura* de João Gonçalves oferecem perspectivas fascinantes sobre a interseção entre corpo e *performance*. Carlos Tejo Veloso, no seu texto *Sobre el Cuerpo y la Performance*, mergulha no significado do corpo como veículo de expressão, explorando a ligação intrínseca entre o físico e o artístico. Essa reflexão provoca uma compreensão mais profunda da linguagem corporal como uma forma de narrativa.

A pesquisa de Anja Kraus, Eeva Anttila e Teresa Norton Dias em *Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again)* lança luz sobre a importância da aprendizagem estética na dança. Essa abordagem pedagógica revela como a prática constante da dança pode ser uma jornada de descoberta contínua, ressignificando a experiência estética. Giselle Ruzany, em *Dancing an Ancestral Story, Healing Transgenerational Trauma, and Finding Resilience*, oferece-nos uma perspectiva emocional e curativa da dança. Ao explorar histórias ancestrais, a autora sugere que a dança pode ser uma ferramenta poderosa na cura de traumas transgeracionais, proporcionando resiliência e autoconhecimento. A obra de Isabel Figueira, *Do Corpo em Movimento como Imaginação-em-ação*, destaca a interdisciplinaridade na prática da dança, desafiando fronteiras e estimulando a imaginação. Esta abordagem transcende as limitações convencionais, convidando a um pensamento corpóreo-imagético inovador.

A abordagem trazida por Alexandra Noronha intitulada *Entre Danças, Performances, Afectos e Devires: Cartografias Dançantes de Alexandra Noronha* amplia o horizonte ao cartografar a interseção entre dança, *performance*, afetos e devires. Essa exploração revela como a dança pode ser uma linguagem fluída, que tece narrativas complexas por meio do movimento. Marta Corrêa Machado, em *Ativismo do Corpo Gordo na Dança: Entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior*, destaca o papel do ativismo na quebra de estereótipos corporais na dança. A entrevista oferece *insights* valiosos sobre como desafiar padrões estéticos pode enriquecer a diversidade e a inclusão no mundo da dança.

André Veríssimo e Angélica Schiffler exploram o *Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança*, fornecendo uma visão única da relação entre espaço, espiritualidade e harmonia. Essa abordagem oferece uma compreensão mais profunda da dança como uma experiência que transcende o físico, abraçando o sagrado e o efêmero. A dimensão artística da morte na construção do bailado romântico, como apresentada por António Laginha, mergulha nas profundezas da emoção humana. Esta reflexão destaca como temas como a morte, por exemplo, que podem ser artisticamente explorados, adicionando camadas complexas à narrativa da dança.

Cristiane Pimentel Neder, em *The Whole Story (2023), Ucrânia - Dança e Resistência*, traz a dimensão política para o palco, explorando a resistência por meio da dança. A obra revela como a dança pode transcender o seu propósito estético para se tornar numa forma de expressão política e social. Finalmente, Anja Kraus, em *Tacit Dimensions of Pedagogy – Corporeality, Performativity and Education*, oferece uma visão educacional sobre *performance*, destacando as dimensões tácitas da pedagogia. Essa abordagem destaca

como a corporeidade e a performatividade podem enriquecer a educação, indo além das palavras e teorias.

No conjunto, estes textos dão ao leitor uma visão abrangente e enriquecedora do mundo da dança e da *performance*, demonstrando como esta forma de arte transcende limites físicos e emocionais, explorando a riqueza da experiência humana por meio do movimento.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias

PREFACE

Exploring the universe of Dance and Performance: a journey through Bodies in Motion

Artistic expression through the body is a unique and powerful form of communication, capable of transcending words and touching the essence of human existence. In this context, texts such as “*Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos*” by Cláudia Marisa and “*Notas sobre dança e escultura*” by João Gonçalves offer fascinating perspectives on the intersection between body and performance. Carlos Tejo Veloso, in his text “*Sobre el Cuerpo y la Performance*”, delves into the meaning of the body as a vehicle for expression, exploring the intrinsic link between the physical and the artistic. This reflection provokes a deeper understanding of body language as a form of narrative.

The research by Anja Kraus, Eeva Anttila and Teresa Norton Dias in “*Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again)*” sheds light on the importance of aesthetic learning in dance. This pedagogical approach reveals how the constant practice of dance can be a journey of continuous discovery, re-signifying the aesthetic experience. Giselle Ruzany, in “*Dancing an Ancestral Story, Healing Transgenerational Trauma, and Finding Resilience*”, offers an emotional and healing perspective on dance. By exploring ancestral stories, the author suggests that dance can be a powerful tool in healing transgenerational trauma, providing resilience and self-knowledge. Isabel Figueira's work, “*Do Corpo em Movimento como Imaginação-em-ação*”, emphasises the interdisciplinary nature of dance practice, challenging boundaries and stimulating the imagination. This approach transcends conventional limitations, inviting innovative corporeal-imagetic thinking.

Alexandra Noronha's approach entitled “*Entre Danças, Performances, Afectos e Devires: Cartografias Dançantes*” broadens the horizon by mapping the intersection between dance, performance, affect and becoming. This exploration reveals how dance can be a fluid language that weaves complex narratives through movement. Marta Corrêa Machado, in “*Ativismo do Corpo Gordo na Dança: entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior*”, highlights the role of activism in breaking down body stereotypes in dance. The interview offers valuable insights into how challenging aesthetic standards can enrich diversity and inclusion in the dance world.

André Veríssimo and Angélica Schiffler explore “*Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança*”, providing a unique insight into the relationship between space, spirituality, and harmony. This approach offers a deeper understanding of dance as an experience that transcends the physical, embracing the sacred and the ephemeral. The artistic dimension of death in the construction of romantic ballet, as presented by António Laginha, delves into the depths of human emotion. This reflection highlights how themes such as death can be artistically explored, adding complex layers to the dance narrative.

Cristiane Pimentel Neder, in “*The Whole Story (2023), Ucrânia - Dança e Resistência*”, brings the political dimension to the stage, exploring resistance through dance. The piece reveals how dance can transcend its aesthetic purpose to become a form of political and social expression. Finally, Anja Kraus, in “*Tacit Dimensions of Pedagogy - Corporeality, Performativity and Education*”, offers an educational view of performance, highlighting the tacit dimensions of pedagogy. This approach highlights how corporeality and performativity can enrich education, going beyond words and theories.

Taken together, these texts give the reader a comprehensive and enriching insight into the world of dance and performance, demonstrating how this art form transcends physical and emotional boundaries, exploring the richness of human experience through movement.

1.

Sobre el Cuerpo y la *Performance*¹

Carlos Tejo VELOSO
Universidad de Vigo (ES)
carlos.tejo@uvigo.gal

Resumo: La presencia del cuerpo en prácticas efímeras como la *performance* tiene, desde los años sesenta del siglo pasado, una importancia capital. En este artículo vamos a indagar los caminos del binomio cuerpo-arte para detenernos con especial atención en las mutaciones del cuerpo como significante dentro de una estructura donde dominan vectores procedentes de lo filosófico, lo sociológico o lo político. Además, entendiendo el cuerpo como centro de las prácticas performativas, vamos a dialogar con las diferentes aproximaciones a una posible semiótica de la *performance* para concluir con un acercamiento al estudio del tiempo como herramienta expresiva de lo performativo en el arte.

Palavras-chave: cuerpo, *performance*, tiempo

Abstract: *The presence of the body in ephemeral practices such as performance has, since the sixties of the last century, been of capital importance. In this article we are going to investigate the paths of the body-art binomial to pay special attention to the mutations of the body as a signifier within a structure where vectors from the philosophical, sociological, or political dominate. Furthermore, understanding the body as the center of performative practices, we will dialogue with the different approaches to a possible semiotics of performance to conclude with an approach to the study of time as an expressive tool of the performative in art.*

Keywords: *body, performance, time*

Entendemos el cuerpo como una entidad inseparable de la *psyché*, como un contendedor que aúna lo material de la carne y la espiritualidad del alma; asunto, que, por cierto, ha preocupado sobremanera a la filosofía de todos los tiempos. Esta concepción unitaria del binomio cuerpo-alma encuentra ya un precedente importante en la tradición preplatónica que consideraba que era el cuerpo el que pensaba y sentía, a través del *thymós*, las *phrénes* y el *nous* (Gual, 2004). Pero esto no ha sido siempre así. Por el contrario, para Platón el cuerpo era la prisión que encerraba al alma que, por pertenecer al mundo de las ideas, tenía una raíz sana y espiritual. Esta naturaleza negativa del cuerpo pierde vigencia en la sociedad aristotélica que lo consideraba como un signo incuestionable de la propia esencia de lo humano. Derivado del pensamiento aristotélico, en la Edad Media se concibe al cuerpo como un puente entre el alma y el mundo que nos rodea. Así, el cuerpo era el dispositivo que permitía al alma entrar en comunicación con lo real. Siglos más tarde, concretamente en el trayecto final del siglo XIX, las aportaciones

¹ Este texto es una versión revisada y actualizada de: Tejo-Veloso, C. (2007). Por un arte activo. En C. Tejo-Veloso, E. Expósito (Eds.) *Chamalle X. III Xornadas de Arte de Acción*. (pp. 38-53). Xunta de Galicia. Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

de Nietzsche y Freud, fundamentalmente, nos hacen concebir lo corpóreo como una entidad que se liberará definitivamente de la bipolaridad alma (inmortal) - cuerpo (perecedero). A partir de este momento, lo físico se entiende como un agente permeable que interactúa con el plano mental, siendo prácticamente imposible (sobre todo en las sociedades occidentales y su radio de influencia) pensar el dolor, el placer, la alegría o el hastío como esferas aisladas de nuestra propia carne. El cuerpo material y el cuerpo espiritual se fundirán entonces en un todo, siendo el vehículo de un viaje que se inicia con el nacimiento y se consume con la muerte. Al abandonar esta dualidad, el cuerpo se convierte en un nítido reflejo de factores económicos, políticos y culturales intrínsecos al marco sociocultural. Así, el ente *psico-físico* que nos define -lejos de responder a una única catalogación general- es resultado de un conjunto heterogéneo de activos agentes que modifican nuestra apariencia formal al tiempo que dirigen nuestro comportamiento. Deudores de las interesantes aportaciones de la antropóloga británica Mary Douglas (1978), reconocemos la experiencia física del cuerpo entendida como un significante en continua alteración. Esta constante mutación es consecuencia de la influencia de las diferentes categorías sociales que, a su vez, se retroalimentan de los propios individuos en una *kafkiana* relación (existen sociedades porque existen cuerpos que las conforman). Esta peculiar relación simbiótica nos ofrecerá un diverso y complejo panorama para lo corporal, su representación o su expresión performativa. Siguiendo las tesis sostenidas por Douglas u otros sociólogos como Pierre Bourdieu o Heidegger, encontramos muchas razones para negar las conductas naturales y entender el cuerpo como un fiel reflejo del impacto que la propia estructura social ejerce sobre todos nosotros (Mauss, 1971).

Al descartar estos comportamientos naturales observamos como la representación que de lo corporal ha hecho la práctica artística a lo largo de la historia, nos devuelve una iconografía del cuerpo que habla de nuestras propias construcciones sociales. A lo largo de la historia del arte observamos innumerables ejemplos. Dentro de todos ellos nos parece especialmente fértil la explosión de subjetividad e intimidad que se produce en la modernidad tardía. En este periodo, abundan discursos con capacidad para imponer patrones de conducta que, afortunadamente años más tarde, han sido cuestionados desde la práctica cultural periférica, el feminismo o las teorías *queer*, entre otros comportamientos de resistencia. Este poder multivectorial, observado por Foucault (1982; 1983) y también sugerido desde el constructivismo en sociología, o desde la ya referenciada negación de la conducta natural enunciada por Marcel Mauss, tendrá una importancia capital a la hora de modelar nuestro comportamiento social, generando la aparición - en el sentido foucaultiano - de diferentes sujetos, que conformarán esa variada cartografía de lo corpóreo a la que antes aludíamos. A partir de los años sesenta del siglo pasado, el cuerpo en el arte se nos presenta como un conjunto de símbolos que describen estas asimetrías, profundas desigualdades que se conforman desde el momento mismo de nuestro nacimiento. La presencia de factores tan determinantes como la posición económica de nuestro entorno familiar, la religión que decidimos procesar o que nos imponen, la situación político-geográfica de nuestro hábitat o incluso cuestiones más íntimas y personales como nuestra propia orientación sexual o la apariencia estética que elegimos para enseñar nuestro ser social, están modelando de forma activa y constante la imagen que proyecta nuestra entidad física. Derivado de ello, nuestra imagen externa se somete a todo tipo de experiencias límite que la convierten en una de las estrategias performativas más habituales entre los artistas que trabajan el cuerpo como soporte a partir de la década de los setenta del siglo pasado (Cruz, Hernández-Navarro, 2004). Recordando los ejemplos de Abramovich, EXPORT, Orlan o Aconcci, la presencia del cuerpo en la obra de arte contemporánea cuestionará la actitud dogmática del discurso hegemónico que mediante sus aparatos de control intenta hacer de nuestra corporeidad

un pasivo receptor de los valores canónicos impuestos por el sistema dominante. Frente a esta pasividad, numerosos creadores proclaman una forma activa de entender el cuerpo y su representación, encontrando en la idea del cuerpo como arma, la herramienta más efectiva.

Figura 1. *Your body is a battleground* (1989)



Fuente: Creative Commons. © Barbara Kruguer

El conjunto de reflexiones que hemos estado barajando hasta el momento, convergen en un pensamiento central: entender la idea del cuerpo y su representación como una categoría mutante directamente relacionada con la influencia de las estructuras sociales. Entenderemos la compleja fenomenología del cuerpo como una lógica derivación de una determinada construcción social o cultural, afirmación que se opone a la idea del cuerpo como contenedor de una esencia natural (Heidt, 2004). Ello nos permite afirmar que la significación real del ser humano está profundamente determinada social y culturalmente. Consecuentemente, el cuerpo responde a una cadena de manipulaciones históricas y a las lógicas variaciones que se originan a partir de los diversos contextos culturales. Todo ello ejercerá una intensa influencia que transformará nuestra propia apariencia física y modelará nuestro comportamiento social. Estas afirmaciones encuentran importantes coincidencias con los principios teóricos desarrollados por el movimiento constructivista en filosofía, que entiende la realidad como una construcción inventada, en cierto modo, por nosotros. A partir de esta argumentación, se afirma que nunca podremos llegar a conocer la realidad como lo que realmente es, ya que, cuando nos situamos delante de ella, ordenamos una serie de datos dentro del marco teórico que disponemos. Siguiendo este razonamiento, podríamos sostener que no existe una realidad universal sino un complejo crisol de subjetividades.

Hasta este momento hemos podido comprobar que la propia fisicidad humana y su representación es diversa y cambiante, hecho que hemos querido justificar en base al concepto de constructo social enunciado por Heidegger. Derivado de este razonamiento, si concebimos la práctica artística contemporánea como un reflejo de esta existencia, sería poco riguroso defender una hegemonía en la representación. Con la irrupción de la posmodernidad occidental y el consabido derrumbe de los grandes relatos, la presencia del cuerpo en el arte de occidente y en determinadas zonas periféricas de su influencia, se hace eco de la diversidad, entendiendo que los seres humanos responden y se conforman gracias a un plural conjunto de factores. Este activo contexto -en principio contrario a cualquier manipulación oficial- se mostrará profundamente respetuoso hacia la complejidad social y política del individuo, proponiéndonos una representación de lo corpóreo alejada de los cánones que dicta la publicidad, las instituciones o determinados intereses políticos. A partir de este momento asistimos a un protagonismo del cuerpo como vehículo principal de expresión del artista, plataforma de sus angustias, miedos y deseos. Un sector interesado por esta revolucionaria representación de lo corpóreo vindicará la *performance* como soporte conformando uno de los pilares sobre los que se edificará un discurso verdaderamente dinamizador de clásicos paradigmas de representación. El cuestionamiento de estas actitudes canónicas provocará la fecunda aparición de zonas solapadas hasta el momento por el discurso oficial, permitiéndonos una mayor proximidad hacia lugares anteriormente eclipsados de nuestro propio cuerpo.

Es así como - recordando una de las clasificaciones realizadas por Paul Ardenne (2002) - llegamos a la intervención psíquica directa, categoría que evidencia un comportamiento mucho más participativo por parte del artista. Ya no se trata ahora de consolidar estereotipos, sino de mostrar una actitud realmente transformadora, capaz de modificar la propia realidad. Utilizando la práctica artística como estructura, se dirigirá el cuerpo hacia nuevos territorios alejados del estricto campo de la representación artística tradicional. De este modo, lo corpóreo se involucra en cuestiones de carácter político o social, intereses que, trascendiendo el puro ejercicio de la representación, convierten al creador en agente que modifica, proponiendo desde la producción cultural una mayor hibridación entre el arte y la vida. En estos inquietos años y desde plataformas que en ese momento eran consideradas como marginales, asistiremos a una inusitada presencia del cuerpo en el arte, descubriendo nuevas estructuras narrativas que utilizarán la subjetividad como rasgo esencial de sus actuaciones; un particular ejercicio introspectivo que encontrará importantes conexiones con lo que, a nivel social, político o cultural, estaba pasando a su alrededor. Esta hibridación entre el arte, política y sociedad ha permitido que, ya en los setenta, el cuerpo (especialmente el cuerpo de la mujer) tuviese un protagonismo destacado en disciplinas como la *performance*. Llegados a este punto en el que lo corpóreo se nos presenta como una llave importante que abre la puerta de lo performativo, consideramos interesante acercarnos a una definición que intente dar forma a esta práctica. Sabemos que es una tarea difícil porque la definición de la *performance* (práctica que se basa en la libertad total de recursos) suele arrojar unos resultados resbaladizos y poco definidos. Superar, con el uso de la palabra, la intangible inmaterialidad de la propia práctica no será fácil, pero, al menos, nos vemos en la obligación de intentarlo.

Sobre la *performance*

En los inquietos años de lo que ya era una avanzada modernidad, el arte considerado «puro» cobijaba un conjunto de preceptos que luchaban por conseguir una codiciada autonomía en el controvertido paisaje de las disciplinas. En este sentido y concretamente

desde la pintura, se reclamaban estrategias que vindicaban la utilización del soporte plano, la delimitación física del cuadro y otros desvelos de índole puramente formal haciendo posible la defensa de una ortodoxia artística hoy en día injustificable. La obra crítica de Clement Greenberg y el trabajo de artistas por él defendidos como Jackson Pollock, Mark Rothko o Willem de Kooning, defendían abiertamente estas posiciones. Con el paso de los años advertimos que no solamente la expresión pictórica, sino una tendencia general en la producción cultural internacional exigirá una cartografía de entrecruzamientos, donde el préstamo, la contaminación y los movimientos asimétricos mantienen un evidente protagonismo. Resultaría entonces de utilidad, tejer una posible definición para la *performance* e intentar calmar la incertidumbre provocada por un hacer que, ajeno a las categorías, se nutre de múltiples mecanismos expresivos. Sin embargo, somos conscientes que todo intento de aclaración en el campo de lo performativo podría conformar un peligroso búnker de significado que limitase la verdadera esencia de la práctica. Desafiando este arriesgado escenario, hemos descubierto numerosas aproximaciones que desde divergentes posicionamientos intentan ofrecernos distintas definiciones de esta compleja disciplina que se apoya en el cuerpo, el tiempo y el espacio, fundamentalmente.

A la hora de hablar de la *performance*, hemos encontrado un amplio abanico de formulaciones que podríamos situar entre dos grandes acercamientos: un extremo alimentado por categóricos pronunciamientos que defienden una esencia casi místico-religiosa de la *performance* (Phelan, 1993) y otro que articulará su estructura en base a ligeras teorías que identifican la *performance* como un espacio infinito donde todo parece tener legitimidad y vigencia. Complementando a una y otra opción, hemos podido escuchar voces que reclaman la práctica de la *performance* fuera de toda protección institucional, otras que defienden el carácter efímero como signo característico o aquellas que se empeñan en rechazar cualquier proceso performativo que tenga afinidad con lo teatral; con algo ya escrito de antemano. Como vemos, las tentativas de definición adoptan múltiples y dispares direcciones dando forma a un discurso difícil de contener en un *corpus* teórico delimitado: la corriente que podría articular un concepto se desborda continuamente. Pero no solamente encontramos discrepancias en el terreno teórico, incluso en la manera de presentar las acciones al público se aplican fórmulas heterogéneas; métodos que en ocasiones enriquecen la propia *performance* y en otras potencian nuestra pérdida de interés debido a su escasa consistencia. Inmersos en esta maraña de ideas y actuaciones hemos considerado oportuno abandonar enunciados estáticos para exponer nuestra preferencia por un tipo de *performance* que no se encuentre maniatada ni por la intransigencia de lo canónico, ni por la laxitud del todo vale. No obstante, sabemos que desde el indispensable esclarecimiento que debe acompañar a toda hermenéutica esta indefinición podría parecer una postura cobarde.

La condición diversa del arte -con mayor insistencia después de la segunda mitad del siglo XX- podría facilitarnos una airosa salida al complejo galimatías meticulosamente construido por la exégesis de una práctica que paradójicamente parece indefinible. Aludir al carácter multidisciplinar y contingente de la *performance* contemporánea, apoyándonos en el imparable movimiento que parecen experimentar las zonas de fricción entre las disciplinas de la producción artística actual, sería como encontrar el extremo del famoso hilo de Ariadna. Pese a que por fin podríamos salvarnos del temido Minotauro, esta fuga no nos parece lo más oportuno. Proponemos, por lo tanto, desechar esta posibilidad y comenzar a caminar con cautela ya que esta orgía de las categorías a menudo nos descubre una senda de difícil acceso. En relación con esta idea, pensemos por un momento que llevamos ya más de cuarenta años poniendo en práctica toda suerte de mestizajes y aun reconociendo un giro esperanzador en los productos culturales que parte

de la crítica ha denominado posmodernos, sospechamos que desde los últimos lustros del siglo pasado se comienza a perder buena parte de ese necesario interés, firmeza y frescura aportados por los clásicos de los cincuenta y los sesenta. Hoy en día la desgastada bandera de lo multidisciplinar y otras problemáticas relacionadas con el propio mercado del arte, no sólo no han conseguido integrar el arte con la vida, sino que lo han convertido en una práctica que para la mayoría de los ajenos espectadores no produce ningún tipo de rendimiento, desembocando en una ruidosa contaminación que en determinados casos convierte nuestra producción cultural en una masa compacta sin personalidad. Acomodados en el laberinto, seguimos sin saber hacia dónde debemos tirar. La situación tiende a complicarse cuando realmente nos percatamos que el vórtice de este ciclón no se encuentra solamente en la probable inestabilidad de los diferentes medios empleados en la *performance* o en las trampas de un insaciable mercado, sino más bien en cómo se producen, distribuyen y reciben las distintas manifestaciones culturales generadas en nuestro contexto. No parece encontrarse solución ni en ciertas tribunas institucionales que de una u otra forma condicionan la selección y la recepción, ni en los discursos alternativos que -si realmente lo son- están condenados a desaparecer.

Al hilo de estas reflexiones, podría resultarnos interesante tener más en cuenta algunas dinámicas derivadas de prácticas periféricas asociadas por lo general a contextos con graves problemáticas a nivel económico, político y social. Precisamente, la urgencia que provoca este complejo tejido se acabará convirtiendo en beneficioso motor de muchas de las propuestas interesadas en iluminar todo tipo de penumbras. Muchos de los productos culturales que flotan apartados de los grandes centros de dominación presentan otras estrategias discursivas que todavía saben cómo rescatar aquellos principios éticos que en la década de los sesenta y setenta dinamitaron los cimientos de un anquilosado arte internacional. Evitando que esta comparación se identifique con la eterna cuestión de la mimesis o del consabido «retraso» cultural de la colonia, nos gustaría resaltar que parte de los relatos nacidos fuera del *mainstream* están contribuyendo intensamente a que el cardinal binomio arte-vida conserve aún entidad y sentido. De este modo y aunque parezca más que probable que la voracidad del mercado internacional acabará convirtiendo esta energía en un patético museo de estereotipos, todavía podemos asegurar que la *performance* desarrollada en estas olvidadas latitudes sigue participando como un efectivo interlocutor social. En ocasiones, incluso ha retroalimentado a la producción internacional, funcionando como un buen antídoto contra la condición pusilánime que trasparentan algunas prácticas realizadas en la órbita del mal llamado mundo desarrollado. Así, en grandes núcleos urbanos de países como Argentina, México o Cuba, es frecuente encontrarnos una *performance* en la que la denuncia y la reflexión sobre su problemática sociopolítica se convierte en uno de los intereses fundamentales del proceso. Por otro lado, frente al espacio cerrado de la galería o el museo, con frecuencia se prefiere el espacio público como marco de encuentro entre el artista y un activo espectador. Como contrapunto el esquema occidentalista que rodea a determinadas estructuras donde la *performance* mantiene un crucial protagonismo, contribuye a la construcción de vastos espacios de desasosiego. Nuevamente desanimados, vemos como la práctica de la *performance* comienza suavemente a integrarse en esa peligrosa homogeneización a la que antes hacíamos referencia, perdiendo progresivamente mucho del interés que despertaba otros años, en otros círculos (Correa, 1998). ¿Quizás deberíamos comenzar a intranquilizarnos por el éxito arrasador de la telebasura o por la pobre uniformidad que imponen determinadas plataformas de *streaming*?

Hechas estas observaciones, hemos decidido atender a un tipo de *performance* que alejada de cualquier imposición de moda o mercado se construya en base a un trabajo verdaderamente riguroso por parte del artista. Al lado de esta premisa que -dada su

preocupante ausencia creemos oportuno recordar- concederemos un papel destacado a dos elementos que bajo nuestro parecer proporcionan a la acción un carácter singular que nos interesa: el tiempo, entendido como un mecanismo vivo compartido entre el artista y el espectador y el uso del cuerpo como soporte esencial de aquello que está pasando. Por otro lado, debemos considerar que en ocasiones manido y cada vez menor carácter indómito de la *performance*, todavía le permite construir significado fuera de los espacios institucionalizados del arte, traspasando los reducidos límites que presentan otros modos de hacer. Esta última apreciación nos parece sumamente interesante pues pudiera llevar implícitas consecuencias tan esperadas como la definitiva desacralización de la práctica artística, la derrota de la autoría o el cuestionamiento de la representación tradicional; posibilitando la aparición de contenidos que puedan realmente abrigar alguna función o vigencia. Del mismo modo, la esnob actitud de muchos artistas podría verse menos justificada interrogando la pertinencia del actual *establishment* del arte, facilitando una esperada «popularización no populista» ya defendida desde ciertos sectores de la cultura muchos años atrás. Así mismo, es importante advertir que integrando la *performance* dentro del ámbito académico ésta gana un nuevo territorio; una parcela escasamente explorada. En esta excepcional situación, la presencia de este tipo de manifestaciones originará una beneficiosa relación simbiótica ofreciendo a menudo excelentes resultados. En este sentido y gracias al esfuerzo de todos, nuestro contexto inmediato se convertirá así en un espacio plural y abierto, un terreno donde además de debatir y transmitir conocimientos mediante el enriquecedor ejercicio de la investigación y la docencia se abren otras ventanas a través de procesos creativos como el que hoy centra nuestro interés.

Algunas breves notas alrededor del tiempo

Como ya hemos apuntado anteriormente, el tiempo -o más concretamente el tiempo psicológico o el tiempo de la conciencia- se nos confirma como un elemento cardinal en el proceso de construcción de la *performance*, funcionando de manera similar a una cinta transportadora que circula incansable por epicentro de un ahora irrepetible. Sin relacionar este hecho con un estado excepcional de la producción artística, sí reconocemos que ello establece una particular proximidad entre el emisor y el receptor; posibilitando la aparición de un contexto que conduce a la *performance* hacia el intenso espacio de la vivencia compartida. Será precisamente esta presencia de un tiempo que contradictoriamente deja de ser un mecánico-tiempo para convertirse en sustancioso alimento de nuestro presente, lo que en ocasiones se produce en la *performance*. Del mismo modo, este imaginarse el tiempo como un estado placentero en continua metamorfosis, como algo -en definitiva- liberador, permitirá vencer el cansado estatismo que en ocasiones subyace en la recepción de otro tipo de discursos, posibilitando un fértil diálogo entre el productor y una activa concurrencia. Además, resulta interesante no olvidar que el tiempo en la *performance* dejará de entenderse como un proceso pasado para convertirse en un presente continuo, ofreciéndose como material que el artista puede moldear a su antojo. Descubrimos entonces una magnífica herramienta expresiva realmente despreocupada de una mera fabricación objetual, hecho que establece una estimulante distancia frente a soportes más convencionales como la pintura, el video o la fotografía. Así, el tiempo y sus diferentes modos de percepción estarán integrados como partes privilegiadas de la *performance*, ayudando a fortalecer sólidas estructuras que edificarán un *locus* singular donde seremos testigos directos de sugerentes cambios en la sensación que nos produce el avance vertiginoso de las agujas de nuestros relojes.

Referencias

- Ardenne, P. (2002). Figurar lo humano en el siglo XX. *Revista Debats* (79), 23-33.
- Correa, N. (1998). En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector. *Revista Fuera de Banda* (5). <https://archivoartea.uclm.es/textos/en-defensa-del-artista-gestor-nomada-cazador-y-recolector/>
- Douglas, M. (1978). Los dos cuerpos. En, *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. (pp. 89-107). Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1983). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Gual, C. G. (2004). Cuerpo y alma. De Homero a Platón. *Revista cuatrimestral de humanidades*, 11(32), 47-61.
- Hernández-Navarro, M. Á. & Cruz, S., Pedro, A. (Eds.). (2004). *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.
- Heidt, E. (2004). Cuerpo y Cultura: la construcción social del cuerpo humano. En David Pérez (Coord.). *VVAA La Certeza Vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. (pp. 46-64). Editorial Gustavo Gili.
- Mauss, M. (1971). Técnicas y movimientos corporales. En, *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos
- Phelan, P. (1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. En P. Phelan (Ed.). *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.

Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos

Cláudia MARISA

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo - IPP

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

claudiamarisa@esmae.ipp.pt

kandro.claudia@gmail.com

Resumo: O intérprete, ao ser colocado perante um público, sente-se na necessidade de atribuir um sentido, de representar algo, usando para tal o seu corpo. Essa atitude-desejo é denominada de presença cénica. Assim, e de um ponto de vista perceptível, o intérprete trabalha sobre coisas palpáveis e concretas: o corpo e a voz. Mas trabalha também com a energia, algo de íntimo e que pulsa na imobilidade e no silêncio, um poder pensamento que cresce sem ter uma manifestação concreta no espaço. O intérprete tem em si a possibilidade de dilatar a dinâmica do seu corpo, ou seja, construir e recriar o seu corpo, tendo em conta a ficção cénica da qual faz parte. Cabe-lhe ser capaz de descobrir e desenvolver as suas particularidades e o seu discurso corporal, por forma a tornar-se único e individual, criando para tal a sua partitura corpórea constitutiva de uma Dramaturgia do Corpo.

Palavras-chave: sociologia do corpo, dramaturgia do corpo, partitura corpórea, análise de espetáculo

***Abstract:** The performer, when placed in front of an audience, feels the need to assign meaning, to represent something, using their body to do so. This attitude-desire is called stage presence. Thus, from a perceptible point of view, the performer works with tangible, concrete things: the body and the voice. But they also work with energy, something intimate that pulses in immobility and silence, a power of thought that grows without having a concrete manifestation in space. The performer has the possibility to expand the dynamics of their body, in other words, to build and recreate their body, taking into account the scenic fiction of which they are a part. It's up to them to be able to discover and develop their particularities and their body discourse, in order to become unique and individual, creating their corporeal score that constitutes a Dramaturgy of the Body.*

***Keywords:** sociology of the body, dramaturgy of the body, body score, performance analysis*

A experiência fenomenológica

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

A fenomenologia do corpo, ao dar uma imagem aos processos cénicos, revela-se uma teoria da ação na apropriação do espetáculo. O pensamento fenomenológico parte do pressuposto de que toda a experiência fenomenal e perceptiva possui uma forma, que reúne um todo organizado com contornos desenhados e hierarquizados, uns em relação aos outros. Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela cons-

ciência como uma realidade e identidade, existe por si só, como um projeto do mundo, que o sujeito não possui, mas ao qual não se cansa de dirigir. A aquisição mais importante da fenomenologia é, sem sombra de dúvida, ter juntado o extremo subjetivismo e a extrema objetividade na sua noção de mundo e da racionalidade. O mundo fenomenológico não é o do ser puro, mas o do ser que surge da interseção das suas experiências com as do outro. Desta feita, o real é para ser descrito e não construído, logo não se pode assimilar a percepção na ordem dos atos do julgamento. A todo o momento o nosso campo perceptivo está sujeito a uma série de impressões tácteis fugazes que se devem analisar, mas sem as confundir com o plano dos sonhos. O real é, assim, um tecido sólido, não esperando os nossos julgamentos para existir e ter sentido. A percepção não é uma ciência do mundo, nem mesmo uma tomada de posição deliberada, mas antes é a base sobre a qual todos os atos e fenómenos se desenrolam e são, depois, tomados como pressupostos pelo Eu. Nesse sentido, devemos falar de uma multiplicidade de outros Eus que têm percepções diversas, bem como uma experiência sensível cuja validade nunca se poderá provar. O espetáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Maurice Merleau-Ponty (2003) considera que, apesar do mundo social estar organizado segundo regras objetivas e objetiváveis, esta não é a única realidade possível, e não dá a chave de compreensão do mundo. Assim entendido, o pensamento objetivo mais não é do que um efeito ou produto de certas estruturas sociais, não tendo direito sobre outras; o pensamento objetivo deve ser tomado pelo que é - um método que fundou uma ciência. Da mesma forma, defender uma ciência reflexiva, que não permita aceder aos atos espirituais, é fazer uma ciência redutora e limitativa, resistindo assim à hipótese de inexistência, limitando o nosso contacto com o ser e, reduzindo o verdadeiro ao verosímil e o real ao provável. Como refere Merleau-Ponty (2003) “por certo recalamos o mágico na subjectividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos” (Merleau-Ponty, 2003, p. 34). Note-se que, quando entramos nos domínios da filosofia, da psicologia, da sociologia, da arte, e questionamos o humano nas suas múltiplas vertentes, o pensamento objetivo revela-se redutor, uma vez que as regras da objetividade nem sempre se aplicam ao humano que se caracteriza por domínios da fé e da crença:

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

A nossa percepção e a nossa presença perceptiva no mundo estão além do juízo positivo ou negativo, de críticas e opiniões negativas. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Assim, perceber e imaginar são apenas duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta é a sua única verdade, sendo que a fé perceptiva é a forma mais certa de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a filosofia como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas, uma vez que as questões às quais tentam responder são anteriores à nossa vida e à nossa história, e a maior parte das vezes não

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

O corpo como categoria dramatúrgica de análise

O trabalho do intérprete, e todas as emoções que dele derivam, só fazem sentido na perspectiva do olhar do outro que lê os indícios fisicamente visíveis em cena. Toda a

emoção implica uma utilização concreta e, por vezes, virtuosa do corpo. Com efeito, o corpo, e mais especificamente o gesto, é um dos processos da comunicação mais eficaz. Cenicamente, o corpo é alvo de uma concentração e de uma estilização própria, a partir de uma representação mimética do real. Daí, e à semelhança de Patrice Pavis (2000), poderemos afirmar que o corpo está na base de uma antropologia cénica. Nesta antropologia do corpo e da cena, há que ter em atenção diferentes abordagens, dependendo do género artístico em causa, assim como da abordagem dramaturgica. Se partirmos de um texto clássico ou de um texto pré-existente, há a possibilidade cénica do intérprete incorporar o real ao imitar comportamentos quotidianos que já estão, à partida, assinalados no texto. Estamos, assim, perante características de uma cadeia postura-mimo-gestual da comunicação não-verbal. Ora, o mesmo não acontece quando estamos perante uma proposta em que o gestual e o corpo não são acompanhados de um texto ou de uma narrativa linear, como é o caso da dança, do teatro-dança ou da *performance*. Obviamente que não estamos a afirmar que, nestes casos, não se observe uma estrutura narrativa dramaturgica, simplesmente falamos de um corpo que, embora espetacular, não cumpre uma codificação estereotipada de emoções. Sobretudo porque, mesmo perante sentidos narrativos claros e perceptíveis, as ações são descontínuas e breves, aliadas a fortes vivências emocionais que, embora verosímeis, não são a representação mimética de situações reais. Nestes casos, há que analisar a lógica da sensação, isto é, a lógica sensorial e cinestésica que é comunicante com o espectador, mas que escapa à notação semiológica clássica. Neste sentido, torna-se proveitoso encontrar outros modelos de análise. Jean-François Lyotard (1970) propõe um modelo energético do efeito artístico sobre o espectador. Para este autor, e face a um objeto artístico, estamos perante dois tipos de signos: um discursivo, que é da ordem do signo e do linguístico, e um figural, que é um acontecimento irreduzível à linguagem. Os momentos figurais, num espetáculo, são momentos particularmente intensos, em que a sua tradução num discurso não esgota o seu sentido e a sua função. Nestes casos, não é tanto a conjugação e a concordância dos signos que fazem sentido, como na semiologia clássica, mas o circuito energético que se estabelece entre a cena e a plateia, e para a qual a encenação nem sempre dá a chave. Partindo da proposta do circuito energético, Michel Bernard (1995) analisa o trabalho do intérprete seguindo uma abordagem técnica do corpo, tendo em atenção os seguintes aspetos: (i) Extensão e diversificação do campo da visibilidade corporal (iconicidade do corpo); (ii) Orientação do corpo relativamente ao espaço cénico e ao público (frente, costas, perfil); (iii) Posturas: o modo de inserção no solo e o modo de gestão da gravitação corporal (verticalidade, obliquidade, horizontalidade); (iv) Atitudes: a configuração das posições somáticas e segmentárias em relação ao espaço; (v) Deslocamentos: modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cénico; (vi) Mímicas como expressividade visível do corpo (fisionomias e gestualidade), tanto nos seus atos úteis como supérfluos, assim como o conjunto dos movimentos anotados; (vii) Vocalidade: a expressividade audível do corpo, como substituto e complemento (barulhos orgânicos); (viii) Efeitos do corpo: o corpo do intérprete não é um simples emissor de sinais para o espectador, sejam eles designados por energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo.

Refira-se, que a recepção das manifestações do corpo do intérprete transcende esta longa explicação de signos gestuais, pacientemente codificados. O espectador percebe o corpo do intérprete por sensações e pelos impulsos que recebe da cena e transfere para si mesmo. Para Pavis (2000), as técnicas do corpo fornecem dados fulcrais para a constituição de uma antropologia do intérprete. Neste contexto, é interessante analisar o corpo que o intérprete dispõe antes de iniciar um processo de criação artística. Naturalmente que sabemos que o seu corpo está impregnado pela cultura ambiente, mas

revela-se fulcral saber como é que este se alia no processo de significação da personagem e da atuação. Com efeito, quando se analisa a criação artística, partindo da explicação de uma dramaturgia do corpo, tentamos localizar de maneira empírica alguns funcionamentos típicos do gesto/corpo no contexto espetacular, partindo da observação do corpo na vida quotidiana; isto considerando que o corpo é energético, logo sujeito de comunicação semiológica. Note-se que a significação nas artes do espetáculo é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cénicos, formas e estruturas. Muito embora o discurso artístico tenha como pretensão uma imagem unificadora e global do mundo, a reprodução da realidade pelas artes do espetáculo continua a ser fragmentária. Neste sentido, não é possível conceber uma dramaturgia global que agrupe de forma coerente todos os elementos presentes em cena. Perante uma mesma representação, temos de recorrer a diversas dramaturgias, delegando em cada uma o poder de interpretar a sua vertente cénica. Nesta perspectiva, o corpo em cena revela-se um elemento basilar da linguagem artística a ser interpretado dramaturgicamente. O corpo é, do ponto de vista da análise do espetáculo, um material dramaturgicamente essencial na produção de sentidos, uma vez que possibilita trabalhar sobre signos que não são de leitura imediata, mas que abarcam uma dimensão figurativa passível de entendimento semiótico. Numa análise dramaturgicamente, o corpo é um “corpo condutor” com o qual o espectador se identifica, uma vez que está alicerçado em arquétipos universais.

Relembremos que na ótica ocidental a palavra vem primeiro, acompanhada do gesto, definindo-se dessa forma uma tipologia do gesto. Adoptando a proposta de Bernard Rimé (1991) distinguimos três funções principais do gesto, na interação social: gesto ideográfico (marcação ideográfica); gesto figurativo (iconográfico, pictórico, pantomímico); gesto evocativo (simbólico e emblemático). Jacques LeCoq (1987) refere, igualmente, três categorias de gestos: gestos de ação (ação física); gestos de expressão (sentimentos); gestos de indicação (pontuam a palavra, precedem-na, substituem-na). Note-se que o gesto é legível apenas na relação com o corpo do outro. Dramaturgicamente, o estudo do corpo/gesto é comparativo, o seu sistema e as suas regras estabelecem-se por contrastes entre os diferentes protagonistas. A interação não é necessariamente direta e por vezes é relativa. O gesto concentra no corpo temporalidades diferentes. Relembremos que a percepção do gesto e do movimento depende do enquadramento dramaturgicamente, mas, especialmente, do olhar do espectador. Ou seja, o intérprete fixa as coordenadas dos seus deslocamentos, mas a focalização é induzida pelo espectador. De um modo geral, quando há insistência verbal especialmente assinalada, o corpo é obrigado a seguir a palavra e a apresentar uma sequência gestual que a reafirma. Nestes casos, assiste-se a uma estetização do gesto que faz parte de uma espécie de “repertório” de auto-enunciação. Aqui, o corpo ajuda a simplificar o discurso, ao atrair a atenção para os termos essenciais ou compreensíveis da mensagem verbal. Na relação com o texto, o gesto e o corpo esclarecem a palavra e o sentido, regulam a sua escuta e a sua recepção, isto porque o corpo em significação tem um imediatismo que condiciona a sua semântica. Nesta perspectiva, Jousse (1974) considera que a onomatopeia e a gestualidade são os primeiros meios de comunicar a experiência, antes do surgimento da linguagem verbal. O gesto transitório e o mimético permitem ao homem construir a sua primeira expressão antes da linguagem. O corpo tem igualmente a capacidade de estruturar a interação, de levá-la a termo, de a pontuar. Esta estruturação é sobretudo útil à respiração dramaturgicamente, uma vez que possibilita a organização do fluxo cénico. Assim, podemos afirmar que, em cena, a dramaturgia do corpo pode cumprir diversos objetivos. O corpo pode representar uma ação mimética e acompanhar a leitura de um texto; pode ser um corpo dançado, ritmado, melódico e, neste caso, o corpo fala por si mesmo, sem ter a necessidade de fazer alusões precisas ou utilizar uma linguagem falada. Estamos

perante uma pré-linguagem anterior à palavra, que fala tacitamente ao corpo do espectador sem grandes necessidades de elaborações teóricas e intelectuais. Então, “o corpo é uma espécie de médium que faz transitar em si fluxos incontrolláveis; é atravessado ao mesmo tempo por fenómenos culturais e por desejos inconscientes” (Pavis, 2003, p. 87).

Quando analisamos o corpo tendo em atenção uma dramaturgia pós estruturalista, isto é, que une aos signos clássicos na vertente energética, deve ter-se em atenção os fluxos do desejo, que se instalam entre a cena/intérprete e a plateia/espectador. Neste sentido, o corpo e o gesto não podem ser descritos como objetos sem vectorização do desejo, uma vez que a representação é unificada pelo corpo e que este funciona como metamorfose da palavra/linguagem verbal. Como esclarece Pavis (2003) “Não é tanto a conjugação dos signos que fazem sentido (como na semiologia clássica) mas o circuito energético que cremos descobrir neles e entre eles e para o qual a encenação nem sempre dá a chave. A esse circuito chamaremos fluxo do desejo.” (Pavis, 2003, p. 80).

Partitura Dramatúrgica Corpórea

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

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

Nesse sentido, segundo John Martin (1966), há sempre uma resposta cinestésica no corpo do espectador que espelha o vivido no intérprete. Se um intérprete executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna. O espectador será o grande interlocutor direto do intérprete, ao reagir física e emotivamente à partitura. Concludentemente, importa analisar a percepção estética do espectador, observar como este reage fisicamente à partitura do intérprete e avaliar como ele próprio está consciente da sua própria presença corporal e tátil. Note-se que a partitura preparatória do intérprete é um terreno invisível para o espectador, mas não irreal. Isto faz-nos crer que o intérprete e o espectador têm uma relação e entendimento, que vai para além do campo de análise do visível e do imediato.

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

Saliente-se que a cada linguagem artística corresponde uma recepção específica, uma técnica de se ser espectador. A forma como esse olhar da recepção é acionado vai ser também alvo de codificação. Assim, o Mimo capta o olhar do espectador através de uma trajetória claramente perceptível e pouco modificável. A identificação do espectador acontece mais com a técnica do que com a personagem. Desta forma, o corpo do espectador inscreve-se, sem ambiguidades, na trajetória da codificação que atribui o significado. O corpo do Bailarino atrai em bloco o corpo do espectador, dada a intensidade da forma dançante. O corpo do Bailarino é, antes de tudo, movimento e não tanto um corpo narrativo, ligado ao desenvolvimento linear do sentido da fábula e à descodificação dos conteúdos figurativos. Já o Ator, através da representação teatral, constrói um mundo ficcional, mas também submetido a uma certa lógica narrativa. O corpo do espectador efetua um vai-e-vem contínuo entre o interior e o exterior. Por último, no caso do Bailarino-Ator, o espectador passeia entre a ficção distanciada e a *performance* vivida. Verificamos, então, que o estatuto dramaturgico do corpo varia de acordo com uma dominante dramaturgica. Independentemente disso há que ter em atenção os seguintes aspetos, que se revelam constantes na análise do corpo: (i) A ficção da representação, o corpo representa sempre algo além do seu estar em cena; (ii) O corpo provoca uma identificação imediata entre o espectador e o esquema corporal acionado cenicamente; (iii) Existe sempre relação entre representação e evento real.

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

Intérpretes e espectadores: transportados e transformados

Referenciar uma Dramaturgia do Corpo implica sempre uma dupla reflexão: por um lado, falamos de uma linguagem racional e objetiva alicerçada no signo; por outro,

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

A arte fala sempre de uma realidade afetiva, de um real magicamente investido. É uma outra lógica sensorial e inconsciente alicerçada no sentir que não se racionaliza, apenas se sente e se acredita (como a magia). É, como tal, um universo de afetos por excelência, e só nesse sentido é que se podem entender as múltiplas relações que se tecem no ato da criação e da recepção. Como sabemos, no universo dos afetos nada é contraditório, uma vez que tudo está integrado ao atribuirmos um sentido intra-individual. Obviamente que este é um registo comunicacional difícil de verbalizar. Na criação-recepção artística deixamos que vários “reais” aconteçam em nós, desafiando frequentemente as lógicas da razão. Para o investigador que se propõe estudar o discurso artístico não basta olhar para a obra, enquanto objeto de estudo, mas há que ter em si a maleabilidade de devir, um outro ser a um tempo criador e espectador. Como defende Merleau-Ponty (2002), a arte tem uma função metafísica. Faz parte de um domínio de intimidade e de proximidade. Vivemos, hoje, em dicotomia constante: por um lado defendemos a subjetividade, racionalizando-a sempre; por outro lado fugimos constantemente de um discurso inconsciente e mágico, que por excelência é a gênese do discurso artístico. Existe no ato de criação-recepção da obra de arte, o retomar a um tempo mítico e cíclico, um devir uno com o outro, ainda que num plano de ficção e metáfora. Uma representação espetacular instaura, necessariamente, um espaço dialético de subjetividade. Efetivamente, estamos sempre em relação dialética com o outro, nem que seja num espaço de intersubjetividade. Nesse sentido, a criação artística implica um movimento, que não é passivo, mas, pelo contrário, criativo e desejante. Sabemos que a motivação de uma qualquer ação depende sempre do investimento afetivo que nela operamos. Da mesma forma, o efeito de uma obra de arte depende do nosso investimento afetivo, do facto de acreditarmos naquilo que nos está a ser dito. Nesse sentido, a recepção passa inevitavelmente por um discurso sensorial, pelo desejo da magia, sendo, por isso, um discurso do inconsciente, legitimando os mecanismos do consciente. Aqui temos a diferença entre os mecanismos da psicanálise, que pretende tornar o inconsciente num discurso consciente e racional, e o discurso artístico que opera o fenómeno contrário, deixando que o inconsciente assuma a dianteira e se expresse com a sua lógica própria. No entanto, face ao discurso artístico, estamos perante uma estrutura bivalente, isto porque; se por um lado, aceitamos e assumimos uma outra estrutura de pensamento, alicerçada no inconsciente, que nos permite a identificação, empatia e *catarse*; por outro, lado sabemos-nos em situação de ficção, em que cada um desempenha um papel, mas que, tal como um ritual, tem as suas regras e tempos próprios. Daí que nunca aconteça a fuga, nem os mecanismos de descontrolo face à criação artística espetacular. Ou seja, durante um espetáculo aceitamos estar sob a égide da fé e da crença, mas é uma aceitação com duração definida. E é exatamente essa segurança que permite o contacto emocional com a cena:

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

Da existência de Corpos Mágicos

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

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

Espaço cénico e leitura dramatúrgica do corpo

É no espaço do teatro que provavelmente o humano se apercebe mais como corpo, isto, pela atenção que é obrigado a dar ao seu próprio corpo enquanto espectador: estar imóvel na plateia; controlar gestos. É igualmente face ao corpo do intérprete que ele, espectador, desperta uma outra percepção e consciência de si próprio. Nessa observação do corpo do outro, esqueleto e músculos organizados em articulações sensíveis e frágeis, o espectador apercebe-se que o corpo transmite uma atitude ao mundo. Com efeito, basta um corpo em cena, imóvel, silencioso e sem intenção aparente, para transmitir uma tensão dramática, atribuindo sentidos à plateia. O observar do corpo do outro é, já por si, um manancial de sentidos e um contar de histórias. Note-se que as palavras representam, neste processo, um peso mínimo. Para o espectador o que comunica é esse corpo similar ao seu, que se abre em múltiplas respostas possíveis. Na vida de todos os dias ensinaram-nos a valorizar mais a gestualidade corporal e expressões faciais do que o corpo dançante ou em movimento. Este facto faz-nos focar uma atenção excessiva no rosto, braços e mãos, relegando para segundo plano o corpo em movimento. Esta noção vai ao encontro da valorização da mente/espírito em relação ao corpo/matéria, como se de duas entidades separadas se tratassem. No entanto, a expressão corporal exprime-se para além do território reservado à mente (rosto). Lembre-se que no quotidiano, o rosto adquire um domínio muito mais consciente, sendo o grande alvo comunicacional, até porque é socialmente codificado que não se deve observar e olhar um outro interlocutor no seu corpo. Direccionamos a nossa atenção para o rosto e ombros do outro, remetendo, para o resto do corpo, um lado funcional com uma componente estética, muito embora saibamos que, inconscientemente, ele é um grande transmissor de informações fulcrais para o entendimento do que o outro nos quer dizer realmente. Ou seja, enquanto o rosto se dedica a suportar a palavra que é necessária dizer (muitas vezes contrária ao que desejaríamos), o resto do corpo exprime-se em gestos que denunciam intenções e desejos. Esta dicotomia corpo-mente, gestualidade-movimento, ao estar codificada socialmente, coloca grandes

dificuldades ao intérprete. Primeiro, porque o intérprete tem de ser capaz de trabalhar o seu corpo na totalidade, adquirindo consciência plena dos seus esquemas de funcionamento, disponibilizando-se desta forma para novas perspetivas. Segundo, porque o intérprete tem de perceber o que o corpo diz e faz em subtexto. Ao intérprete cabe a enorme responsabilidade de ser capaz de passar uma informação corporal de forma clara, para que o espectador a percepcione. Para o intérprete, o espectador é um *voyer* (observa, mas não deseja ser visto), que assiste à representação para ver o humano na sua plenitude, como ele é feito, como vive, como se mexe. Quando um intérprete entra em cena, o espectador não observa somente o seu corpo, observa também a decisão de ação do espírito, que se denuncia no corpo em mobilidades e imobilidades. Essas decisões, esse mundo de movimento, sucedem, como já tivemos oportunidade de analisar, em diversos níveis – o do intérprete face a ele próprio, o do intérprete face à personagem, o do intérprete face ao espectador. Em todo o caso, podemos sempre assumir que a relação que se estabelece é uma relação de contracena e ação, mais do que um ato solitário de contemplação. Ao espectador interessa particularmente esse momento da quase decisão, da intenção que se forma no corpo antes do momento da ação, antes do movimento e do gesto suceder. Esta premissa na análise da dicotomia do corpo social, parte da noção de que cada corpo fala uma língua nativa, atribuída à nascença e esquecida em estado adulto. De acordo com esta perspetiva, desenvolvida por diversos investigadores, pedagogos e criadores, o corpo é sempre um contador de histórias, um corpo mimético. Neste contexto, a para-teatralidade, o *transe*, será condição de representação. O jogo artístico reside, então, nesse processo de transformação, sendo o corpo, enquanto memória bioenergética e celular, o agente que opera essa alteração. Louise Steinman (1986) justifica o espetáculo contemporâneo como vestígio de uma cultura arcaica pré-teatral (sátiros gregos e mistérios dionisíacos). Consideramos pertinente a análise desta autora. Com efeito, embora a nossa sociedade tenha transitado da para-teatralidade para a teatralidade, os mecanismos são similares. Ou seja, num registo teatral (consciente) a capacidade de transformar a realidade já não é vivida pelo eu social em ação, mas sim através duma personagem acionada pelo eu espectador. O fenómeno é o mesmo: entramos em *catarse* e *transe*, agora como espectadores em identificação e não como actantes reais. A representação espetacular revela-se, assim, um veículo através do qual intérpretes e espectadores podem transpor-se para um outro estado de consciência, exorcizando desejos, atribuindo um significante ao real. No discurso artístico encontramos diversos métodos para a transmutação do eu num outro. No entanto, estaremos sempre face a duas técnicas fundadoras: (i) Forma mimética – o sujeito toma o espírito do ser que mima; (ii) Incorporação - o sujeito é conscientemente transformado por um estado induzido de consciência. A segunda técnica (incorporação) é muito frequente na dança e em propostas que partem do movimento puro e da força cinestésica, dando assim origem a todo o processo da relação corpo-imagem; na primeira técnica parte-se de personagens, de imagens e arquétipos que existem fora do intérprete. Neste caso, em que a construção de personagens surge de imagens, o intérprete deseja que a sua identidade deixe de ser visível, e que a vida da personagem ocupe a cena. Por exemplo, no teatro Nô, o intérprete usa a sala dos espelhos para que este processo suceda, deixa de ser o eu para passar a ser personagem. A personagem criada face ao espelho, só se abandona face ao espelho. As personagens arquétipo fazem, na atualidade, o que as máscaras faziam no teatro grego, tipificam uma relação com o eterno, com a génese da humanidade. O arquétipo funciona, assim, como o simbolismo fundamental do humano, constituindo-se como ideais, figuras de mitos, estudos de existência, fantasias conscientes. Refira-se que ambas as abordagens, sabendo que a primeira é tradicionalmente predominante no discurso teatral e a segunda no discurso da dança, conduzem ao *transe*. *Transe*, literalmente, significa passagem,

inicialmente a passagem da vida para a morte ou então, posseção de uma outra vida. Não é só o intérprete que entra em *transe*, o espectador também, desde que assim o entenda.

Nota Final

O corpo cénico do intérprete permite que o pensamento do espectador se materialize em movimento, logo, em ação. Por sua vez, é o corpo físico do espectador que, ao conferir verdade e presença ao corpo em representação (do intérprete), lhe permite a liberdade de pensar em novas dimensões de si. Será este constante fluir entre estas duas formas perceptivas, que faz com que o espectador vagueie entre dois mundos distintos e que convoque as suas próprias significações pessoais.

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

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

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

Referências

- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Seuil.
- Ceitel, M. J. (2003). *Pôr o corpo a pensar*. Edições ISPA.
- Freud, S. (1967). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Payot Éditeur.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Relógio d'Água.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind*. University of Chicago Press.
- Jousse, M. (1974). *L'Anthropologie du geste*. Gallimard.
- Koltès, B. M. (2001). *Na solidão dos Campos de Algodão* [Programa do espectáculo]. Teatro Circo.
- LeCoq, J. (1987). *Le théâtre du geste*. Bordas.

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

Notas sobre Dança e Escultura

João GONÇALVES
Universidade da Madeira
joao.goncalves@staff.uma.pt

Resumo: Pensado a partir de um episódio vivido na primeira pessoa, o presente texto procura identificar pontos comuns entre as artes performativas e a escultura. Pretende ser uma meditação sobre a possibilidade de diálogo entre estas duas formas de arte poder responder a algumas das problemáticas centrais da arte contemporânea. É escrito com referência a autores de destaque, com foco no universo anglo-saxão e português, respectivamente pela relevância para o tema e pela maior proximidade aos leitores de língua portuguesa.

Palavras-chave: escultura, corpo, artes visuais, artes performativas, *performance*

Abstract: *Thought from an episode experienced in the first person, this text seeks to identify common points between the performing arts and sculpture. It aims to be a meditation on the possibility of the dialogue between these two art forms being able to respond to some of the central problems of contemporary art. It is written with reference to prominent authors, with a focus on the anglo-Saxon and portuguese universe, respectively for their relevance to the theme and for their greater proximity to Portuguese-speaking readers.*

Keywords: *sculpture, body, visual arte, performing arts, performance*

De todos os trabalhos que vi em quase três décadas a trabalhar no mundo das artes, há um em particular que me lembro com frequência. Uma *performance*¹ apresentada em 2009, numa instituição de referência, em Londres, por um aluno de licenciatura para a exposição de que fazia parte como finalista. Estávamos num edifício pré-fabricado da década de 1970, de tetos baixos e com claros sinais de deterioração. Ultrapassado o labirinto de corredores e pequenos compartimentos, entrava-se numa sala sobrelotada com focos de luz directamente apontados à altura dos olhos. O chão estava coberto de terra e palha. Ao centro, identificava-se um par de cadeiras e alguns baldes com água. Ao fundo uma televisão com imagens da cobertura jornalística da segunda guerra do Iraque, então atual. As imagens da televisão contribuía para a pouca iluminação do espaço e definiam a atmosfera, marcadamente tensa e hostil, de um lugar que claramente reproduzia um ambiente de natureza militar.

O convívio descontraído e distraído da audiência, foi interrompido pela entrada de um grupo de quatro jovens do sexo masculino. Dois deles controlavam e deslocavam à força um terceiro, que se encontrava vedado e de mãos agarradas, enquanto o restante elemento se movia de forma calma e com uma expressão compenetrada. Ouviam-se gritos, ordens

¹ O termo *performance designa* alternadamente um meio artístico e propostas artísticas específicas, referindo-se em ambos os casos a trabalhos estruturados em torno da presença do corpo vivo em ambientes próprios das artes visuais, como galerias, bienais ou museus.

e o tipo de gemidos próprios de uma cena de violência. O terceiro jovem foi amarrado à cadeira, enquanto os dois primeiros condicionavam ao máximo os seus movimentos ao mesmo tempo que lhe inclinavam a cabeça para trás. O quarto ocupava-se dos baldes, que se percebia estavam cheios de água, de onde retirou um tecido molhado que colocou sobre a face do jovem sob controle. A audiência estava prestes a assistir a uma simulação de *waterboarding*². Durante longos segundos e por repetidas vezes, foi vertido um intenso fluxo de água sobre as vias respiratórias da vítima que se contorcia em expressões de agonia.

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

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

Apesar de tudo a *performance* levou à curiosidade. Tentei saber um pouco mais sobre o tema e rapidamente percebi que *waterboarding* não é apenas um método de interrogação, mas sim, de facto, uma forma de tortura. Diversas fontes mostram, de forma inequívoca, que o método causa sofrimento agonizante e pode causar danos psicológicos permanentes, devendo por isso ser considerado uma forma de tortura³. De repente, as implicações da *performance* a que tinha assistido tornaram-se claras. A ação performativa incluiu prática de tortura não simulada. A tentativa em ilustrar uma situação limite, atual no contexto político de então, implicava que o performer, por força da ação em si, experimentasse realmente o sofrimento produzido pela técnica - tendo tornado todos os presentes na sala, com conhecimento dos factos ou não, testemunhas complacentes do sofrimento pelo qual o jovem passou, uma e outra vez, durante agonizantes minutos.

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

² *Waterboarding* é uma forma de simulação de afogamento forçado, usado como método de interrogação. É hoje classificado como forma de tortura.

³ Uma das demonstrações mais eloquentes a que pude assistir na altura sobre *waterboarding* foi-me oferecida por um pequeno vídeo a que pude assistir *online*. O então editor da revista Vanity-Fair perguntou ao escritor Christopher Hitchens, conhecido pelo seu cepticismo e sentido crítico e na altura com uma opinião benevolente em relação à técnica, se estaria disposto a sujeitar-se a uma sessão de *waterboarding* e provar o seu ponto de vista. Hitchens mudou de posição. O vídeo continua disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LPubUCJv58>

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

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

Apesar da evocação de um passado de força e vitalidade artística da arte da *performance*, facilmente se podia confundir a proposta com um gesto de sofrimento auto-infligido. De entre os presentes, foram os próprios performers quem sentiu com maior intensidade aquilo que se passou naquele dia e os únicos a entrar em contacto directo com o conteúdo artístico da *performance*, o sofrimento de vítimas de *waterboarding*, na sua real dimensão. Do ponto de vista da exposição do público ao problema, a *performance* não só não consegui mais do que uma boa peça de jornalismo como, talvez mais importante, não registou um legado que pudesse ser transmitido a quem não estava presente. A questão, pareceu-me na altura, tinha alguma coisa que ver com facto dos *performers* serem simultaneamente quem produz o objecto artístico e o objecto produzido. Convicto que esta condição está na origem de um enfraquecimento das artes performativas⁴ em contexto de artes visuais, vou de seguida falar de um diálogo possível de identificar entre estas e a escultura, onde a relação entre sujeito e objeto é distinta, para depois tentar perceber qual a relevância do diálogo entre estes dois modos de arte.

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

⁴ Facilmente associável à ideia de espetáculo, a expressão *artes performativas* é aqui utilizada com sentido duplo em referência ao seu entendimento comum e em referência à presença de expressões artísticas de base performativa em contexto de artes visuais. É uma ambiguidade que se considera pertinente face à importância que a mútua influência entre artes do espetáculo e artes visuais teve para a reconfiguração do campo das artes, que ocorreu em especial durante as décadas de 1960 e 1970, e a consequente hibridização de linguagens que daí resultou e que continua a compor a paisagem das práticas artísticas contemporâneas. O sentido específico da expressão é dado pelo seu enquadramento no texto.

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

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

E, no entanto, não é menos verdade que a presença da *performance* no mundo das artes visuais, não sendo silenciosa, não tem hoje nem a pertinência artística nem a capacidade de rutura de outros tempos. Passou-se de um período em que a *performance* parecia ser uma escolha óbvia para artistas comprometidos com a ideia de vanguarda, vanguarda artística, filosófica, política até; um meio que ao depender do encontro entre artistas em processo de criação e da presença física de um público, onde por isso mesmo se reconheciam ideias de comunidade, de relações horizontais, de presença e participação, parecia em determinado momento ser um meio naturalmente próximo de ideais de democracia, para o momento atual em que, pelo contrário, é demasiado comum assistir-se a exercícios performativos esgotados ou que ocupam um lugar de acontecimento acessório. São frequentes as ocasiões onde a *performance* aparece, mais do que como elemento integrante de uma exposição, como uma espécie de interlúdio artístico. Mais entretenimento do que acontecimento, surge frequentemente como proposta que faz parte do evento na sua dimensão social, como momento de animação, mais do que como conteúdo da exposição.

Há hoje uma clara tendência para a dança entrar em museus dedicados às artes visuais⁵, o que regularmente adquire a forma de interpretações performativas de uma ou mais obras em exposição. Se é certo que existe critério é igualmente certo que o museu, não é imune ao fenómeno de instrumentalização do meio da *performance*. Seja na forma de inaugurações, *late-nights*, conferências, atividades de serviços educativos ou mesmo concertos, ou outro tipo de espectáculos, hoje o museu afirma-se cada vez mais como um lugar onde acontecem coisas. Como um lugar cenográfico⁶. Lógica que é expandida por

⁵ O mesmo acontece com a arquitectura. Acções performativas em resposta a obras de arquitectura, são hoje frequentes.

⁶ Em reforço da ideia do museu como cenário, vale aqui a pena mencionar a polémica que em 2018 envolveu o uso, com consequente encerramento, do Museu do Louvre para efeitos da realização do videoclip *Apesh-t* dos artistas Beyoncé e Jay Z. Na altura apontado como um comentário à representação do corpo africano na arte europeia e simultaneamente como uma demonstração de poder e capacidade de influência dos dois músicos, o videoclip e o facto de um museu com a importância do Louvre ter sido encerrado para a sua realização, levantou inúmeras vozes críticas que, nomeadamente, levantaram questões sobre a cedência feita e as estratégias de promoção utilizadas pelo museu. Para mais sobre o assunto sugerem-se os seguintes

via de um crescente investimento na promoção das atividades do museu no espaço virtual com recurso a redes sociais e em específico ao uso de ferramentas como o #hashtag. A *performance* alavanca o fenómeno com a aparência de um acontecimento e alimenta a ligação do museu a formas de capitalismo cultural⁷.

Com recurso a alguma especulação, podemos mesmo acrescentar que o papel da presença física, estruturante para o meio da *performance*, está hoje em crise face à progressiva digitalização dos fenómenos artísticos contemporâneos. É aliás significativo que artistas com a importância de Marina Abramović, que não há muito tempo fez correr tinta com a proposta a peça *The Artist is Present*, apresentada entre Março e Maio de 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York e pensada em torno do encontro físico entre a artista e visitantes, estejam hoje paradoxalmente a redirecionar a sua prática para o espaço virtual, no caso, com o uso de plataformas digitais como é o caso do site do Marina Abramović Institute e de recentes colaborações com gigantes da tecnologia como a Microsoft⁸.

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

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

A visão que associa a dimensão presencial das artes performativas a uma ideia de democracia é das mais marcantes. Na base desta visão encontramos a associação entre o encontro de *performers* com a comunidade viva de espectadores e a ideia que podemos aí ver reunidos, tal com acontece aliás no teatro, os princípios de participação e representatividade política. Tendo sido fundamental para a reestruturação do mundo das artes e dos modos de recepção artística, é um princípio que continua ativo e que podemos

artigos: St Félix, D. (2018, junho 19). The power and paradox of Beyoncé and Jay-Z taking over the Louvre. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-it-means-when-beyonce-and-jay-z-take-over-the-louvre>. Auffret, S. (2018, julho 24). Avec Jay-Z et Beyoncé, « le Louvre devient une marque cool ». *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html

⁷ Para uma reflexão sobre o museu como forma de capitalismo cultural, sugere-se o ensaio a seguir indicado. Escrito em 1990, continua pertinente. Krauss, R. (1990). *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. *October*, Vol. 54 n° 104, MIT Press.

⁸ Ver: Richardson, J. (2021, abril 5). *Marina Abramović performance piece comes to HoloLens 2*. *MuseumNext*. <https://www.museumnext.com/article/marina-abramovic-performance-piece-comes-to-microsoft-hololens-2/>

hoje ver alargado a propostas conceptualmente dependentes da participação do público e ao que entretanto se convencionou chamar Estética Relacional. Em ambos os casos, a noção de prática artística aparece como ensaio de dinâmicas políticas, onde a presença física dos corpos surge como sinal de participação directa e de um espaço de criação, convívio e negociação em tempo real - em detrimento de hierarquias pré-definidas e de uma representação indirecta sujeita a lógicas definidas num outro lugar, num outro tempo, muitas vezes por pessoas ausentes. Está em jogo a esperança de que a arte possa ser uma forma de reinvenção do projecto de vida comunitário.

Tornou-se famoso, a este respeito, o debate entre o curador e crítico Nicolas Bourriaud e a historiadora e crítica Claire Bishop. De um lado, a menção elogiosa de práticas artísticas que fazem das relações humanas e do encontro entre diferentes pessoas o seu foco. Do outro, a preocupação perante formas de participação não necessariamente consentidas e o modo como estas comprometem a dimensão ética e política de propostas com destaque no panorama artístico atual. O debate entre Bourriaud e Bishop é um sinal⁹. A visão positiva e esperançosa do diálogo entre as artes visuais e as artes performativas não está livre de problemas e limitações.

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

Ainda a propósito de democracia, a voz influente de Jacques Derrida lembra-nos que a democracia é, no seu essencial, um modelo de abertura radical ao outro, um modelo de alguma coisa por vir, que permanece para sempre “insuficiente e futuro [...] nunca existe, nunca está presente, permanece o tema de um conceito não-apresentável.”¹⁰ (Derrida, 2015, p. 306). Democracia como espaço de abertura radical e indefinição, implica igualmente a indefinição e não apresentação do sujeito democrático. Inclui não só os que estão presentes, mas aqueles que já não estão presentes e aqueles que ainda não estão presentes. Vai para lá daquilo que está presente aqui e agora. O que seria da ideia de democracia se se pusesse de parte a tentativa de fazer justiça ao passado e se as gerações futuras deixassem de ser prioridade para se passar apenas a valorizar o aqui e o agora? A noção de democracia exige que tenhamos presente a memória viva do passado e a urgência do futuro. Associar por isso as artes performativas a uma forma de arte mais

⁹ Para um encontro abreviado com o debate entre Nicolas Bourriaud e Claire Bishop, sugere-se o seguinte artigo: Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51–79, MIT.

¹⁰ Tradução do autor. Texto no original: *For democracy remains to come; in its essence in so far as it remains: not only will it remain indefinitely perfectible, hence always insufficient and future, but, belonging to the time of the promise, it will always remain in each of its future times, to come: even when there is democracy, it never exists, it is never present, it remains the theme of a non-presentable concept.* (Derrida, 2015, p. 306).

democrática na relação da sua associação com o encontro entre performers e a comunidade viva de espectadores, cai por terra se tivermos em conta um modelo mais complexo, e diria mais adequado, de democracia. Derrida mostra-nos que é necessário encontrar uma linguagem de espíritos¹¹.

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

Ao contrário do que acontece com a música, em que a natureza do que é produzido coincide com a forma da sua percepção, o movimento experimentado de forma incorporada pelo performer é recebido por quem o percebe na forma de imagens. Quem já se sentiu emocionado ao assistir ao vivo a um espetáculo de dança ou a uma *performance*, poderá talvez discordar, mas a verdade é que a (co)moção acontece por via visual. Eu sinto qualquer coisa a partir da visão do movimento do bailarino; quer isto dizer que mesmo quando sentido, o movimento é percebido como imagem¹². O que talvez explique o sucesso das recentes transmissões em alta-definição e em directo de grandes produções internacionais de teatro ou dança. Tomemos um exemplo. É verdade que ver um espetáculo de dança em Nova York não é a mesma coisa que assistir a uma transmissão em directo do mesmo espetáculo algures nos arredores de Lisboa. Mas não é menos verdade que a experiência de um espectador sentado na última fila da sala do New York City Ballet seja, no que exclusivamente à percepção da dança diz respeito, muito semelhante à experiência de alguém que assiste em directo e em alta-definição ao mesmo espetáculo numa qualquer sala de cinema.

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

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

Ambas as contradições resultam da complexidade ontológica da figura do *performer*, uma vez que ao fazer do seu corpo matéria de trabalho e veículo de apresentação, este surge simultaneamente como sujeito, matéria e objecto artístico. Dito de outra forma: ao

¹¹ A necessidade de uma *linguagem de espíritos*, é uma tese que Derrida desenvolve ao longo de várias obras e em específico em *Specters de Marx*, livro publicado em 1993, e *Politiques de l'amitié*, publicado 1994.

¹² Mesmo quando sentada, uma pessoa tende a interpretar emocionalmente o movimento dos bailarinos e a se aproximar deste com pequenos movimentos que descreve no próprio lugar. O fenómeno pode ser explicado pela presença no cérebro humano de neurónios espelho, que desempenham um papel importante no desenvolvimento de empatia e que levam alguém a 'espelhar' emoções e comportamentos observados.

não haver distinção entre ação e objecto, o objecto fica limitado à acção e ao momento da acção. O que apesar de ser uma redundância na forma escrita, tem implicações sobre a arte e o seu lugar no mundo.

Fazendo aqui um breve resumo, numa tentativa de abandonar estratégias de idealização e passar a localizar numa realidade atual os seus investimentos criativos, importantes artistas fizeram da aproximação entre arte e vida um dos seus campos de batalha. Tendo sido uma prioridade durante, sublinhe-se de novo, as décadas de 1960 e 1970, é um esforço que se mantém hoje como prioridade. E, no entanto, em linha com o que está a ser explorado, sobrepor *arte e vida* resulta numa indistinção pouco fértil no que diz respeito a explorar novas possibilidades para a arte e formas alternativas de vida. A sobreposição entre momento de criação e momento de apresentação, onde o corpo é simultaneamente objecto e veículo de apresentação artística, pressupõe que se abandone a projecção de ideias para lá do corpo vivo dos *performers*. O que também significa que a lógica a operar nas artes performativas, nega à partida formas de inscrição material e, portanto, a partilha de matéria sensível para lá do momento em que criação e apresentação surgem em conjunto¹³.

A observação não é original. Ao falar especificamente sobre dança, Alain Badiou, por certo um dos mais destacados pensadores contemporâneos e autor de uma singular filosofia do evento, reconhece a dança como prática artística cujo objectivo maior é a procura do gesto não ordinário, do gesto com sentido; ao mesmo tempo que reconhece, em paralelo com a natureza eventual da dança, o gesto dançado como pensamento e manifestação do corpo do bailarino enquanto corpo que pensa - em oposição a um corpo que obedece a princípios originados num tempo anterior ao gesto que os manifesta¹⁴. Considerar o corpo do bailarino, que legitimamente podemos associar ao corpo do performer, como um corpo que pensa e alinhar de seguida a dança e as artes performativas com a procura do gesto com sentido, do gesto que no lugar de obedecer, cria, traz-nos à conclusão, para usar as palavras do próprio autor que a dança não é uma arte:

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

Tendo começado por falar das implicações políticas das artes performativas para a formação de uma consciência política, é relevante aqui de novo lembrar que as democracias, sobretudo as democracias no modo como assumem a forma de repúblicas democráticas, incluem o não humano. Incluem uma série de estruturas materiais que dão suporte à vida, que pertencem a todos sem pertencer a ninguém, e das quais a qualidade das democracias efectivamente depende. A saúde das democracias depende não apenas de aspectos como a liberdade de movimentos dos seus cidadãos, informação e livre opinião, mas do acesso a todo um universo de bens materiais, dos quais dependem

¹³ Não trago à discussão o tema do registo nas artes performativas - registo fotográfico, videográfico ou mesmo escrito - como inscrição material, por considerar a ideia pouco coerente com a forma como estou a abordar a especificidade das artes performativas.

¹⁴ Não sendo este o lugar para explorar com maior profundidade o pensamento de Alain Badiou, o leitor pode sentir necessidade de conhecer melhor a posição exposta. Recomenda-se para o efeito o seguinte artigo da curadora e investigadora na área da filosofia da dança Erin Brannigan: Brannigan, E. (2019). Talking back: What dance might make of Badiou’s Philosophical Project. *Performance Philosophy*, 4(2), 354–373.

aspectos tão essenciais como a produção de bens de subsistência e o acesso à cultura, cuidados médicos, comunicação e funcionamento das mais variadas instituições, para referir alguns. Uma escola que tenha mobiliário e material didático funciona melhor do que uma escola que não tenha nada. Assim, quando falamos de democracia, falamos também daquilo que não é humano - de um suporte material, literalmente de coisas, onde encontramos inscritas ideias de passado e futuro e possibilidades da vida para lá da vida. Apesar de se afirmarem como um veículo privilegiado de aproximação entre a arte e a vida e como meio de exploração de novas potencialidades do corpo e do pensamento, é aqui que as artes performativas parecem falhar de forma mais explícita e é aqui que a escultura, meio iminentemente material, parece oferecer uma saída.

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

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

Por certo uma das mais antigas, talvez a mais primitiva, das artes visuais, a escultura partilha com a dança uma história de antiguidade. Uma história que tem no corpo e na presença da figura humana no espaço a sua base comum. Começando no primeiro período clássico da Escultura Grega, quando a evolução técnica e conhecimento da anatomia do corpo humano permitiu aos escultores representar o corpo em movimento de forma eficiente, o fascínio que a dança exerce nos escultores, artífices da imobilidade, é notório. Desde o início do período, a forma como Lísipo¹⁵ interpreta e traduz movimento e em particular o movimento na dança em escultura, através de uma organização ondulante de volumes e de um trabalho ao nível do panejamento, é disto exemplo.

A revolução da arte moderna e o modelo de produção industrial que lhe deu suporte, trouxeram um interesse crescente de artistas por temas como a luz, a velocidade e o movimento. Reforçou-se a mútua influência entre dança e escultura. Apesar da dificuldade que o meio coloca em sugerir movimento com recurso ao esbatimento e arrastamento de formas, recursos mais acessíveis em pintura ou fotografia, a influência fez-se sentir de forma determinante na abordagem de importantes escultores. Auguste Rodin foi um desses escultores. Referência da representação do corpo em movimento em escultura, fez da dança um campo de estudo privilegiado. Não só pelas inúmeras vezes que recorreu ao tema, como também pelas inovações formais que desenvolveu em diálogo

¹⁵ Importante escultor grego do séc. IV a.C. ficou conhecido pelo dinamismo das suas figuras. Sabe-se que era o artista favorito de Alexandre, o Grande, que quem fez as representações mais conhecidas.

com a dança. Inovações como o uso do fragmento; o esbatimento da forma plástica por meio de impertinências lumínicas resultantes de variações de valores de superfície - que tornam os volumes mais dinâmicos, na medida da sua indefinição, e convidam, por essa mesma razão, a um movimento do espectador em torno da escultura; ou a representação do corpo com membros ausentes. Olhando para obras como *L'Homme qui marche* de 1907, percebemos que mais do que qualquer escultor antes dele, Rodin soube gerar movimento através da ausência de partes do corpo. Soube usar aquilo que Jacques Rancière considerou um sinal de modernidade: o gesto emancipado. Sinal que reconhece igualmente na obra de artistas como Isadora Duncan ou Loie Fuller e onde vê a potencialidade do gesto, que não obedecendo a uma predeterminação, se abre a uma multiplicidade de possibilidades¹⁶ - e que para mais Rancière associa a um tempo que viu nascer a esperança em mais tempo livre.

A obra e vida de Rodin ficam igualmente marcadas por um contacto pessoal e pela amizade com um número alargado de bailarinos - que aparecem na sua obra como influência e por vezes como modelos. Para além das inúmeras obras e ensaios em torno da dança, está documentada a influência que Duncan e Fuller tiveram na sua obra tal como o seu interesse por danças tradicionais, em particular do Cambodja e do Japão, e danças da antiguidade. Ficou conhecida a representação que fez de Vaslav Nijinsky¹⁷.

Menos conhecido, mas nem por isso menos relevante, Antoine Bourdelle apresenta-se como segunda figura de referência da relação entre dança e escultura europeia depois de Rodin, de quem foi discípulo. Deixou-nos uma obra que inclui importantes altos relevos, onde podemos identificar uma tradução entre corpos em movimento e um dinamismo visual conseguida por via de uma tensão formal entre sugestão de movimento e síntese de volumes, por um lado, e por outro, entre a natureza estática da forma escultórica e o movimento do olhar ao percorrer as diferentes partes do corpo em diferentes momentos do movimento representado - o que faz que o olhar tende a percorrer a figura de forma a compensar a tensão entre as diferentes partes do corpo e o desequilíbrio causado pelo incorreção anatómica. Por outras palavras, a percepção do movimento é conseguida não formalmente, mas pelo dinamismo do olhar. A título de curiosidade, o Museu Bourdelle, dedicou em 2009 uma importante exposição aos anos que Isadora Duncan passou em França, tendo sido editado um catálogo que é hoje uma referência na bibliografia da artista. Conhecem-se diversas esculturas que Bourdelle realizou tendo Duncan como modelo.

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

Porém, é com Brancusi que a relação entre escultura e dança toma um novo rumo. Não tanto pelo seu próprio trabalho, mas pela influência que este exerceu em artistas que

¹⁶ Sugere-se a leitura de: *Divided Beauty* (Dresden, 1764) ou *The dance of light* (Paris, Folies Bergère, 1893, ambos publicados em Rancière, J. (2013). *Aesthetics. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso Books.

¹⁷ Para um conhecimento mais aprofundado da relação de Rodin com a dança, recomenda-se: Bellow, J. Biass-Fabiani, S. Blanchetière & F. Gerstein, A. (2016). *Rodin and Dance, the Essence of Movement*. Paul Holberton Publishing

décadas mais tarde, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, viriam a fazer da dança um universo central para as artes visuais. Modularidade, repetição, progressiva abstração e progressivo abandono de hierarquia entre elementos de uma composição, são aspectos explorados por Brancusi que viriam a contribuir para uma reformulação do uso de plintos, para uma abertura do objecto escultórico ao contexto e para uma consequente transferência da presença da figura humana do objecto para o corpo vivo. Aspectos que em dada altura se tornaram bases para o desenvolvimento do seminal movimento artístico a que se convencionou chamar *Minimalismo* e que, nos termos atuais, foi a base para o diálogo entre escultura e dança.

Chegados de novo às décadas de 1960 e 1970, é importante notar que as mudanças que ocorreram nessa altura, tiveram como condição não só avanços formais, mas também saltos filosóficos. A substituição do Estruturalismo pelo Pós-estruturalismo e pela Psicanálise como pilares teóricos e de referência no campo das artes visuais avançadas, resultou numa valorização do contexto, no descrédito da noção de autonomia artística e do sujeito-autor e no uso da linguagem como base de reflexão e prática artística, sobretudo por via da influência de Ludwig Wittgenstein¹⁸. Estas mudanças estiveram na origem da valorização da função crítica da arte a que se passou a associar uma dimensão anti-estética, caracterizada pelo abandono da prioridade de valores formais como elementos determinantes do conteúdo artístico de determinada obra. Passou-se definitivamente a valorizar um entendimento de arte como forma de pensamento e como forma de compromisso com o estado do mundo e os modos de produção que o caracterizam - em detrimento da noção de arte como veículo de criação de um imaginário. Fatores, que sobretudo na transição para o período pós-moderno, serviram de apoio ao abandono da especificidade do meio como fator organizador do campo. A valorização da dimensão anti-estética da arte abriu espaço para a inclusão, na esfera das artes visuais, de disciplinas tão diversas como a arte sonora, a escrita, a dança ou a *performance*.

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

E a tendência para o diálogo continua. São múltiplos os exemplos de propostas de artes performativas que fazem da cenografia um dos seus elementos centrais (entenda-se aqui

¹⁸ Segundo Alex Potts, reputado historiador e perito em escultura, apesar da influência de autores como Barthes, Foucault, Saussure, or Lacan se continuar a sentir, o vocabulário filosófico de Wittgenstein foi talvez aquele que mais atraiu artistas, teóricos e críticos a partir do final dos anos 60. Do original : “*By the end of the 1960s, artists or art critics looking to ground their analysis philosophically, and seeking alternatives to traditional rationalist or positivist models, tended to return to Wittgenstein rather than to the French existentialists or phenomenologists. With this insistence on the centrality of an understanding of language to a conceptually informed critical analysis, Wittgenstein became the thinking artist’s and critic’s philosopher.*” (Potts, 2000, p. 210).

a cenografia como disciplina com características escultóricas); ou de artistas que recorrem a adereços ou a objectos como parte integrante do seu trabalho. Continua a existir uma abordagem escultórica à dança. *Performers*, bailarinos em particular, continuam a ir buscar à escultura, ou a elementos próximos da escultura, orientação para o seu trabalho de movimento. A título de exemplo, são recorrentes as evocações de corpos mortos, manequins ou outros objectos inanimados.

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

Vem à mente o forte sentimento de presença produzido nas propostas de Vanessa Beecroft - que com a participação de um número alargado de performers, sempre mulheres, sempre imóveis, tem explorado os limites entre *performance* e escultura¹⁹; ou projectos recentes como *Cidades de Bronze*, com lugar no Porto, em que performers desenvolvem ações dramáticas, onde se comportam como estátuas e ao mesmo interrogam criticamente a presença de estátuas na cidade como forma de reclamar o espaço público.²⁰ Do outro lado do espectro temos um exemplo curioso. Mais avesso que inverso dos casos anteriores, *Nude*, é uma série iniciada em 2010 por Ugo Rondinone constituída por figuras escultóricas de tamanho real, feitas a partir de moldes directos do corpo de bailarinos profissionais, passados a cera de cores terra e dispostos em cantos ou juntos a paredes em atitude de inação vulnerável.

A segunda variação do diálogo, a desconstrução e crítica do uso da noção de interioridade, acompanha desde logo o processo de autonomia de ambas as disciplinas e o respectivo afastamento de modelos de raiz romântica - que até à afirmação do pensamento moderno condicionaram ambas as disciplinas com uma interpretação do fenómeno da arte baseado em noções de interioridade e intencionalidade, isto é, na crença que o aparecimento da arte está associado ao modo como um artista, superiormente sensível, manifesta intencionalmente, ainda que por vezes inconscientemente, formas ou gestos portadores de um significado intrínseco e essencial. A crença, dito de outro modo, que significado e essência precede a manifestação de sentido.

Tendo, de um modo geral, alimentado a renovação do pensamento ocidental e orientado parte substancial da produção artística pós-moderna, a crítica ao uso do conceito

¹⁹ Recentemente, Vanessa Beecroft tem-se dedicado quase exclusivamente à escultura, o que acaba por ser coerente com a sua obra performática.

²⁰ Para mais informações sobre o projeto referido, ver: *Cidades de Bronze | Visões Úteis*. (s.d.). <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/cidades-de-bronze>

de interioridade encontrou no diálogo entre artes performativas e escultura um terreno particularmente fértil. O que pode ser explicado, tanto quanto nos é sugerido pelo número de trabalhos de reconhecido valor, pela relação directa com o corpo que encontramos em ambas as disciplinas e pela facilidade de nelas se projectar uma visão antropomórfica do mundo.

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

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

Numa proposta relativamente recente *De Marfim e Carne - as estátuas também sofrem*, de 2014, uma referência clara ao pequeno filme de Chris Marker e Ghislain Cloquet *Les statues meurent aussi* de 1953, Marlene Monteiro Freitas propõe uma composição coreográfica onde se percebe não só o que podemos chamar de crítica auto-reflexiva poética à lógica de apropriação (lógica que alimenta o próprio trabalho, com a utilização de inúmeras elementos retirados de outros objectos culturais, tal como se pode ler em referência à exploração dos povos africanos por parte dos colonizadores europeus) como também, mais significativo talvez, um trabalho de corpo assente em movimentos fragmentados, repetitivos e mecânicos, que aproxima o corpo dos bailarinos de objectos ou esculturas animados apenas por uma força exterior. Tendo assistido ao vivo à peça, posso testemunhar que é uma proposta que devolve aos espectadores uma imagem dos performers a executar ações como objectos sem interior, por neles se perceberem movimentos, mas não a emoção que o gera. Uma forma de passividade radical a aparecer como manifestação de protesto e de fragilidade humana.

O uso de referências ao mundo dos objectos não é uma estratégia nem rara nem de forma única. Num dos ensaios mais lidos, escrito por um português, sobre artes performativas, apropriadamente intitulado *Por exemplo a cadeira* (ensaio sobre as artes do corpo), ensaio de 1999 e publicado de novo em 2011, António Pinto Ribeiro começa por fazer uma espécie de resumo histórico da dança moderna. Lembra que se durante o Romantismo a dança procurava a idealização dos corpos e vivia de estratégias de

descolamento, termo do próprio, que pareciam procurar libertar o corpo da gravidade através de constantes movimentos ascensionais, foi no diálogo com as artes visuais que a dança iniciou a sua descida à terra. A gravidade e a procura de um corpo concreto, não idealizado, mas sim diferenciado e multicultural passou assim a estar no centro da dança.

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

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

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

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

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

Vimos como Badiou vê a dança como possibilidade da arte existir no corpo - a que este associa o movimento de libertação do homem dos limites da gravidade, isto é, à promessa que aquilo que se ensaia do corpo possa libertar o corpo do corpo. Por sua vez, o complexo entendimento sobre dança que José Gil nos oferece ao longo das páginas de *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, e que aparece em linha com uma tradição filosófica paralela, mas distintas da de Badiou, coloca-nos em posição de a isto acrescentar uma visão da dança como possibilidade da procura do movimento real, significante e singular, que atravessa a realidade e que o corpo é capaz de receber e traduzir em gesto dançado. Uma capacidade sempre atual, porque irrepitível. Ao contrário de Badiou, Gil pensa a

dança a partir da modernidade e reconhecendo o papel da gravidade, que aparece no seu pensamento como condição de transferência de energia, mas não como condição de inscrição. O que se cruzamos com o argumento que o mesmo defende em *Portugal, hoje. O Medo de Existir*, surge como limitação. Apesar da sua maior leveza, ao associar a dança a outras formas de arte e em particular a um objecto, Ribeiro parece deixar em aberto uma solução: o gesto pode ser pensável na sua relação com o mundo concreto e com o mundo dos objectos.

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

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

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

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

A continuar, o diálogo entre dança e escultura pode abrir a porta à passagem do movimento potencial, tão importante no passado para o nascimento do período moderno, para a atualização de gestos investidos de possíveis significados e de uma esperança do humano no não humano. Imperfeitos, melhoráveis e ainda assim necessários, os gestos são também compromissos. A escultura é uma forma de afirmação e partilha no espaço de presenças, sentidos e compromissos, que podem ser intoleráveis, mas igualmente, de alguma forma, em determinado tempo, reparadores. Penso de novo na *performance* a que assisti em 2009 e tento imaginar a força de algumas daquelas figuras traduzidas escultura.

Referências

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

The background is a solid blue color with a white splatter pattern. The splatters are of various sizes and shapes, some resembling ink blots or paint splashes, scattered across the entire surface. The pattern is dense and irregular, creating a textured, artistic effect.

2.

Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again)

Anja KRAUS

Stockholm Universitet

Anja.kraus@su.se

Eeva ANTTILA

Uniarts Helsinki

eeva.anttila@uniarts.fi

Teresa NORTON DIAS

Universidade da Madeira

tdias@staff.uma.pt

Abstract: The main purpose of this chapter is to investigate the topic of '(re-)entering dance practice' as a mode of aesthetic learning. Body phenomenology, complemented by viewpoints from performativity theory, will be applied in analysing this process of finding oneself as a person of action in a situation of existential challenge as integral to initiating (aesthetic) learning. More specifically, learning will be described in relation to dance as characterized by the capacity and the will of a person to enter (again) into an emotional, bodily, and social dialogue with her/his surroundings. The data consists of autobiographical vignettes written by two professional dancers and spontaneous, expressive utterances from two 'dance novices'. The utter aim of the study is to contribute to shed light on the potential of body phenomenology and performativity theory in modelling the aesthetic dimensions of early learning in formal and informal contexts.

Keywords: initiating learning, aesthetic learning, vignettes, dance exercising, body phenomenology, performativity

Resumo: *O principal objetivo deste capítulo é investigar o tópico da '(re)entrada na prática da dança' como um modo de aprendizagem estética. A fenomenologia do corpo, complementada pela noção de performatividade, será aplicada na análise deste processo de descoberta de si próprio como pessoa de ação numa situação de desafio existencial como parte integrante do início da aprendizagem (estética). Mais especificamente, a aprendizagem será descrita em relação à dança como comandada pela capacidade e vontade de se entrar (de novo) num diálogo emocional, corporal e social com o seu meio envolvente. Os dados são constituídos por vinhetas autobiográficas de duas bailarinas profissionais e por declarações espontâneas e expressivas de duas principiantes. O objetivo final do estudo é contribuir para iluminar as potencialidades da fenomenologia do corpo e da teoria da performatividade na modelação das dimensões estéticas do início da aprendizagem em contextos formais e informais.*

Palavras-chave: *aprendizagem estética, vignettes, exercício de dança, fenomenologia do corpo, performatividade*

Introduction

To enter the sphere of action by interacting with one's surroundings is fundamental to all learning in its initial phase (Kraus & Herbert, 2012). In this chapter, we will further develop the idea of performing arts, especially dance, as a laboratory for 'initiating learning' (ibidem). To say it conversely: '(Re-)entering dance practice' will serve us as an example for initiating learning.

Our research will relate most closely to Western Theatrical Dance, which combines different dance styles, genres, and even everyday movements, and where dance arrangements may be purposefully choreographed, or the result of improvisation. The notion of dance/dancing refers to an embodied practice of responsive interaction with material and social surroundings, in which the entire human being is actively engaged. Dancing does not only comprise the acquaintance and interpretation of certain bodily mediated features and movements. It is often also coupled with witnessing other people performing and involves relating to the performative acts of others. As a collaborative process, dancing involves an aesthetically reflected exchange of feelings with other people and materials (Banes, 1994; Hanna, 2012). Dance can turn a specific environment into a space for multiple shared experiences. Dance consists of sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is often ascribed. According to Judith Lynne Hanna, "the most common device for encoding meaning in dance is through 'metaphor' - the expression of one thought, experience, or phenomenon in place of another that it resembles." (2008, p. 493). Correspondingly, metaphors are a way of conceptualizing the different elements and the language of dance. In a creative process of decision-making, stating opinions, creating images and symbolic meaning, as well as by demonstrating and negotiating one's ideas, and responding to those of others, dancing makes use (fewer words, but) of a broad spectrum of embodied action (Anttila, 2018). Letting oneself be affected by the impulses from others, things, and the space around, reacting sensitively to them, as well as demanding one's own freedom and singularity usually requires the full and proactive engagement of the dancer. Also, a vision of community can be created; and a dancer's or the public's sense of community can be enhanced.

Dance in the realm of performing arts, as a theatrical art form requires systematic and sustained practice. It often involves intensive training of dance techniques and styles, mimetic observation of other professionals, routines, memorization, and embodiment. Dance is based on (learning) know-how, also identified as procedural, practical, and performative knowledge. Thus, a heightened awareness of one's own body and capabilities of relating the surroundings to bodily conveyed meaning are the key competences that practicing dancing both requires and enhances. Dance practice also makes lasting imprints on the dancer's body not only as observable skills, but as bodily memories. As Fuchs (2021, p. 9) stated, "the life-long plasticity of body memory enables us to adapt to the natural and social environment, in particular, to become entrenched and to feel at home in social and cultural space." Memory is a decisive element in acquiring knowledge in general. Body memory as a wider notion also counts for haptic-sensual-symbolical, assets-based, and collective aspects of learning (Aebli, 1950). Hanna (2012) points out that creation in dance and the whole pattern of performance, like structure, style, feeling, or drama, involves a broad spectrum of knowledge, for example, concepts of history, movement vocabulary etc. Thus, there is even a conceptual dimension of dancing skills: "Dance creation can in fact only unfold its individuality if accumulated physical knowledge is available as a basis. The body's potentiality thereby becomes a source for, a site or documentation of each of the updates and statements that are made

by the dancing body.” (Cramer, 2013, p. 220). Dancing skills cannot at least function as a site for physical discovery and for novelties.

Thus, dance as an embodied and performative practice has an educative potential that is not restricted to dance techniques, but also involves personal-emotional, material, and social aspects of many kinds (Anttila, 2018). Dancing can be seen as an example of haptic-sensual-symbolical, assets-based, and collective aspects of aesthetic learning in particular, and even of learning in general. Especially interesting in these regards is the initial phase of dancing in front of a public. – Let’s Imagine a stage¹ with a real (or imaginary) public, entered by a professional who returned to dancing after a several years break; or think of a dance novice who cannot refer to any routines and professional knowledge. From both, we are looking for insights regarding the following research questions:

- How to describe a dancing person’s bodily engagement within her/his inner space and with their surroundings? How is communication pursued in a bodily way?
- What kind of learning will be initiated when a person enters the dance scene (again)? How does this correspond to learning in other fields?

Autobiographical sketches (vignettes) of two professional dancers and the spontaneous and expressive utterances of novice dance students shall help us to go into further detail about the topic of interest and provide answers to our research questions. We anticipate that professional dancers have close access to their bodily experiences. They were chosen for both having gained some temporal distance from their dancing practice and then, having returned to it. We expect them to be capable of describing how re-entering the stage provides access to their body memories (see above). For novices, assumingly, dancing on a stage for the first time will be an exciting event that may trigger particular bodily experiences.

Methodological and Theoretical Background: Body-Phenomenology and Performativity

From the body-phenomenological and performativity-theoretical point of view, embodied human rationality and rational judgment are decisive for scientific evidence. Instead of taking causal mechanisms of perception along general abstract principles or arbitrary measures of perception such as generalizability, validity, reliability, uniformity, or morals as measurements for evidence, in particular, the process of a formation of rationality and rational judgment is tracked.² The basis for body-phenomenological research methodology is the reference to ‘phenomena’ (Ancient Greek φαινόμενα). Φαινόμενον means ‘something showing itself, appearing’ (cp. Blankenburg, 1991): On the one hand, a phenomenon is something that is merely there and obvious without any doubt, and can be described without any methodical complications. On the other hand, a phenomenon is something that must be revealed, not because it is hidden, but because it is understandable only out of its contexts and from the very conditions of its actual appearance. In other words, phenomenology deals with the things at hand and how they become what they are for us in a concrete context. In both cases, the proper approach to a phenomenon is to ‘describe’, not to ‘explain’ it. Correspondingly, Maurice Merleau-

¹ By stage we mean a space where others watch a person performing art.

² For body-phenomenology, see Merleau-Ponty (1968), for performativity-theory, see Wulf & Zirfas (2007).

Ponty (1962, p. vii-viii) characterizes body-phenomenology as: “[...] a matter of describing, not of explaining or analysing [...]. [Body-phenomenology is the attempt] to give a direct description of experience as it is, without taking account of its psychological origin and the causal explanations, which the scientist, the historian, or the sociologist may be able to provide.” According to the phenomenological perspective, scientific inquiry is modelled as being based on “[...] interpretive sensitivity, inventive thoughtfulness, scholarly tact, and the writing talent of the human science researcher” (Van Manen 1990, p. 34). According to van Manen (*ibidem*), sensitivity, inventive thoughtfulness, scholarly tact and describing talent are not only modes of perception and research, but also central pedagogical abilities, and they characterize learning.

Bernhard Waldenfels (1997) identifies the body-phenomenological standpoint in being ‘here and now’; it is to say: one exists as a living body. One ‘is’ one’s bodily existence. As we are embodied subjects, our response to anything that happens is always instantaneous. ‘Being here’ is synonymous with being a body and with the perception as, and with the own body: Each human being makes up a ‘point zero’ for consciousness, from which specific spatiality unfolds. A person will have some impact on this spatiality even by only being there, or by acting from point zero. This also means that we are never ever completely outside ourselves, even if the expectations of others may make us feel so. In acting, we moreover always depart from our own inner action centre which is situated in a specific set of circumstances:³ “To be ‘here’ is neither somewhere in a space as a location beside others, nor is it nowhere, away from spatiality [...] to be ‘here’ is moreover a life zero at a starting point for the master plan of space with its directive differences and leeways for movements” (Waldenfels, 1997, p. 195).

Within body-phenomenology, it is stressed that not only perceiving and acting, but also learning starts from point zero in that we never know for certain whether and how we learn something. Käte Meyer-Drawe (2008, p. 77) states: “The ‘How’ of learning retreats into darkness”; “[...] what one wants to see stays invisible [scil. for a direct observance], such as: the beginning of learning, its course, its dramaturgy.” Learning withdraws from observation; we can only see the results of learning. A learner will be exposed (in a kind of passive way) to learning something new. First, s/he will perceive this thing in an innate and spontaneous way and respond to it. Only an instant after that, the learner will actively (and more or less successfully) refer to her/his preconceptions and to his/her former knowledge. In these regards, s/he will ‘encounter’ her/his own perceptions, preconceptions, and former knowledge, instead of simply ‘having’ them. These experiences or preconceptions will or will not come to him/her as solutions for the challenges at hand. In any case, the learner will explore something that s/he does not know yet, s/he may even get to know something that s/he did not think could be the case at all. Within the body-phenomenological learning theory, the existential and hidden dimensions of learning and its power to change social life and the world are in the foreground, rather than its results. Performativity theory would see it the same.

Both from the body-phenomenological and the performativity theory point of view, human activity and passivity are intertwined, i.e., one cannot but actively engage in a certain area as well as behave passively in another area. In other words: Performativity theory aligns with body-phenomenology “[...] in assuming the phenomenological idea of the ‘body as situation’ [...] on the basis of which] a theory of performativity as a twofold phenomenon [is developed]: being passively situated and having to actively take on the situation (Butler, 1986). Subjective or bodily action thereby appears as something of a reaction in which respective norms are reworked or resisted.” (Wehrle, 2020, p. 366). Thus,

³ All non-English quotations have been translated by the authors.

body-phenomenology and performativity theory, or approach, can both explain creative processes, inspiration, theory-building as not only being set up in an (active) intentional way, but also involving (more passive) spontaneous, instinctive reactions to something or somebody. Regarding our intellectual life: We cannot only build or comprehend a theory. We can even, in a more or less passive way, experience the formation of theory. - However, the performativity approach goes beyond body-phenomenology insofar as it allows us to reflect on the dynamics of power relations and on sets of divergent, struggling forces that are played out in diverse effective ways. From the performativity-theoretical point of view, theory is supposed to arise not only within the perceiving subject, as explicated within body-phenomenology, but also within assemblages of actors, artifacts, situations, and practices that are thought to be involved in the production of movement, action, and theory: “Assemblages are the actors, artifacts or practices that are intertwined with and co-produce theories.” (Carton, 2020, p. 1417). Involvement into assemblages can be distinctively experienced in dance contexts, insofar as the diverse forms of dance as “[...] practice and performance imply a physical context, a space in which we experience the materialization of [...] theory” (Maar, 2014, p. 108). In her explanation of the formative power of performativity, Erika Fischer-Lichte (2008, p. 36) goes even further by also taking human existence into account: “Performative acts [...] are of crucial importance in constituting bodily as well as social identity.” She continues (*ibidem*): “In so far, [...] ‘performative’ [acts can be identified] as being ‘self-referential’ and ‘constituting reality’”: In one’s spontaneous, immediate reactions to something or somebody, a person will relate to her-/himself, proving the continuity of his/her identity.

Method: Vignettes

Vignettes are a prevalent research method, in particular of phenomenological inquiry (Schratz et al., 2013). Vignette research departs from the hypothesis that a person’s ability to act is dependent on diligently grasping what is happening and reacting/responding to it. Thus, one can act not primarily based on reflection and distance, i.e., not first by explaining the situation at hand from a meta-perspective, but by dealing with things at hand and investigating how they become what they are for ‘us’ in a certain context. Vignettes are supposed to be based on personal stories, within which anthropological specifics, such as frames of mind, attitudes, and feelings, are explained. Anna Bloom-Christen & Hendrikje Grunow (2022, p. 1) highlight the following methodological considerations behind the choice of a vignette for a research project: “[...] ‘the affective turn’ boosted the epistemological significance of vignettes by focusing on how writing not only seeks to transport lived effects from the field onto paper, but how it aims to evoke such effects in the reader.” Thus, a short narrative that serves as a vignette for a researcher is expected to capture how empathy and considerateness evolve in a person. It is thought to give insights into feelings and corporeality. Such learning contexts are our topic here.

Empirical Study

We will refer to participants T.’s and S.’s autobiographical notes. T. is a dancer and scientist (c.a. 60 years old) with thirty years of regular dance practice (both classical and theatrical) before a fifteen-year break. S. is a thirty-year-old professional dancer who was asked to write about her experiences of (re)entering the studio/stage after a four-year break from dancing. We had two more participants: ‘dance novices’ A. and G., two adult

individuals (40 and 60 years old) without dance learning or practice experiences. Their reports are spontaneous, expressive utterances.

Dance and Bodily Communication - From the Dancers' Perspectives

Above, we described a dancing person's bodily engagement within his/her inner space and with the surroundings as a holistic, embodied practice that is pursued as bodily communication. The elements of dance, i.e., the sequences of movements, rhythms, and body forms, to which symbolic value is ascribed, provide the dancer with certain frames of mind, attitudes, and a wealth of feelings that can become part of her/his bodily communication. - T. gives the following hints:

Dancing means 'traveling' into your thoughts and feelings. It means expressing your inner sensations through your own movement. It means communicating and often being reborn, that is the joy, no matter when or where you're doing it. Dancing makes us feel more complete... (Vignette 1)

T. describes dancing as an existentially significant encounter with herself. Instead of 'having' thoughts and feelings, she describes that she 'encounters' thoughts and feelings, transforming them into bodily movement. She recounts feeling new, again and again (*being reborn*). The coming out of something new does not appear as puzzling or irritating to her, as one might think, but rather a mere pleasure. She explains that different states of mind, attitudes, and a wealth of feelings merge into a holistic, embodied dance practice. - S. describes her re-entering the stage after a break in her career in a quite similar way:

It feels like I'm returning to my body. I'm returning to familiar shapes, routes, and movements. To a way of breathing, almost. It feels like returning to someone else, someone I thought I had already left behind. Maybe someone I've never met? I'm approaching her as a human would approach a fox. Carefully, calmly, with no intention to hurt. I don't want to scare her away by being too aggressive. I'm trying to find a way to be friends. (Vignette 2)

Also S. encounters what she experiences as the wealth of being human. At the same time, she designates a kind of inner counterpart while dancing, which she describes as if it were a wild and shy animal that she needs to tame. While being positively surprised by her own dancing (again) that appears as being most natural to her, she also perceives that she will 'return to familiar shapes, routes, and movements'. On the one hand, dancing seems to involve leaving stuck routines for new experiences, invention, and social interaction (*I'm trying to find a way...*). On the other hand, vignette 2 shows that routines can be essential for dance practice. Here expressed is not least a double movement of looking ahead, seeking new horizons, and looking back. This double movement can be seen as a characteristic of learning in general, especially in its initial phase: One's horizon gets broadened by new (bodily conveyed) content. At the same time, one needs to refer to stored knowledge. T. gives an account for the specific knowledge of a dancer who returns to the studio/stage:

This kind of knowledge lives inside you as if your body memorizes what was your daily practice over years and years even though you don't realize that this is really happening. It's only when you stop and restart the practice, after a break, that you

have this good sensation. This also works with your sight: if you watch a choreographer's work repeatedly, you end up embodying her/his kind of movement and reproducing it. It comes with the job. It all becomes very physical and embodied. (Vignette 3)

According to vignette 3, dance expertise has once been acquired and embodied through extensive and intensive training. This know-how seems to be accessible to the professional dancer quite easily, even after a long break in practicing dance. - In terms of the social-instructive part of dancing, there is a lack of consensus between the two professional dancers. Unlike T., S. stresses the importance of setting herself free from social, more concretely, from expert expectations:

I very much wanted to reconnect with dance without all the pressure I used to experience. I was very determined to allow my body to exist the way it is and not try to constantly change it according to someone else's ideals. It felt very nurturing to allow myself to dance with this kind of mindset, more kind and accepting. (Vignette 4)

Instead of being willing to set herself any longer under the pressure of learning from others and feeling determined by other persons, S. decides to be responsive only to her own dispositions, feelings, and ideas. She stresses her own will and her intentions that appear as being conveyed to her in a smooth, kind and dance-compatible way. Control and restrictions from outside, regarding actions and expression, appear in vignette 4 as interfering with the freedom of encountering one's own bodily coordination and freedom. - T.'s following description of the moment of re-entering the scene is quite opposed:

I have decided to distance myself from professionally practicing dance and instead think, write, and research. Regretting my decision, I looked forward to returning to studio practice. However, in the moment of (re)entering the dance floor, I was confronted with a lack of routines. I felt insecure, seeking for the once-acquired movement repertoire to be available again. I realized that my former professional and skilled frame of mind had been replaced by more spontaneous, more in-depth attitudes, habits, and initiatives towards dancing. By trying to raise the level of activity, I more than ever before had to, actively, counteract laziness and fear. Uncertainties and difficulties in releasing appeared: my own movements and situational changes appeared not balanced anymore. (Vignette 5)

In vignette 5, insecurity and, at the same time, a high degree of responsiveness to one's own feelings and actions, to others and to the world are expressed. The reader gets to know more existential topics that seem to pop up in the very moment of entering the studio/stage. Most central appears to be finding oneself as the centre of action, at the same time as the own professionalism seems to be forgotten. The dancer finds herself being confronted with the need for spontaneity and, at the same time, with mixed feelings that appear to have an unsettling impact on her. Instead of praising freedom and responsiveness only to herself, as done in vignette 4, vignette 5 gives account for a dynamic set of inner, not only proactive, but reliable forces also that play out in diverse effective ways. *Insecurity, in-depth attitudes, habits, initiatives towards dancing*, but also *laziness* and *fear* are also signs that the body will not be fully subjected to the dancer's own will but be part of a wider-seen materiality. - Fischer-Lichte (2008) would suggest this experience as being a hint to performativity: "The specific materiality of the body emerges out of the repetition of certain gestures and movements; these acts generate the

body as individually, sexually, ethnically, and culturally marked.” (Fischer-Lichte, 2008, p. 36) The person of action describes that she picks up former experiences that she shares with others. Her own body and the bodies of others seem to constitute a kind of assemblage, to which she expresses being exposed, when tentatively finding movements that help her deal with the situation. T. also reflects on the need to withstand her own instincts of resistance (*laziness, fear*). However, social interrelatedness appears to be more supportive to her than being a hindrance, while her instinct is negatively connoted as resistance. - In vignette 4, by S. more or less the opposite is expressed.

How could the difference between what is expressed in vignette 4 and 5 be theoretically grasped? We already connected T.s ideas to performativity: performative acts emerge or turn out as not being fixed. There is no stable identity they could express. T. describes such ‘emergence’, in which certain properties or activities show up in interaction with a wider whole. - How about the inclination described in vignette 4? Fischer-Lichte (2008) points out:

Performative acts (as bodily acts) are ‘non-referential’ because they do not refer to pre-existing conditions, such as an inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed, stable identity exists that they could express. Expressivity thus stands in an oppositional relation to performativity. (ibidem)

From this background, we can say that, when speaking of referentiality of dancing according to one’s own will, account is given for ‘expressivity’, and less of performativity. One can read this expressivity in a body-phenomenological way as acting from point zero, from which specific spatiality unfolds. There seems to be a trust in one’s impact on this spatiality by just being there, or by starting to dance. One can decide to develop this in a performative way, or one can follow certain routines.

Bodily Responsivity and Learning

Dance movements are organized by procedural or embodied knowledge that is attained through multiple sensory perception, especially kinaesthesia. As expressed in vignette 3, the primary purpose of dancing may be to provide emotional experience, and to conceptualize it through movement, or to play with movements and concepts. In telling stories through dance, troublesome themes (like *fear*) can be held up to scrutiny. The dancing person can play with them, distance herself from them, and make them less threatening. Dance may convey meaning also through devices and spheres (*the floor, the lights, the music*).

How can such forms of embodied knowledge, such as sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is ascribed’ (see above), be acquired? What kind of learning will be initiated when a person enters the dance scene (again)? How does this correspond to learning in general?

From the body-phenomenological and the performativity-theoretical point of view, bodily responsiveness and hereto related learning play the prominent role. Dancing is described as ‘a heightened awareness of one’s own body and one’s abilities in relating the surroundings to bodily conveyed meaning are key skills that practicing dancing both requires and enhances further.’ (see above). Accordingly, the expert S. who in vignette 4 stresses her own freedom in dancing, writes about going back to her experiences as a novice:

The first time I danced on stage alone was when I was twelve. I remember standing in the wings, going over the choreography and suddenly realizing that I couldn't remember the steps. For some reason, I didn't panic or want to leave. I think I just trusted that my body would remember everything. I remember thinking "the stage feels very big" and "I wonder who is sitting in the audience" ... it felt a bit like time was thicker and slower and it moved because I moved. I feel everything a thousand times more clearly: my skin, the floor, the lights, the music, my breath. Everything feels over-exaggerated and like I have zoomed into my body, at the same time in control of everything and not controlling anything. (Vignette 11)

Memory is supposed to be an integral aspect of learning that relates to movement in a fundamental way; the dancer and scientist Efva Lilja (2018) explains this, when stating:

Movement activates the memory. Movement, touch, the physical experience, lure the memories out of the hiding-place called oblivion. Choreography [here, in a broad sense, the art of arranging or creating dances] relates both to what you have experienced and the impression of the experience. The body is my abode. I move in context. My movement expresses my space and through the body I gather experiences from it. (Lilja, 2018, p. 442)

Here, the belief is expressed that, through dancing, forgotten memories can be activated. In the state of dancing going back to memories, time and space seem to shape up differently than before. The stage appears to a dancer as being larger and time as more compressed (*thicker and slower*) as in the times when being a novice and then a professional. The dancing body seems to become a sensitive wide field, thereby gaining control of the situation, and being exposed to it at the same time. The dance floor, music and light appear as giving haptic, acoustic, and visual hold points. The floor under one's feet and the other sensual hold points seem to make the dance floor a world stage. The time flow will be formed by rhythm, movement, and the force of gravity of the human body.

In contrast, as suggested by S. in vignette 4, the production of movement, action, and theory can also count as voluntary, at least in terms of liberating oneself from the expectations of others. Memories seem to allow S. an approach to dancing. - The descriptions of the two 'dance novices' point to a similar direction: They seemingly try to activate their former experiences in order to be able to reconnect them and to adapt them to new situations. The 'dance novice' A. is reflecting a situation that is comparable to what expert S. expresses in vignette 4:

freedom (drew a cross in pink and yellow)/(in)certainty curiosity/I (inside a drawn circle)/relaxation/MY BODY/MY SPACE/MY TIME." (Utterance 1)

A. has also found out that responsiveness to her own body and ideas can serve her as an optional leeway to dance and, with it, to an awareness of her body, its capabilities and visibility. Her willingness and readiness to explore her own feelings, options of expression and social aspects as being connected to movement are mirrored in her fragmented words. She experiences herself as point zero at which impulses from concrete others, things, and the space around are perceived. From this point of unconsciousness, a response is given to such impulses. In contrast, the 'dance novice' G., as fragmentarily as A., illustrates an existential struggle taking place on the stage (also expressed by T. in vignette 5):

bare feet/and dirty!!/appropriation of space/unsatisfactory/dependent on/external factors/and conditioned by them/‘+’ sign (with a circle drawn around it) Relaxation/Good response to stimuli/(music known and coinciding with musical taste + indications/suggestions given/Knowledge of/self/body/limitation. (Utterance 2)

While S. and A. relate more to themselves (see above), T.’s and G.’s experiences of existential struggle on the stage can be interpreted from the background of performativity theory as relating to relational and entangled, emergent, and nested assemblages, from which theories derive. This is in line with Butler’s (1988) idea about performativity: “As a given temporal duration within the entire performance, ‘acts’ are a shared experience and ‘collective action’.” (Butler, 1988, p. 525).

Vignette 8 by the professional dancer S. illustrates how bodily experiences can also be relieved and anticipated, in this case, by dreaming:

Dancing crept back into my life first through dreams. It was about a year ago [2022] when I had the first one: a dream where I had my old body, the one that used to dance six hours a day and enjoyed movement and music. ... I woke up from these dreams feeling more and more confused, mostly because I had given up dancing and lived contently with the idea that it was no longer a part of my life for four years now. I didn’t even feel like a dancer anymore. (Vignette 8)

S., after having stopped dancing professionally for some years, envisions herself again as a dancer, now in her dreams. Indeed, bodily experiences and memories can also shape up in dreams. As explained above, from a body-phenomenological and performativity theoretical point of view, it is at first and foremost our body that in its immediateness and authenticity opens to the phenomena of our lifeworld. The body’s mechanisms, principles, measures, prejudices, and biases can also mislead understanding, or they can create a dreamy way of looking at things. We can see that only secondarily, so to say as a result of reflection, drawing to experience, or by education or the like, a more stable orientation can be gained (again). - T. gives us information about how security can be gained on the stage:

Overall, the dancer, when re-entering the stage, instead of being able to draw on accessible body knowledge, experienced broadening one’s repertoire of moving in the space at hand by getting in real, or imaginary contact with things and other people. One experienced standing on the ground as the most reliable option for existential orientation. (Vignette 9)

T. highlights that dancing involves, voluntarily or involuntarily, being entangled with others and with their surroundings. The ground under one’s feet seems to be prevalent. A person is deeply involved and nested within a supporting, pre-existing context that s/he can, at the same time, also, at least in parts, produce. However, body-phenomenological approaches usually do not stress the social dimensions of learning. On the one hand, other people are ‘flesh’ according to Merleau-Ponty (1962). People and materiality, in a way, share the same substance. In this sense, both may serve as ‘the ground/as the most reliable option of existential orientation’ (see above). We see in the data that this can be the case when entering a scene. On the other hand, we can only understand others (as being different from us) by trying to grasp in which regards they differ from ourselves (Waldenfels, 1997). The consequence is that the option of existential orientation that is

connected to others is only possible if some kind of dialogue unfolds. T. gives an account of a bodily conveyed communication of a dancer on the stage:

Of importance is that the one on the stage dares to start an emotional, bodily, and social dialogue with her/his surroundings by means of nonverbal expression and movement. For the dance novice, it will be of help being able and/or being enabled to refer to organized movements that provide messages. (Vignette 10)

The above mentioned ‘collaborative process of dancing that involves aesthetically reflected exchange of feelings and expression with other persons’ is here explained as something a novice needs to learn. That is to say, ‘sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is ascribed’ (see above) are here identified as the language for bodily and social dialogue that can be learned.

S. gives an account of her experience of how negotiating meaning can take place between the dancer and the choreographer, ending up with the proposal that it is possible to work in a responsive, equal, and reciprocal way with the choreographer:

[...] dancing in a new, smaller company and a new mindset- - accepting and supporting asking questions, gave room for a nice dialogue between me and the choreographer. She was willing to change the narrative of that specific duet from a girl literally falling head over heels to two people being curious about one another. I’m not sure if that got across to the audience, but it made all the difference to me. (Vignette 11)

Here, the dancer and the choreographer negotiate the meaning of the choreography in question so that the dancer can emotionally and artistically relate to the choreographer on her terms. Here, one can see that dancing may be interpreted in various ways, and that also a common interpretation of a choreography can be formed.

We have seen above that an important aspect of dancing is its narrative, symbolic, and gestural aspects, which can be described as metaphors (cp. Hanna, 2008). The senior dancer and scientist T. expresses the inclusive potential of developing dance from metaphors by which one reaches the level of humanity:

Anyone can experience the same kind of bodily practice as a professional dancer: experience movement through all kinds of stimuli, being exterior or interior sounds or thoughts, that will lead to expressing a physical and aesthetic working language - there is this kind of worry when dealing with performance. (Vignette 12)

Again, in vignette 12 dancing is addressed as a language that can be developed on the ground of impulses that may come from inside a dancer, or from outside (*kinds of stimulus, being exterior or interior*) in an assemblage of actors, artifacts, situations, and practices.

Summary

From the background of body-phenomenology, completed by performativity theory, our study has brought about some significant aspects of initiating (aesthetic) learning. We departed from the dancers’ descriptions of what dancing is for them, especially in the situation of (re-)entering a studio/stage. In dancing, the human body apparently becomes

the centre, from which the whole world (space, senses, and time, among others) seems to shape up. At the same time, a dancing person seems to encounter her-/himself as the material for dancing, either referring to their own will and expressivity, or by performativity and emergence when becoming part of an assemblage. In terms of a dancing person's bodily engagement in encountering her/his own inner space and surroundings, we saw a difference between mere pleasure and the experience of the wealth of being human. Examples were given for smoothness and feeling at home (again), or insecurity and uneasiness that need to be met, as well as wildness that needs to be tamed. Less proactive forces of a dancer like physical inertia and fear may appear as challenges when entering a studio/stage. Alternatively, s/he can pursue communication in a performative, bodily way. Against the background of her/his former experiences, the dancing person may either relate to others in a trustful and nested way or may revolt against former social experiences in dance contexts. When distancing from others there is the option to voluntarily let multiple sensory perceptions, or dreams rule dancing. However, dance also allows for bonding with others. On one side, we are connected to others and to the material world by 'flesh', i.e., in a primary way. On the other hand, we can only communicate with others, when we understand and tolerate them being different from us. By the means of dancing, such relationships proceed in many different modes (sounds, senses, thoughts, feelings). In the multimodal process of starting dancing (again), others can be experienced as helpful and supportive; or relations of power can be taken via the different levels of communication. In our data, the most outstanding challenge entering a dance floor appears to be (internal) physical inertia and the (external) judgment of others, which we see as being a characteristic of all learning situations. An important result of our study is that such inertia and judgment in a situation of initiating learning can be processed and overcome bodily-sensually, as well as by intellectual means.

At the same time, the situation of (re-)entering a studio/stage is by all our participants, without any doubt, seen as triggering stored knowledge. It involves the chance to broaden one's horizon by bringing new (bodily conveyed) content in. The procedural knowledge that is needed for dancing concerns the sequences of movement and rhythms, as well as body forms to which symbolic value is ascribed.

To sum up: In this study, we have described learning in its initial phase by its haptic-sensual-symbolic, assets-based, and collective aspects. Such learning derives not only from external, but even from internal impulses. A profound formation of theory and a building of procedural knowledge takes place that contains, for example, concepts of history and movement vocabulary, etc. At the same time, it embraces existential dimensions. - two moments of the existential depth of initiating learning have become apparent in our analysis of the instant of entering the dance studio/stage:

1. Insights into the thoughts and feelings of the active person are given in terms of her/his sensing, listening, and responding. Sequences of movements, rhythms, and body shapes, to which symbolic value is ascribed, are brought forward. We draw the conclusion that by this the will and the bodily disposition of a person to explore feelings and expression, sociality and the material world can be fostered.
2. Human existential struggling can be experienced as relational and entangled, emergent, and nested assemblages of the own self, people, and things, from which theories derive. Sensual hold points (in the case of dancing, e.g., *the floor under one's feet*), social interaction, dreams, metaphors, and the own will can help to overcome eventual initial hindrances and support learning.

Learning, as we see it, is about knowledge acquiring that does not only apply to dance. Dance is much more than a set of steps put together for others to enjoy it and entertain. Learning to dance is, therefore, a complicated issue to think and write about. We are very grateful to the contributions of the professional dancers and the ‘dance novices’ for our research and hope that our text will help others to take a step forward in Dance Studies.

Further studies should investigate and detail the results of this study in relation to learning in general, or to other content learning than dancing. Then, the idea that initiating learning demands a person’s bodily engagement within her/his inner space and with a surrounding at hand, as well as bodily communication could be explained from the viewpoint of other content such as that of Mathematics, Natural Sciences or Languages.

References

- Aebli, H. (1950). *Development of Intelligence in the Child – Summary of the Works of Jean Piaget (1936-48)*. University of Minnesota.
- Anttila, E. (2018). The Potential of Dance as Embodied Learning. In *Proceedings of the International Conference: Body of Knowledge: Embodied Cognition and the Arts*. University of California, Irvine, December 8-10, 2016. <https://escholarship.org/uc/bokconference>
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.
- Blankenburg, W. (1991). Phänomenologie als Grundlagendisziplin der Psychiatrie. Unterschiedliche phänomenologische Ansätze in der Psychopathologie. In *Fundamenta Psychiatrica* (pp. 92-101). Band 5.
- Bloom-Christen, A. & Grunow, H. (2022). *What’s (in) a Vignette? History, Functions, and Development of an Elusive Ethnographic Sub-genre*. *Ethnos*. DOI: <https://doi.org/10.1080/00141844.2022.2052927>
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Carton, G. (2020): How Assemblages Change When Theories Become Performative: The Case of the Blue Ocean Strategy. In *Organization Studies*, Vol. 41(10), 1417-1439.
- Cramer, F.A. (2013). Body, Archive. In Brandstetter, G. & Klein, G. (Eds.). *Dance [and] Theory*, 25, 219-221. transcript Verlag.
- Dower, C. (2021, julho 13). *Remembering Eve Pettinger MBE*. <https://www.istd.org/discover/news/remembering-eve-pettinger-mbe/>
- Fischer-Lichte, E. (2008) [2004]. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Routledge.
- Fuchs, Th. (2012). The Phenomenology of Body Movement. In Koch, S.C., Fuchs, Th., Summa, M. & Müller, C. (Eds.). (2012). *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam (9-22). John Benjamins Publishing Company.
- Goldberg, R. (1975). *Space as Praxis*. Studio International. <https://static1.squarespace.com/static/5ce3d1e94eeb4800018d761c/t/5f44772b6f784a6c15e20785/1598322480956/Rosalee+Goldberg+Space-as-Praxis.pdf>.
- Hanna, J. L. (2008). A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum. *Educational Researcher*, 37(8), 491-506. <http://www.jstor.org/stable/25209041>.
- Hanna, J.L. (2012). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. In

- Seel, N.M. (Eds): *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. Springer. DOI: 10.1007/978-1-4419-1428-6_690.
- Kraus, A. & Herbert, A. (2012). *Initiating Learning*. Munster. Waxmann.
- Laginha, A. (2016, janeiro 27). *Adeus a Paula Gareya (1932-2016)*.
<https://www.revistadadanca.com/adeus-a-paula-gareya-1932-2016/>
- Lilja, E. (2018) [2009]. Hi, who are you? On Choreography and the Aged Dancer. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (Eds.). *Contemporary Choreography. A Critical Reader* (2nd Ed.). (p. 431-443). Routledge.
- Maar, K. (2014). Exhibiting Choreography. In, Butte, M., Maar, K., MacGovern, F., Rafael, M.F. & Schaff, J. (Eds.). *Methodologies of Presentation in Art and Dance* (93-111). Sternberg Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. Routledge & Degan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Meyer-Drawe, K. (2008). *Diskurse des Lernens*. Fink.
- Norton-Dias, T. (s.d.) (Ed.). Companhia de Bailado da Madeira.
<https://www.tnortondias.com/companhia-bailado/>
- Norton-Dias, T. (2021). 'Criatividade participativa' intercultural: o processo de criação no *Tanztheater de Pina Bausch*. DOI: 10.34627/TZZ2-N194
- Norton-Dias, T. (2020). Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch. *Cinema & Território*, (5), 211-218. DOI: <https://doi.org/10.34640/UNIVERSIDADEMADEIRA2020DIAS>
- Schratz, M., Schwarz, J.F. & Westfall-Greiter, T. (2013). Looking at Two Sides of the Same Coin: Phenomenologically Oriented Vignette Research and its Implications for Teaching and Learning. In *Studia paedagogica*, 18(4), 57-73.
- Van Manen, M. (1990). *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Althouse Press.
- Waldenfels, B. (1997), *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Suhrkamp.
- Wehrle, M. (2021). 'Bodies (That) Matter': The Role of Habit Formation for Identity. In *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 20, 365-386.
- Wulf, Ch. & Zirfas, J. (2007). Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien. Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung. In Wulf, Ch. & Zirfas, J. (Eds.). *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven* (07-40). Beltz.

Dancing an Ancestral Story, Healing Transgenerational Trauma, and Finding Resilience

Giselle RUZANY

www.gestaldance.com

(Psychotherapist and independent artist)

Abstract: This article explores the intersection of transgenerational trauma and the choreographic process, considering the lasting impact of collective trauma on individuals and communities. The research delves into the implicit and procedural memory stored within the body, examining how historical trauma can influence behavior and emotional responses across generations. The article reviews the literature on transgenerational trauma and resilience as part of the material used in the choreographic process. Considering the global prevalence of collective traumas, the study emphasizes the potential of expressive arts, particularly dance, as a transformative tool for healing and resilience. The author's narrative of choreographing her grandfather's migration story from Poland to Brazil after World War I and subsequent dictatorship is a poignant illustration of the interplay between personal and historical trauma. The choreographic process underscores the power of movement in capturing and conveying complex emotional experiences in search of repair.

Keywords: transgenerational trauma, choreographic process, collective trauma, implicit memory, procedural memory, expressive arts therapy.

Resumo: Este artigo explora a interseção do trauma transgeracional e processo coreográfico, considerando o impacto do trauma coletivo sobre indivíduos e comunidades. O artigo discute a memória implícita e procedural armazenada no corpo, examinando como o trauma histórico pode influenciar o comportamento e as respostas emocionais ao longo das gerações. O artigo revisa literatura sobre trauma transgeracional e resiliência com intenção de atingir um processo coreográfico reconciliatório. Considerando a prevalência global de traumas coletivos, o estudo foca no potencial das artes, particularmente a dança, como uma ferramenta transformadora para cura e resiliência. A narrativa da autora ao coreografar a história da migração de seu avô da Polônia para o Brasil entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial e subsequente ditadura, é uma ilustração comovente da interação entre trauma pessoal e histórico. O processo coreográfico demonstra o poder do movimento em capturar e transmitir experiências emocionais complexas em procura da reconciliação.

Palavras-chave: trauma transgeracional, processo coreográfico, trauma coletivo, estória ancestral, dança, artes.

Healing Transgenerational Trauma

In this article, I describe the choreographic process that arose from my research on transgenerational trauma (Ruzany, 2021). The concept of collective trauma refers to the loss of lives, homes, communities, families, and culture due to war, natural disaster, genocide, pandemic, and other forced or voluntary massive dislocations of a population (Ali et al., 2023). Transgenerational trauma (TGT) refers to the impact of one's trauma on second and third generations (Braga et al., 2012). This phenomenon is characterized by implicit and procedural memory stored in the body, influencing individuals' behaviors and emotional responses, even without explicit knowledge of ancestral trauma history. *Implicit memory* refers to a process when the body knows, without consciously or cognitively knowing how, and *procedural memory* refers to the memory of an action or behavior that one is not conscious of but can engage in as if trained or habituated.

Given the global prevalence of collective trauma, exploring avenues for healing and resilience, including the expressive arts, is imperative (Ali et al., 2023; Sunderland et al., 2023). Storytelling is a valuable treatment in healing collective traumas (Goodman & West-Olatunji, 2008; Richardson, 2015). This article hopes to address the possibility of shifting collective traumas to platforms for healing and repair through making one dance at a time. As new publications acknowledge transgenerational trauma and implicit memory as an essential topic in healing collective traumas through second and third generations, dance has been left out of the conversation.

In this article, I will share the choreographic process of dancing the story of my grandfather and explore the possibility of shifting one's vulnerability in acquiring trauma and depression due to TGT and transforming it into resilience and post traumatic growth. I will review important research on ancestral legacy and its effects on one's body and mental health as the foundation for the choreographic process and public performance. By using dance as a path for research, what is not explicitly known may come to light and help illuminate the illusive underpinnings of one's implicit and procedural memory, maybe finding moments of attunement and knowledge in the process (Kossak, 2013; Kossak, 2018).

My choreographic process occurred during a week-long residency at the MAGMA Movement Arts Studio in Gloucester, Massachusetts. The narrative is told in Portuguese by my grandfather, who fled Poland for Brazil before World War II, where he then encountered another dictatorial political regime. I added my voice as I translated parts of the story to English, in dialogue with the audience as I danced. Both of my performances at MAGMA (for feedback) and at the Fringe Festival (for the performance) were combined into a 13-minute YouTube link¹. Using the community as a resource and environmental support, as I shared my ancestral lineage through storytelling, I engaged in what has been documented as an essential step in healing collective traumas.

Research on Transgenerational Trauma, Resilience, and the Arts

Many studies have shed light on the phenomenon of trauma across generations. One of the most trusted researchers in the field, Yehuda (2001), conducted a study with 93 Holocaust survivors' offspring. Results showed that when mothers were exposed to trauma, children showed a biological vulnerability to PTSD and a lifetime of depression.

¹ To see the dance discussed in this article please use the link at: <https://youtu.be/3Esd3UGGY9c>

This vulnerability in the second (2G) and third generations (3G) is what clinicians call transgenerational trauma (TGT).

However, not all descendants of trauma exhibit symptoms of TGT. The following study clarified the factors that contributed to vulnerability or resilience in the context of TGT. In a qualitative study, Braga et al. (2012) interviewed 15 offspring ($n_{males} = 7$; $n_{female} = 8$, $range_{age} = 40-66$) of Holocaust survivors and systematically worked to find themes of transgenerational trauma and resilience. Three themes found as TGT included an incapacity to work through what happened, somatic symptoms, and psychopathology, where guilt, victimization, and submission were present—the hopelessness towards a world where trauma seemed inevitable. In contrast, a strong sense of resilience was present when families were able to be open about what happened and created an environment where open communication and artistic expression were present through social support and community, while a sense of safety and belonging was cultivated (Braga et al., 2012). Braga et al.'s study shows how personal narrative, cultural rituals, and humor could help create resilience.

Braga et al.'s (2012) study supported the idea that art and storytelling with a humorous voice and lightness could help resilience. In the process of dance, the body could express this lightness in the movements where one could smile at one's choreography without too much rigidity or amour but with vulnerability and self-disclosure. By allowing the community to be a part of one's sense of belonging through co-creating an environment for open communication, maybe there is a chance to collectively heal.

I started to form a theory that by sharing a story that openly talked about one's ancestors' struggles and their resilience could help combat one's feelings of guilt, victimhood, and powerlessness. By shifting one's perspective to one's family history and the uncertainty of being accepted by society, and by feeling the community support from one's audience, one may heal one's family story of discrimination and fear and instead create a sense of belonging and place attachment.

In terms of open family communication, Gilad and Bell (2013) conducted a study with 217 offspring of migrants from World War II divided into groups to control for Holocaust trauma, demonstrating through quantitative research that the higher the family communication and differentiation, the lower presence of trauma symptoms was present in the second and third generation of all groups. This study sparked in me a question about how one could create family communication despite the dislocation of family members all over the globe. I proposed that creating a dialogue with family, even if through imagination, could be imperative for a sense of well-being. Research on this dialogue from a Gestalt therapy perspective showed that using an empty chair and sitting on both sides of the dialogue with an emotive response by role-playing could heal disruption in a family where the dynamics were traumatic (Greenberg & Malcolm, 2002). Therefore, there is a nonverbal capacity to communicate with one's parents through an embodied inquiry, and the repair may lie within the embodied emotions in both chairs. I concluded that by creating a choreography in dialogue with a grandparent, one could repair one's family disruption and a sense of open communication and differentiation, which would help diminish one's vulnerability to TGT.

However, what if looking into ancestral trauma made one even more identified with the shame than the pride of survival? In a recent study, Greenblatt-Kimron et al. (2021) studied the influence of event centrality and secondary traumatization on 2G and 3G. The authors stated that the repercussions of parental PTSD included psychobiological vulnerability, internalizing trauma, behavioral problems, and compromised hypothalamic-pituitary-adrenal function. This study showed that these symptoms created a sense of event centrality and not the other way around (Greenblatt-Kimron et al., 2021).

It seemed that for every generation, an understanding of the world through the lens of the traumatic event became stronger. Knowing how collective trauma can become a central organizing event in one's identity, the need to find a story of resilience becomes vital. Trauma events seem to stick to one's identity over generations, but not all traumas are permanent.

Research has shown that being open about one's traumas could offer a sense of healing. Looking into posttraumatic growth (PTG), Dekel et al. (2013) compared Transgenerational trauma (TGT) and resilience effects on developing PTG with veterans from the Yom Kippur War living in Israel. Some participants had parents who were Holocaust survivors' parents ($n = 43$), and others had parents who were not ($n = 156$). Results showed that even 35 years after the war, veterans who had a Holocaust family history showed lower PTG than veterans who did not. Dekel et al. speculated that veterans who were not descendants of Holocaust survivors could communicate openly about their trauma and successfully address PTSD in treatment, showing PTG. In contrast, descendants of trauma who could not articulate their experiences may hold a silent implicit memory that blocked communication. Therefore, when one cannot tell the story, one cannot make sense of one's family's resilience and create the conditions for PTG and healing.

Walkerdine et al. (2013) explained that individuals with TGT do not choose silence, as 2G or 3G may not consciously know "what their body knows and feels" (p. 275). Thus, procedural, and implicit memory hold the story within the body. According to Walkerdine et al. (2013), the lack of safety associated with this TGT characterizes itself through imaginary and symbolic memory. Therefore, creating imaginary and symbolic expressions that reveal what is held within their bodies is essential in creating PTG with descendants of trauma. In conclusion, since self-disclosure is crucial to achieving PTG, the arts could acknowledge implicit memory and develop resilience.

In the field of expressive arts, Diamond and Shrira (2018) conducted a study investigating engagement in the arts with aging Holocaust survivors. This study highlighted the possibility that the arts might be a source of resilience, as they might address expression and self-investigation (Diamond & Shrira, 2018). The participants were a convenience sample of 154 elders from a community in Israel ($Mage = 81.67$) with relatively good health, high economic status, and education. Diamond and Shrira theorized that the creative process could provide an opportunity to "find meaning, to mourn, to bring order into emotional chaos and to regain a sense of continuity and integration" (p. 6). The researchers defined art as a process of creativity that enhanced well-being, coping strategies, and positive adaptation in individuals who faced adversities, tolerated ambiguity, and adjusted easily to new ideas and experiences—characteristics consistent with resilience. The artmaking used by the sample included visual art (32.7%), music (15.4%), writing (15.4%), dance (11.5%), drama (1.9%), and other types of art (23%). Diamond and Shrira (2018) reported that adversity and creativity had a moderate statistically significant correlation with resilience and growth. Being engaged with the arts showed how one could work through one's traumas in different ways. By engaging in personal art-based research, one could repair one's sense of resilience.

In 2020, during the collective trauma of the COVID-19 pandemic, I conducted an art-based research with six dancers who chose an ancestor to create a dance with, through a nonverbal dialogue (Ruzany, 2021). Participants created a choreography and engaged in a pre and post-interviews. Five themes were found. The first theme was about artistic connection with their ancestor through values of work, art, and education with resilience and confronting their disconnection due to ancestral anger and trauma. Second, dancers

found a sense of place attachment, connecting with one's ancestral home and culture. This connection included one's story of migration and family beliefs and religions. The third theme involved one's embodiment of the relationship, where they found a repair and a renewed sense of support. The fourth theme had to do with one's identity through one's name and ancestral object and a discussion about the impact of being a woman and their relationship with one's ancestral artifacts and hark looms. The last theme had to do with unblocking trapped emotions and creativity.

This process established a strong foundation for the participants to reconnect with their lineages and inner strength, emphasizing narratives of resilience and fostering healing connections (Ruzany, 2021). To initiate the dance, I taught each participant how to sense the impulses for each movement in relationship to their ancestor. I explained that by visualizing their ancestor, they should observe any changes within their body and follow that sensation to create the first movement. Next, participants switched positions and enacted movements based on the impulses they felt while embodying the perspective of their ancestors. Lastly, participants created movements to symbolize the space between themselves and their ancestors, emphasizing the relational dynamics and the connection felt within their bodies at that moment. This process was repeated three more times. At the end, the dancer made a gesture of gratitude. Upon completion of the dance, the dancer recorded a narrative describing the dance. This method generated a story, which combined with interviews before and after the process, created material that revealed the potential for repair and reconnection with one's familial lineage through an embodied digital storytelling. Due to the global pandemic, a live performance at that time was not possible.

Transgenerational Attachment to People and Places

Another area that may affect second and third generations of trauma survivors is that TGT can affect the child's attachment style (Hautamäki et al., 2010). Many researchers and clinicians refer to the four attachment styles: secure, ambivalent, anxious, disorganized, and avoidant. These styles were identified through extensive observations of interactions between mothers and children and have been theorized as possible building blocks to a person's development and well-being. The research base is substantive enough that Van Izendoorn and Bakermans-Kranenburg (1997), almost two decades ago, concluded, "Intergenerational transmission of attachment should be considered an established fact" (p. 163). Environmental support could influence the development of secure attachment while lacking it could facilitate insecure attachment when the family system is disrupted or lost (Raby et al., 2015). According to Lehner and Yehuda (2018), "Trauma can profoundly affect parenting, especially trauma that included the loss of family members. Offspring have described overprotection by parents, but also numbness, distance, and neglect" (Lehner & Yehuda, 2018, p. 25). Therefore, relational repair between generations is fundamentally tricky and could use the support of the community in understanding one's intergenerational attachment styles due to historical disruptions, such as one's forced displacement due to a collective trauma or loss.

Furthermore, the research on attachment showed that the offspring of parents with trauma might develop insecure attachment characteristics later in life when confronted with a life-threatening situation (Felsen, 2018). Attachment styles can affect one's well-being and capacity to self-regulate and connect with others and the environment. Another symptom of TGT can be seen when a parent gets triggered by their child (Okawara & Paulsen, 2018). By studying the implicit memory related to this trigger, the parent may

find the source of their reaction. Furthermore, this insecure attachment might be seen in relationships with people but can also be related to home and places. In the story of migration and cultural shift, creating a welcoming community could be essential in creating secure attachment in the next generations, not only relationally but also to the new home.

In the last wave of displacement due to natural disasters, depletion of resources, and wars, many migrants had to adjust to a new location in a new land, in a new home. The lack of opportunity in a new home can create a sense of insecure attachment to the new home; nevertheless, artist engagement, community, and opportunity to work could create well-being for many generations (Bogaç., 2009). Recognizing that place attachment is linked to a sense of well-being, it makes sense to help migrants achieve successful emplacement (Scannell & Gifford, 2017). Expressive arts through storytelling and art-making can assist in one's place attachment (Albert-Proos, 2015; Kale, 2019). By using the arts, one is able to share the information one wants to share versus what the researcher intends to analyze, and by doing that, it strengthens one's identity and sense of belonging in one's new home (Lennete et al., 2019; Vacchelli, 2018).

Willis and Cashwell (2017) examined 192 college students to understand how attachment, differentiation, and meaning making contribute to predicting identity status. They found that having a strong sense of identity could lead to greater life satisfaction, improved self-esteem, and overall well-being while reducing feelings of depression, anxiety, and social aggression. The study focused on identifying the key factors that influence these outcomes. Therefore, the use of storytelling, together with repairing inner implicit memories of ancestral trauma, might facilitate healing (Hartowicz, 2018). This artistic inquiry through dance and storytelling is a form of art-based research and has the possibility of accessing embodied knowledge as data (Hervey, 2000). To understand implicit and procedural memory within storytelling, I will describe my process of choreographing a dance, where the storytelling from my grandfather's voice is accounted not only for the content but also the tone of voice and cadence of the phrasing and how that felt within my body.

The Process of my Dance

As an artist, I was often labeled as too sensitive and dramatic, carrying all the symptoms of transgenerational trauma, lacking place attachment, and a sense of belonging. Looking for a solution and researching TGT, I began experimenting with dancing in dialogue with my ancestors. As I engaged with research, I began to unravel the many layers I found within myself. I found that I was carrying many layers of armor that I needed to understand and move through in order to understand well-being and satisfaction. Victoria Story (2012) described armor as an energetic body contraction in response to the environment, affecting tissues, organs, structural alignment, and postural presentation. My body needed permission to move and release energy, emotion, and rigid posture in order to return to a neutral space of inner stillness versus tense immobility. My movement research was based on my explorations of Gestalt Therapy and dance, creating inner dialogues by sitting in my chair and then in the chair of my ancestor. Later, I began to dance from these spots and connect the movements to create dances. I danced at first with my ancestor's imaginary and symbolic memory, sitting in each chair and feeling in my body what I could express. The embodied research was done by intentionally inviting one family member to the empty chair (Clemmens, 2019). Here are the five exercises I developed to facilitate creating a choreography based on this relational dance:

1. Begin by dancing in response to an internal impulse and letting a sensation take you to a movement.
2. Now, in a similar fashion, express a movement response when thinking of a family member.
3. Dancing and experiencing the perspective from their seat, embody their posture.
4. Consider the different locations and times each person experienced and dance the field.
5. Return to your center by engaging with movement in coordination with the breath to find a neutral state and let go of any entanglement or residue of the impact of dancing with the imaginary figure of the other.

When I was invited to create a short piece for the DC Fringe Festival in Washington, DC, USA, I knew I wanted to do a choreography based on my research in transgenerational trauma and resilience, as well as the process I described above. The show was called “*Finding Home: Dance Journeys*.” It would occur at the Jewish Community Center in DC. Three months before this invitation, I received a digital copy of a VHS tape that my grandfather had recorded in the 1980s while living in Israel. I thought this was where I would find my material. Since my grandfather told the story in Portuguese, I was initially unsure how I would use this tape for a performance to an American audience. I had 2 hours of digitized audio material and only a 13-minute slot in the show that would take place in July of 2023.

I began by playing with the sounds of the tape to make a soundscape. First, I chose excerpts of my grandfather’s voice that seemed melodic and old VHS sounds. I edited the audio simultaneously and created the movements that arose as a response. I worked back and forth, going from tape to movement research and then back to editing the audio to fit my response. Gradually, I edited the tape and created the dance over a five-day residency intensive. I took classes in the morning, rehearsed for 5 to 6 hours a day, working on the audio the rest of the time.

The dance began with great sadness, folded at the corner of the stage on the floor and with waves of contractions. As my grandfather’s voice began to tell a story, I began to unfold myself. For each part of the story, I searched within my body for the movements that I found within me while invoking the memory of my grandfather. Through this choreographic process, I strengthened my connection with my paternal ancestral lineage and discovered resilience, identity, and creativity. For every word, it was possible to find my movement that expressed the feeling sensitized within my body.

Slowly, I found the material that could summarize my grandfather’s search for a home and the events that led him to move from one place to another. Because the performance would be in the United States, where I have lived for the last 30 years, I translated parts of the story into English so my audience could understand.

At the end of the residency, I presented the dance for feedback. The feedback performance was an essential part of creating the piece; sharing the story before the performance for feedback is a common process for storytellers to work on their material. I had been stopping my dancing and entering the role of a storyteller when I spoke with the audience, but that changed after the feedback performance at the end of the residency. After receiving feedback that the sound of my voice was not always carrying through space, I recorded my voice side by side with my grandfather’s voice. Without speaking during the performance, I could concentrate on my embodied movements and let the story carry me as I worked through my implicit and procedural memory. The other feedback I received was about the ending. How could I create a sense of hope? The last minute of the piece only came to me one week before the performance. As I searched for my

resiliency and the answer to how I would end the piece, I collaborated with my 15-year-old son. With his suggestion, he played a samba beat on the drum set. I added to the end of the audio track and returned to the dance I introduced myself to, again connecting with the audience with a playful and light openness. The audience's feedback motivated me to print the English parts of the story to be included in the program with the years of the story's timeline.

Another last-minute discovery was the title of the piece. I took a long time to decide what I would call the dance. I was thinking about something more descriptive, such as searching for a home, but I ended up choosing to use my grandfather's name, which seemed like an abstract word for the audience. My grandfather's name changed when he moved from Poland to Brazil, from Sholomo to Mané, and I never understood why we kept calling him by his Brazilian name even after he moved to Israel. After the performance, a reviewer's words helped me understand the implications of choosing Mané as the name for the piece. This review is from *DC Theater Arts* by Lisa Traiger (2023); she wrote:

Giselle Ruzany's "Mané" proved to be the evening's most successful and richest work. A quick Google search revealed that *Mané* is Portuguese for "underdog," and that aptly describes the story of Ruzany's grandfather, a Polish Jewish refugee who during the dictatorship first finds himself in Brazil, then Israel, while other family made it to the U.S. Using a recorded voiceover featuring Ruzany in English and her grandfather speaking Portuguese, the dancer/choreographer draws an elegant gestural language that illustrates the spoken-word score specifically at times — arms become a clock, or a hand signal stop — and evocatively as sequences unfold in floor-based phrases that rise and fall like her grandfather's fortunes. (Traiger, 2023, para. 2)

Interestingly, according to Zulu (2020), names have sometimes been a way to strip someone of their human rights and culture since the power of names came from who chose them. According to Zulu (2020), other important inclinations for naming had to do with paying a tribute or memory, one's religious group, integrating a child into a family, or due to fashion and aesthetic taste of the time. In a way, Mané was the name that my grandfather had as he became an adult, and it was the name he was proud to have. When naming my younger son, I used my grandfather's original name, Solomon, translated into English. However, we only use the Portuguese abbreviation of Sol, which means the sun. The nickname is more important than the name itself, just like in my grandfather's life.

To take some time unpacking the process of choreographing this piece, I will use the English parts of the audio I created in dialogue with Mané's narrated story. I begin by honoring both sides of my family and speak of my maternal lineage, which is connected to slavery and still uncovering healing. At the moment, my maternal lineage felt resilient, providing a sense of strength within my body. A resilience that is described by DeGruy (2005) when overcoming one's ancestral legacy of trauma. Then, I speak of my paternal lineage and begin the dance.

Words in italics are a partial transcript of *Mané* on July 14, 2023, and July 15, 2023.

Minute 0-1. Thank you so much for coming.

During this presentation, you will notice I have quite a thick accent.

A lot of people get curious about why...

do I sound the way I sound;

or why do I look the way I look;

or why do I think the way I think.

Well, for that, I can only blame my ancestors:

The mother of my mothers was kidnapped from Angola and brought to Brazil to work on a farm as a slave.

The father of my fathers was a rabbi from Poland; his grandson was my grandfather. I just got hold of a tape recording of my grandfather explaining his journey from Poland to Brazil.

I want to share that story with you today and maybe satisfy a little bit of your curiosity. (Year of 1904) The story begins here.

PROCESS: As I moved through the stage, I moved in relationship and reaching towards the audience. Based on displaced migrants and place attachment research, I knew I was looking for a new way to connect with the community. I did not want to avoid the questions about where I came from, but I knew it was a bit more complex than just saying I was from Brazil. Considering my story and how an American audience coming to JCC in Washington, DC, would receive the performance, I decided to introduce the story of both lineages. That way, I intended to give a context of my grandfather and who I was. I thought about my Portuguese accent and unique way of thinking and perceiving. I knew that using Portuguese as a language could be an essential part of healing and a way to recover from internalized marginalization. I also wanted to give the audience a bigger picture of how my grandfather's story sat with me in the context of my Brazilian identity.

I used different dance styles as a metaphor for my multicultural ancestry. I decided to focus on the mother of my mothers and the father of my fathers, going equally up five generations on each side, the matriarchic and patriarchic sides. I then focused on each side of the stage representing each lineage. On stage right, for the mother of my mothers, I found the movements of pull and push, pain and strength, center and oppression. For each sensation, I formed movements that fit those feelings as I told the story live. When I imagined being forcibly taken from Africa, my movement came as a force within me and downward. On stage left, when I imagined coming from a family of rabbis, I thought about wearing a hat, a tame demeanor, and a Broadway musical. Each movement was based on the spoken words. Each word created an emotional impulse from my viscera and organs, and I tried to express that feeling by following the impulse direction. When I transitioned into the story of my grandfather, I imagined using a Walkman and dancing with the happiness of hearing his voice again. A small samba came to my feet as I embraced my grandfather's love for Brazil.

(Year of 1914) Minute 4:15-6:10. August 1914, World War I exploded

One week, we were under the Russians; one week, we were under the Austrians.

Things got a lot worse when the Germans took over.

They required all the food in exchange for a ticket

A ticket worth absolutely nothing.

We started to exchange all the coins for paper money

In case we had to flee, we couldn't have anything too heavy

Paper money, though, was melting like snow

What used to buy a whole day of groceries could hardly pay now for a cup of coffee

PROCESS: At first, I was only going to dance to my grandfather's voice, playing with repetition and emotional impact, but after 3 minutes, I found it was time to begin

translating some of the story. Adding the story's content translated into English took me to a more symbolic dance response, moving under bombings or debris as I moved near the floor. By engaging with these movements, I searched for what could be my implicit and procedural memory. I was hoping to own the stories that I felt in my body but did not have a way to express them verbally. As I explored World War I in Poland, I returned to the floor and fundamental movements, which felt at the time as the only strength I could find in my body. As I continued to move, I found myself sitting and eventually standing and moving through space.

As I worked with the words of the story, they transformed into images. Sometimes, my body was clear about what I needed to do and where in the space. Sometimes, I had to investigate new movements and allow myself to enter the unknown. I felt the urge to represent the sensation of reaching up to get a ticket from a receptionist or melting back to the floor as the economy tanked. Another natural response that seemed to impact the audience was the movement I chose for the words about the worthless tickets given in exchange for food. After the show, some audience members told me these movements remained in their memories many days after the dance. This feedback showed me that the dance of the story made the emotions of the story more tangible. All the movements were like a glove fitting into each word. Not all, but many of these movements were movements I knew or had created before, like words of a language.

*(Year of 1918) Minute 7-7:20. We started to lose everything
When Poland became independent, things got a lot more difficult for the Jews
They were thrown out of moving trains and beaten up for no reason.*

PROCESS: As I heard the story of my grandfather, I put myself on his seat and imagined what it must have been like to be a child in a time of War, discrimination, and violence against me and my family, as well as loss of trust and sense of belonging to the place I thought was once full of happiness. As I heard the story, I imagined the train he spoke in another part of the story that he took to visit his grandparents. I imagined the rolling hills of grass far from the city and thought of being thrown out of the train as I threw myself across the stage. As I did that, I was never sure how I would land well and if I would hurt myself, but somehow, I was able to find the floor without feeling the hardness. I always seemed to imagine falling on grass or snow.

I slowly started to understand the difficulty of a world at war. In this part, I began to repeat some of the movements I introduced at the beginning of the dance but also added new nuances, like being thrown to the other side of the stage in the middle of a recognizable sequence from before. All the movements were like pieces of a puzzle fitting into each word. Each word would provoke an inner rhythm, and I danced to the beats of that song.

Research showed that this would help me understand my grandfather's struggle. Still, it could backfire and facilitate an identification around my grandfather's trauma, so I often took time after rehearsal to de-roll from my grandfather's seat and search for joy. I would tell myself I am no longer in that situation; there is no need to feel fear. It felt sticky to be in my grandfather's chair, and the fear sometimes remained in me, scared of being judged for having family in Israel and being Jewish. What if the Holocaust happened again? So, it was vital for me to look into the symptoms of TGT and resilience and find a way to enjoy the storytelling aspect of the show instead of the victimization by placing myself in that part of the story.

(Year of 1922) Minute 8-9:10. My grandfather started to look for a way to migrate out of Poland, but where?

He arrived in Brazil and felt free as a bird (18 years old)

Far from the constrictions of war, religion, and family

He began by working as a salesman, eventually even able to run a little shoe shop

He even made enough money to bring his sister and her husband from Poland to live with him in Rio

For a moment, he admits, he was happy

Figure 1. *Free as a bird - dress rehearsal*



Photo: © Amanda Kilgour

PROCESS: This part of the story was full of hope, with a spirit of adventure, lightness, and happiness. I imagine my grandfather saying, “Despair makes anyone optimistic.” As I embodied this part of the story, I felt light, standing tall. I played with articulating my feet, moving under myself to represent the many directions my grandfather pondered to emigrate from Poland. Again, I used each corner of the stage to represent a part of the globe. I used my studies on contemporary ballet and Horton dance technique to develop this part of the dance. I felt this evolution in my own training from a classical ballet upbringing to a more inclusive dance practice. I remember the first time I left Brazil alone, as a 14-year-old, to study at Alvin Ailey for a year; that is how I saw his migration to Brazil. I also tried to emulate the movement research I did in the past on the beaches of Rio de Janeiro, imitating seagulls, and the ocean.

Sometimes, during rehearsal, I felt capable of lifting my body in a weightless manner. Still, during the performance, I remember feeling more tense in my body, as if I couldn't have left the painful part of the story and trauma behind. It was interesting knowing the research on TGT and knowing how important it was for me to let go of the hurt that took my grandfather to leave his family. As I lifted my left leg and arms like wings, I tried to disentangle from playing the role of my grandfather's story and return to a more grounded balance (see figure 1). To do that, I thought of my own migration to the United States as an adult, where I also found myself so excited and hopeful for my future, far away from the cultural expectations of my past. I felt this connection in my body, thinking of his story within my own experience. This way, I could find balance by grounding and rooting through my legs to express a genuine lightness, bringing his happiness into my present moment.

(Year of 1944) Minute 9:20-9:47. The president of Brazil was Getulio Vargas

The mayor, trying to impress him, decided to open a big avenue with his name right through the center of town

Destroying every little house and shop on his way

In exchange for his establishment, my grandfather got a ticket

A ticket worth absolutely nothing

PROCESS: This part of the story became a set on stage, holding a symbolic significance to me. I imagined a projected hologram of the avenue in the diagonal from the front left stage to the upper right stage as I saw *Av. Getúlio Vargas* construction; I saw the bulldozers opening the road. The trick here was to give myself time to self-regulate while performing the movements that indicated the path of destruction and emptiness. Otherwise, I used too much muscular strength to execute the movements and pushed myself out of my legs. I attempted to balance my emotions, monitoring my vulnerable feelings that could block my ability to dance graciously. In the last part of this section, I return to an earlier movement sequence representing getting the ticket that ends up being worth absolutely nothing. The audience seemed to enjoy my return to movements representing certain things in my grandfather's life. I felt I was creating a language the audience could understand, and the verbal and implicit story unraveled and stitched into one fabric.

*(Year of 1950) Minute 10-10:07. He began working for his wife's family
Going to work before the kids woke up and returning home when they were already
asleep
On the weekend, he worked at the docks
Life was hard again*

PROCESS: In this part of the choreography, I begin the dance from the top of the choreographed sequence, lying down on the floor in a fetal position. It seemed to me this was a return to starting again, a repeat of a challenging life. I wanted to give the audience the feeling of a loop, with no escape, symptoms I read as TGT, where guilt, victimization, and submission continue to exist for the next two generations. I felt the repetition of loss and the need for immigration again, was like a song, on repeat. I executed the same movements with weariness and perhaps a more worn-out emotion. I felt the weight of responsibility of my grandfather and the need not to desist so that his children and grandchildren would not lose hope. I felt his maturity in my body, doing the work without complaint. This section involved ten movements that took me up and down to the floor, showing the effort it took to keep going without holding back but with determination and a sense of ancestral value and strength.

*(Years of 1964-69) Minute 10:25-10:40. Dictatorship in Brazil was getting worse
People were being tortured; people were getting killed
My parents found a way to go study in the United States.
My grandfather went with the rest of the family to Israel*

PROCESS: My story began making sense in this part of the story. I started to understand how history and politics affected my grandfather and how our destiny would take us to different and distant destinations. Here, I try to evoke the distance using my back to the audience as a symbol of disruption of contact, moving through space to represent moving from continent to continent. As I dance his story, I start to make sense in my body how my migration story began before I was born, mirroring the story of Mané. I held a transgenerational trauma of loss and disruption, looking for a place where I could be welcomed, even coming from these different ancestral lineages.

The stage, once again, became a map, each corner representing a space in the globe. One side of the stage became the Americas of Brazil and the U.S.. The other side of the

stage became representations of Poland and Israel. By making the four corners of the planet where my grandfather and parents lived, I made sense of my difficulty locating myself. As part of my movement research on this map, I experimented with coordinates on a compass. Still, since I was not sure if it would translate to different stages, which would have other coordinates, I decided to make each corner of the stage more like a portal to these areas. As I moved, I felt these corners like magnets, longing to be a united family again.

(Year of 1974) Minute 10:50-11:45. When we returned to Brazil, my grandfather remained in Israel.

When we went to visit him, he was always glued to the news on tv, radio, or newspaper. He was so disappointed with what was happening, appalled by the behavior of his people, and depressed.

He began to have dark thoughts of the past, future, and present world affairs.

He became worried for his children and grandchildren and how people behaved without thinking of the many generations to come.

(Years of 1980-83) Only darkness seems to remain.

PROCESS: At this point in the dance, my grandfather's story was not unknown to me, as I did visit him in Israel and saw him and what he was referring to in his story about feeling depressed and having dark thoughts. In the audio, I mixed old stories of him visiting his own grandmother with an orchard in Poland, a time that, for a moment, he felt safe and welcome, where being Jewish was welcomed. I started to mix old sentences of choreography that I already had used in the story and insert new pieces that had to do more with my feelings about my grandfather's depression. In my body, the story impacted me with terror, loss of hope, and a sense of captivity.

As I moved, I found myself with a similar feeling when I thought about my children. I felt his darkness and that darkness in me. "Where will my family feel safe and accepted?" I thought. So, I turned away from the audience and pushed my head down as a force, depressing my thoughts and capacity to connect with the audience to whom I was performing.

I also noticed my grandfather's profound love for his family and felt loved. I thought he was teaching me to look after my children with gentle eyes in a world that may not be able to do the same. Initially, the piece ended here with me jumping off into darkness. But later, I realized I could shift the work into a resilient note and search for that posttraumatic growth that was possible when one could make sense of the traumas of one's ancestry with lightness. So, I added the next session for the final presentation.

Minute 12:50-13:07. Sometimes, I wonder what would have happened if he stayed in Brazil. Maybe he would find happiness again, dancing with his Brazilian family and having little breaks from worrying about world affairs.

Mane's great-grandson plays the drums at the end.

PROCESS: This final part of the dance came to me later, the need to dream of a happier ending where the family could have maintained a lasting joy. I repeated the movements from the introduction of the dance and allowed that initial wonder to return.

In one way or another, the dance connected me with my grandfather and his story, helping me understand more about myself, my lineage, and my ability to adapt to my own

migration back again to the United States. As I heard his voice, I felt more connected to the Portuguese language and understood my grandfather's love for the country of his life from 18 to 60. I grew up in Rio de Janeiro from 3 to 25 years old. I began to enjoy my Brazilian experience more without feeling the rejection of the dictatorship in Brazil, continuing to block my love for the country.

As I tried to recover my connection to Portuguese and Brazil, I even tried to write this article in Portuguese, focusing more on the choreography process through embodied inquiry. Still, I realize my language is rusty, just like my samba. Despite imperfections, I finished the piece, dancing samba to my son's drumbeats, and felt a sense of closure. But I decided to write this article in English to express myself better, just like my grandfather did not choose Polish or Hebrew to speak his own story. I realized I also had lost some of my mother's tongue.

Conclusion

As a dancer and psychotherapist exploring implicit and procedural memory, I found a junction where I could walk: a road of self-discovery and healing. Exploring transgenerational trauma through choreography and storytelling illuminated a resilient process through self-disclosure and embodied inquiry.

Using artistic inquiry into the theme of *finding home*, an old tape recorded by my grandfather became an artifact, providing material for a personal investigation within a historical and global shift of consciousness. Suddenly, my history, location, and identity found a spot in a longer timeline than my own life span. The article explored the impact of collective trauma on the relationships with people and places where families get separated, and *finding home* becomes a puzzle. Through storytelling, the audience learned how historical events and collective traumas could affect many generations. The performance illuminated the potential of using dance and storytelling for transformation and community healing.

By embodying the story of my grandfather in performance, I explored what the literature described as the conditions to find environmental support and healing of transgenerational disruptions. Furthermore, through the language of dance, I shared more than a story; it was also the emotional and embodied responses to that road of survival that was developing when I arrived in this world. By dancing, I also found a profound connection to my cultural heritage and how the African slave trade and anti-Semitism have affected me in more ways than I ever thought. My location in this world seems less about free will and more about my ancestral and historical legacy. Like in ancient times, this dance performance process, based on research and personal experience, could serve as a path to connect with one's implicit memory and nonverbal language.

As I write this article, there is a War in Israel, and I realize how different it would have been to perform this piece about my grandfather right now. My fear for those with no place to go but to fight for the right to exist sits in my heart. I dance the hurt I feel for the people that were killed, kidnapped, raped, or lost in combat. I notice how personal stories get lost, and my story gets lost. I am just a representative of what people love or hate. As I dance, I try to understand why the boundaries of love and hate can quickly become polarities and not something we can hold and tolerate without choosing only one emotion. I dare myself to look for embodiment and stay with what is possible today. I continue to dance, shaking my fear and reaching for love, hoping that there is a possibility that art could heal us all. As I dance, I look for how to reconcile the boundaries of land, people, religion, and race within me, with hopes that could affect the co-created field.

As we navigate the complexities of our personal and collective histories, may our shared experiences on the stage of life inspire healing, empathy, and a renewed sense of optimism for generations to come. I hope that others can replicate this method and thus create, through dance performance, a process for healing in our society.

References

- Albert-Proos, D. (2015). Separation from and reconstruction of home: A study of immigrant expressive therapists (Publication No. 10036170) [Doctoral dissertation, Lesley University]. *ProQuest Dissertation and Theses Global*.
- Ali, D. A., Figley, C. R., Tedeschi, R. G., Galarneau, D., & Amara, S. (2023). Shared trauma, resilience, and growth: A roadmap toward transcultural conceptualization. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 15(1), 45–55. <https://doi.org/10.1037/tra0001044>
- Bogaç., C. (2009). Place attachment in a foreign settlement. *Journal of Environmental Psychology*, 29(2), 267–278. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2009.01.001>
- Bowers, M. E., & Yehuda, R. (2016). Intergenerational transmission of stress in humans. *Neuropsychopharmacology*, 41(1), 232-244.
- Braga, L. L., Mello, M. F., & Fiks, J. P. (2012). Transgenerational transmission of trauma and resilience: A qualitative study with Brazilian offspring of Holocaust survivors. *BMC Psychiatry*, 12(1), 1-11. <https://doi.org/10.1186/1471-244X-12-134>
- Clemmens, M. (2019). *Embodied Relational Gestalt: Theories and Applications*. Taylor & Francis.
- DeGruy, L. J. (2005). *Post Traumatic Slave Syndrome: America's Legacy of Enduring Injury and Healing*. Uptone Press.
- Dekel, S., Mandl, C., & Solomon, Z. (2013). Is the Holocaust implicated in posttraumatic growth in second-generation Holocaust survivors? A prospective study: Second generation and posttraumatic growth. *Journal of Traumatic Stress*, 26(4), 530–533. <https://doi.org/10.1002/jts.21836>
- Diamond, S., & Shrira, A. (2018). Psychological vulnerability and resilience of Holocaust survivors engaged in creative art. *Psychiatry Research*, 264, 236–243. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2018.04.013>
- Felsen, I. (2018). Parental trauma and adult sibling relationships in Holocaust-survivor families. *Psychoanalytic Psychology*, 35(4), 433–445. <https://doi.org/10.1037/pap0000196>
- Giladi, L., & Bell, T. S. (2013). Protective factors for intergenerational transmission of trauma among second and third generation Holocaust survivors. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 5(4), 384–391. <https://doi.org/10.1037/a0028455>
- Goodman, R. D., & West-Olatunji, C. A. (2008). Transgenerational trauma and resilience: Improving mental health counseling for survivors of hurricane Katrina. *Journal of Mental Health Counseling*, 30(2), 121–136.
- Greenberg, L. S., & Malcolm, W. (2002). Resolving unfinished business: Relating process to outcome. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 70(2), 406–416.
- Greenblatt-Kimron, L., Shrira, A., Rubinstein, T., & Palgi, Y. (2021). Event centrality and secondary traumatization among Holocaust survivors' offspring and grandchildren: A three-generation study. *Journal of Anxiety Disorders*, 81, 102401, 1-9. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2021.102401>

- Hartowicz, S. Z. (2018). Bringing intergenerational trauma and resilience to consciousness: The journey of healing and transformation for the wounded healer exploring ancestral legacy (Doctoral dissertation). *California Institute of Integral Studies*. Retrieved from ProQuest Dissertation and Theses database (UMI No. 10929535).
- Hautamäki, A., Hautamäki, L., Neuvonen, L., & Maliniemi-Piispanen, S. (2010). Transmission of attachment across three generations. *European Journal of Developmental Psychology*, 7(5), 618-634.
- Hervey, L. W. (2000). *Artistic inquiry in dance/movement therapy: Creative research alternatives*. Charles Thomas.
- Kale, A. (2019). Building attachments to places of settlement: A holistic approach to refugee wellbeing in Nelson, Aotearoa, New Zealand. *Journal of Environmental Psychology*, 65, 1-8. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2019.101315>
- Kossak, M. (2013). Art-based research: It is what we do! In S. McNiff (Ed.). *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 19-28). Intellect.
- Kossak, M. (2018). A different way of knowing: Assessment and feedback in art-based research. In R. Prior (Ed.), *Using art as research in learning and teaching: Multidisciplinary approaches across the arts [Kindle edition]*.
- Lehrner, A., & Yehuda, R. (2018). Trauma across generations and paths to adaptation and resilience. *Psychological Trauma: Theory Research Practice and Policy*, 10(1), 22-29. <https://doi.org/10.1037/tra0000302>
- Lenette, C., Brough, M., Schweitzer, R. D., Correa-Velez, I., Murray, K., & Vromans, L. (2019). “Better than a pill”: Digital storytelling as a narrative process for refugee women. *Media Practice & Education*, 20(1), 67-86. <https://doi.org/10.1080/25741136.2018.1464740>
- Okawara, M., & Paulsen, S. (2018). Intervening in the intergenerational transmission of trauma by targeting maternal emotional dysregulation with EMDR therapy. *Journal of EMDR Practice and Research*, 12, 142–157. <https://doi.org/10.1891/1933-3196.12.3.142>
- Raby, K. L., Steele, R. D., Carlson, E. A., & Sroufe, L. A. (2015). Continuities and changes in infant attachment patterns across two generations. *Attachment & Human Development*, 17(4), 414–428. <https://doi.org/10.1080/14616734.2015.1067824>
- Ruzany, G. (2021). *Embodied Digital Storytelling with ancestral legacy*. (Doctoral dissertation, Lesley University). Link to embodied digital storytelling: https://www.youtube.com/playlist?list=PLJhIHNV58hxNkeVjMKZJov_ogtA_RMUK E
- Richardson, K. M. (2015). Sharing stories of the 9/11 experience: An exploratory study of the tribute walking tour program. *Journal of Loss & Trauma*, 20(1), 22-33.
- Scannell, L., & Gifford, R. (2017). The experienced psychological benefits of place attachment. *Journal of Environmental Psychology*, 51, 256–269. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2017.04.001>
- Story, V. (2012). *Personal communication*.
- Sunderland, N., Stevens, F., Knudsen, K., Cooper, R., & Wobcke, M. (2023). Trauma Aware and Anti-Oppressive Arts-Health and Community Arts Practice: Guiding Principles for Facilitating Healing, Health and Wellbeing. *Trauma, Violence, & Abuse*, 24(4), 2429-2447. <https://doi.org/10.1177/15248380221097442>
- Van Ijzendoorn, M. H., & Bakermans-Kranenburg, M. J. (1997). Intergenerational transmission of attachment: A move to the contextual level. *Attachment and psychopathology*, 3, 135-170.

- Vacchelli, E. (2018). *Embodied research in migration studies: Using creative and participatory approaches*. Policy Press.
- Walkerdine, V., Olsvold, A., & Rudberg, M. (2013). Researching embodiment and intergenerational trauma using the work of Davoine and Gaudilliere: History walked in the door. *Subjectivity; London*, 6(3), 272–297. <http://dx.doi.org.ezproxyles.flo.org/10.1057/sub.2013.8>
- Yehuda, R., Halligan, S. L., & Bierer, L. M. (2001). Relationship of parental trauma exposure and PTSD to PTSD, depressive and anxiety disorders in offspring. *Journal of Psychiatric Research*, 35(5), 261–270. [https://doi.org/10.1016/S0022-3956\(01\)00032-2](https://doi.org/10.1016/S0022-3956(01)00032-2)
- Zulu, I. M. (2020). TransAfrica as a Collective Enterprise: Exploring Leadership and Social Justice Attentiveness. *Journal of Pan African Studies*, 13(1).

Do Corpo em Movimento como *Imaginação-em-ação*: Práticas Transdisciplinares para um Pensamento Corpóreo-Imagético

Isabel FIGUEIRA

Associação Portuguesa de Dança
Movimento Terapia
Sociedade Portuguesa de
Grupanálise e Psicoterapia Analítica
de Grupo
isabel.rodriguesfigueira@gmail.com

Resumo: Propomo-nos refletir sobre o *potencial imagético* do movimento como base de um modo de pensar metafórico e inventivo. Busca-se compreender como oficinas, ou laboratórios de movimento, com atividades geradoras de imagens e potenciadoras de movimento expressivo, podem ser ferramentas para uma educação mais integral dos indivíduos. Tendo por base a obra de Gonçalo Tavares (2011), começa-se por questionar práticas culturais e educativas que sobrevalorizam a mente, a palavra e a escrita, deixando as artes, o corpo e o movimento num papel subalterno. De seguida descrevem-se práticas transdisciplinares sob a forma de oficinas, entendidas como *laboratórios de movimento*, mostrando como postais, fotografias, ou mesmo poemas de Herberto Helder, podem ativar a imaginação e potenciar a expressão em movimento, enquanto pensamento e intuição em ação. Num terceiro momento convocam-se recentes trabalhos neurológicos para sustentar que o pensamento resulta de experiências corpóreo-imagéticas, pelo que, para desenvolver a capacidade crítica e um pensamento produtivo, necessitamos de valorizar tanto o intelecto como a imaginação. Cremos ser possível uma abordagem que permita a formação de um sujeito integral no pleno uso do seu “potencial imaginativo”, integrando as artes e outras vivências do corpo em movimento, pois está confirmado, hoje em dia, que também se sabe e se pensa com o ritmo e os sentidos.

Palavras-chave: arte, corpo, criatividade, dança-movimento, imaginação-em-ação, potencial imagético

Abstract: *We pretend to reflect on the imagetic potential of movement as a metaphoric and inventive way of thinking. We intend to understand how movement in workshops or laboratories, generators of images and expressive movement, can become tools for a more integrative education of individuals. Based on Gonçalo Tavares, we start by questioning cultural and educational practices that overvalue the mind, words and writing, reserving a subaltern role to arts, body and movement. We will then reverse this scale of priorities and describe transdisciplinary practices such as movement laboratories, showing how postcards, photography or poems of Herberto Helder can activate imagination and enhance kinetic expression, here understood as thought and intuition in movement. In a third moment we will refer recent neurologic works in order to defend that thought results from bodily-imagetic experiences and we need, therefore, to value both intellect and imagination in order to develop critical skills and a productive thinking. An education that aims at the integral process of an individual will have to develop, in each one, a more creative reasoning, to increase the “imagetic potential”,*

through the articulation of arts with other experiences of body in movement, because it is certain, nowadays, that one also knows and feels through rhythm and emotions.

Keywords: *art, body, creativity, dance-movement, imagination-in-action, imagetic potential*

O pensamento perde quando se expressa em palavras.
(Tavares, 2011, p. 260)

*O pensamento está mais concentrado nos movimentos
que imediatamente antecedem a fala.*
(Tavares, 2011, p. 260)

A prática criativa transdisciplinar, como método de ensino-aprendizagem, é ciclicamente resgatada em educação, mas permanece na margem de uma prática referida por Gonçalo Tavares como sendo “normalizadora do ensino”, por consistir em ensinar e aprender da mesma maneira, em “*fixar o modo de ouvir e ver*” (Tavares, 2011, p. 92-93). A esta fixação de uma verdade única e de um saber formatado e estático, vários são os que, a partir do recurso à produção artística improvisada, defendem outros modos de acesso ao conhecimento. As práticas que colocam as artes no centro de processos educativos têm vários teóricos de renome e fundamentaremos a nossa argumentação na obra *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo Tavares, para, no final do trabalho, relacionarmos as suas ideias com a obra de Herberto Helder e com o pensamento de cientistas atuais. Construiremos, deste modo, um pensamento que exemplifica o que defendemos, a saber, a integração entre uma formulação filosófico-artística e uma formulação integradora do sensível e do racional, pois esta é uma dicotomia que o século XXI nos desafia a ultrapassar, tal como nos sugerem os estudos de neurologistas que evocaremos.

1 – Mover-se e criar imagens - sentir e pensar antes das palavras

Nem tudo o que se pensa passa para a palavra.
(Tavares, 2011, p. 260)

*Os acontecimentos humanos [...] são acontecimentos musculares e verbais,
são acontecimentos ao mesmo tempo de linguagem e movimento.*
(Tavares, 2011, p. 476)

Num sistema educativo que privilegia o ver e o ouvir de modo passivo, deixando de lado outros modos sensoriais de relação com o mundo, pode-se considerar que “o corpo do aluno poderá ser desenhado com uns disformes e gigantescos olhos e ouvidos” (Tavares, 2011, p. 93). Tavares oferece-nos esta caricatura do aluno dentro de um sistema educativo normalizador - um corpo deformado, esmagado por dois sentidos sobrevalorizados, um aluno que ouve mas pouco fala, vê mas não toca, senta-se e não se mexe, tudo acontecendo através de palavras mas não na pele, no toque ou no movimento:

Aprender de determinada maneira é ouvir e ver de determinada maneira e só falar nestes dois sentidos – a audição e a visão – porque a educação centra-se neles, esquecendo, quase por completo, as divertidas aprendizagens pelo nariz, pela boca e a aprendizagem pelo tato (como o aluno vê não precisa tocar). (Tavares, 2011, p. 93)

No entanto, “o pensamento perde quando se expressa em palavras. Há uma diminuição da intensidade, uma diminuição de força racional, de força do entendimento. A palavra percebe menos o mundo que o pensamento; isto é: o pensamento está mais perto do mundo do que a palavra” (Tavares, 2011, p. 260). Repare-se como o autor desentrelaça a palavra do pensamento, considerando este algo mais do que palavras, na contramão de um ensino *logocêntrico*, que sempre fez coincidir pensamento com o *logos*, a expressão verbal e escrita – “o pensamento está mais concentrado no movimento que imediatamente antecede a fala, a expressão verbal, que propriamente nas palavras” (itálico nosso) (Tavares, 2011, p. 260). Seria então possível ter pensamento sem palavras, originados no próprio corpo, num patamar de consciência que não é ainda verbal, e que por isso não foi ainda truncado de possibilidades. Seria um pensamento artístico, simbólico, capaz de acumular significados sem ter de optar por um único sentido, o que acontece ao ser “traduzido” em palavra. Seria, necessariamente, um pensamento que se move, se desloca e explora no próprio corpo, um “pensamento que dança” – “quando falamos de um pensamento que dança, falamos precisamente da execução de dentro da cabeça de novos movimentos do pensamento” (Tavares, 2011, p. 278).

A expressão criativa, porque evita esse fechamento que a formulação verbal frequentemente introduz, além de estar mais próxima da emoção e da intuição, mantém o paradoxo, a hesitação, a multiplicidade de significados ou de caminhos... o que constitui algo importante numa primeira fase de pesquisa e de construção de conhecimento. A errância, a hesitação, tornam-se valores para quem procura ver de outro modo, pensar diferente. É possível colocar essa busca errática em expressão simbólica, em gesto, som, grafismo, em suma... em movimento. Desenhar, cantar, mover-se/dançar, pode ser um modo de deixar que um pensamento informe/informulado, se mova dentro de nós, nos mova e nos leve a lugares que pressentimos sem saber como, sem certezas; pode ser um modo de exprimir algo a que se quer dar uma forma ainda por determinar – “o movimento como pensamento que age [...]: move-te para que eu te possa ver a pensar” (Tavares, 2011, p. 209).

As oficinas ou laboratórios de movimento que servem de base para este trabalho, referidas na próxima secção, baseiam-se nestas premissas e procuram estabelecer a relação “entre o prazer físico, corporal, de *pele* e as palavras, a leitura de um texto” (Tavares, 2011, p. 450); articulam outras expressões com o corpo em moção, em emoção e em pensamento dinâmico, de modo a desbloquear outros modos de pensar e de ver o mundo. Esta atividade é “oficial”, porque improvisação artesanal e é “laboratório” porque pesquisadora, explorativa, experimentalista. As práticas criativas transdisciplinares, como ferramenta de educação dos sentidos e do raciocínio, aplicam-se em diversos contextos, como é o caso das oficinas/laboratório que mencionaremos, e sua força reside no modo como desenvolvem a imaginação, contornando um método de aprendizagem exclusivamente lógico-discursivo. A imaginação é nuclear, indispensável mesmo, numa abordagem capaz de nos abrir ao mundo - recentes estudos de neurociências, bem como de inteligência artificial, apontam para o facto de a imaginação vir a ser uma das competências mais valorizadas, por ser um elemento diferenciador, em termos sociais, culturais e profissionais (Solms, 2015).

O aluno da caricatura acima transcrita, disforme, porque com uma enorme cabeça, enormes olhos e ouvidos mas pouco corpo, precisa de usar mais os sentidos, de se mover,

de dançar, de imaginar mais: “uma imaginação doente poderá ter, por consequência, uma realidade doente” (Tavares, 2011, p. 444 e p. 458). A cura para isso é “ver e ouvir de modo diferente”, isto é, “mudar a maneira de receber” (Tavares, 2011, p. 445). É necessário aceder a uma discursividade anterior às palavras, de criar imagens, de se expressar em metáforas – há que “pôr em movimento a imaginação individual” (Tavares, 2011, p. 449). A imaginação, “uma forma de aumentar o mundo”, “infiltra de movimento as coisas imóveis” (Tavares, 2011, p. 400), ela é “uma máquina de construir realidades, realidades alternativas àquelas que os sentidos constroem” (Tavares, 2011, p. 402). É então central a ideia de que a imaginação, enquanto um fator “multiplicar e ampliador das coisas” (Tavares, 2011, p. 403), permite “tornar estranho o que é familiar”, algo essencial para quem cria e pesquisa:

A razão não é mais que uma imaginação velha; a informação racional com o tempo provoca o envelhecimento de uma metáfora. Nesse sentido, o verso é uma informação brusca e recentíssima, que ainda não perdeu a sua estranheza e a informação, por seu turno, será um verso que perdeu estranheza e criou utilidade. (Tavares, 2011, p. 437)

Podemos concluir que a tensão sugerida por Gonçalo Tavares entre velho/novo, estranheza/utilidade, certeza/hesitação, corresponde à tensão entre pensamento lógico e pensamento intuitivo, uma dicotomia a ultrapassar pela valorização de um raciocínio que é, simultaneamente, *mental e corpóreo-imagético*. Há que desenvolver um “pensamento imaginativo: execução dentro da cabeça de novos movimentos dos pensamentos” (Tavares, 2011, p. 519), ou seja, um pensamento que se desloca de velhas certezas em função da sua abertura a novas imagens, “um pensamento que dança” (Tavares, 2011, p. 519), disponível para acolher possibilidades imaginadas. Essa disponibilidade para o estranho e o inusitado pode treinar-se, é uma *linguagem* que se pode ensinar e aprender, sobretudo com vivências criativas e transdisciplinares (literatura, artes plásticas, movimento), de modo a familiarizar os alunos a transitar entre diferentes modos de ver, sentir, pensar. Há que aprender modos de *deslocar* o pensamento e isso pode ser feito de modo literal, com experiências em movimento que articulem diversas modalidades expressivas. As *oficinas/laboratórios de criatividade* podem ser um modo de desenvolver o potencial imaginativo, o “potencial de ativação do imaginário” (Tavares, 2011, p. 384):

Este potencial de ativação do imaginário [sublinhado nosso] depende do observador, e objetos que a uns nada estimulam, objetos planos, neutros, coisas sem resto – são, para outros observadores, indícios fascinantes de histórias, teorias, ações [...]. O relevante aqui, parece-nos, é que este potencial de ativação do imaginário é o motor do início de algo, o momento de aparente imobilidade onde, interiormente, precisamente no imaginário individual, se constroem ideias. (Tavares, 2011, p. 384)

Uma educação que tenha a vertente intelectual complementada por atividade corporal, sensorial, criativa e metafórica, prepara os alunos, não apenas para pensar, mas para imaginar. Forma sujeitos criadores, capazes de pensar também com a imaginação, pensadores *imaginadores*, um termo do autor. Um *imaginador*, depreende-se do texto de Gonçalo Tavares (2011) é aquele capaz de avançar com imagens, de criar e de pensar inovadoramente a partir das imagens que produz, que encontra e que destaca a partir da sua vivência inquiridora, flexível, disponível, mantendo uma atitude interrogativa, hesitante e aberta, porque intuitiva; é quem tem a capacidade de ver associações, relações menos evidentes, e, através de metáforas, de “traduzir” mundos, transpor ideias e intuições em diversos enunciados.

Treinar “o músculo da imaginação” seria, assim, produzir sujeitos capazes de um dizer individual, capazes de resistir à ideia cómoda de uma verdade única, de resistir ao imperativo de um único enunciado – “uma *imaginação musculada* impede que a realidade diga *a última palavra*, impede que a realidade defina. *Eu tenho ainda algo a dizer*. Não é apenas o mundo que fala, eu também falo” (Tavares, 2011, p. 397). Um sujeito que se apropriou da capacidade de dizer por si mesmo não se subordina a verdades impostas, ou consensuais, tem outros meios de perceber verdades; trabalhando com a imaginação, multiplica enunciados, imagens metáforas - “multiplicar as metáforas seria assim uma forma [...] de multiplicar as possibilidades de verdade” (Tavares, 2011, p. 397). Mais do que falar em educação artística, ou educação pela arte, falamos de uma educação que proporciona oportunidades para desenvolver a capacidade expressiva e metafórica, aquilo a que o autor chama, ao longo do livro, o “potencial imagético de cada um” (Tavares, 2011). Trata-se de algo mais profundo do que o contacto com técnicas artísticas, trata-se sobretudo de, pela vivência criativa, facilitar a construção de sujeitos capazes de formular o mundo, as ideias e os sentimentos, através do seu próprio imaginário, o qual é habitado pelas suas próprias metáforas:

A capacidade para construir metáforas torna-se, deste modo, um poder tão invejável como o poder de construir uma casa ou plantar uma árvore. E é este poder que os criadores se orgulham de possuir. (Tavares, 2011, p. 397)

Serão referidas, de seguida, as oficinas-laboratório de movimento e criatividade, onde se aplicam alguns princípios da transdisciplinaridade, da expressão artística multimodal, bem como o conceito de “potencial imaginativo”, enquanto capacidade de produzir metáforas.

2 – Movimento e criatividade em oficinas transdisciplinares – desenvolver a capacidade metafórica

*um corpo saudável não é somente um corpo
fisiologicamente saudável, mas também um corpo de
imaginário saudável.*
(Tavares, 2011, p. 322)

Dizer fala é dizer: mexe-te.
(Tavares, 2011, p. 260)

À imagem de um aluno de corpo passivo, dentro de um sistema de ensino que transmite informação a corpos quietos e disciplinados, pode-se contrapor um ensino que apela a uma aquisição do conhecimento mais ativa e inquiridora, para promover um pensamento crítico e criativo, o que se considera ser uma das competências que mais será valorizada nos alunos que saírem das universidades. Tenhamos em conta que “o pensamento que repete, que reproduz, o pensamento médio, do senso comum, que rejeita os saltos, as cambalhotas, as piruetas, as metáforas, enfim, que rejeita o imprevisível, é pensamento que repete velhos movimentos, é pensamento habitual, pensamento de hábitos, que age sempre da mesma maneira” (Tavares, 2011, p. 274). Muito em breve, a Inteligência Artificial ocupar-se-á de trabalhos rotineiros e os profissionais que mais se destacarem deverão ser mais competentes a nível relacional, emocional e criativo (Gardner, 2000; Solms, 2015), de modo a funcionarem com o tipo de “pensamento complexo” que a nossa época exige (Morin, 2017). Ao modelo de *ensino-armazém*, tanto de ideias como de

alunos, propomos um modelo de *ensino-estúdio/laboratório*, pois não basta saber ler e repetir, é preciso saber ler e falar com o *corpo-em-relação*, com a *imaginação-em-ação*, a fim de ativar um entendimento imaginativo, ou seja, um intelecto simultaneamente lógico e metafórico.

A tese de Tavares continua a dar voz, neste trabalho, a toda uma tradição pedagógica que apela ao uso do corpo, do movimento e dos sentidos na relação com o exterior, para se pensar e criar conhecimento a partir da capacidade de improvisar e estabelecer associações, numa relação direta com o mundo e os outros. Aceitando-se que “quem tem poucas imagens na cabeça tem poucas significações e esta pobreza linguística, esta pobreza de frases e imagens é uma *pobreza de mundo*” (Tavares, 2011, p. 396), há então que proporcionar oportunidades de os alunos ganharem um maior leque de linguagens, dominando “falas” verbais e não verbais, tanto lógicas como artísticas. Concordamos que “a consciência do corpo é o movimento do pensamento” e que será “necessário que o pensamento faça uma cambalhota para apreender a cambalhota” (Tavares, 2011, p. 273). Haverá, diz Tavares, algo que a neurologia atual confirma, “uma fusão” entre “*músculos, pensamento e verbo*, e é legítimo afirmar que há uma linguagem muscular, assim como há músculos linguísticos – músculos que agem de acordo com a criatividade verbal de perguntas e observações” (Tavares, 2011, p. 280). As oficinas-laboratório de movimento aqui apresentadas são uma proposta de ativar tanto os músculos fisiológicos como os verbais e, deste modo, desenvolver “músculos imaginativos” (Tavares, 2011, p. 281), os quais precisam de perguntas, inquietações, hesitações e errâncias, sendo, o movimento, neste caso, um modo literal de fazer agir um pensamento que busca, que se põe a caminho.

As *Oficinas-laboratório de Movimento e Criatividade*, intituladas *MoveLAB®*, marca pessoal, constituem propostas de experimentação do corpo em movimento como experiência de um transitar entre expressões artísticas, um modo de ativar uma expressão pessoal mais espontânea, mesmo inconsciente, e a promover a criatividade que resulta da experiência de modos novos de comunicar, com ligações e associações inusitadas, imprevistas, estranhas. Trata-se de permitir que os participantes se surpreendam a si mesmos, estimulados por materiais a que não estão habituados, pelo contributo vindo dos colegas, a espontaneidade de um improviso. A partir de experiências que ia concebendo para os meus pacientes - sobretudo os que tinham mais dificuldade em identificar e nomear emoções, em reconhecer processos do seu mundo interno -, fui colecionando um conjunto de pequenas propostas que facilmente contornam as habituais resistências, tais como vergonha de se expor, timidez ou medo do que os outros dirão, receio de revelar demasiado, a quase certeza de “não saber”, “não ser capaz”, “não ser bom nisto”, antecipação de críticas e um enorme sentimento de incapacidade em termos de expressão simbólica. Inicialmente concebidas para pacientes, percebi que também funcionavam para os meus alunos das formações em Terapia/Psicoterapia por Dança/Movimento (em pós-graduações na Universidade Autónoma de Lisboa e na Universidade de Coimbra) e que, uma vez adaptadas, poderiam ser úteis para o público em geral, nas oficinas abertas que regularmente tenho desenvolvido.

Este trabalho baseia-se em três destas oficinas-laboratório, semelhantes na sua estrutura mas todas elas com especificidades, por se adaptarem sempre aos participantes. São aqui identificadas como *Oficina-laboratório 1*, *Oficina-laboratório 2* e *Oficina-laboratório 3*. As duas primeiras, resultado de um convite da Professora Doutora Elisa Bertolloti, da Universidade da Madeira (UMA), foram concebidas para os seus alunos do curso de Design, respetivamente do primeiro e do segundo ano, tendo tido lugar na quinta de S. Roque, vasto espaço aberto que pertence à UMA. A terceira oficina integrou o programa da *Cimeira de Educação Artística* (março, 2023), organizada pelo *Conservatório – Escola Profissional de Artes da Madeira – Engº Luiz Peter Clode*. Teve

lugar num espaço fechado, uma sala de aula pequena, expressamente esvaziada para a sessão de movimento e os seus participantes eram artistas, professores da área da educação artística e performers de dança/teatro, portugueses e estrangeiros.

Figura 1. *Isabel Figueira: Oficina-laboratório de Movimento e Criatividade com alunos de Design 1. Universidade da Madeira. Quinta de S. Roque, Funchal*



Foto: © Elisa Bertolotti, novembro 2022

A estrutura das três oficinas é parecida na sua estrutura circular, pois recorre a expressões visuais, sonoras, literárias, antes e depois da exploração e improvisação em movimento. A apresentação faz-se já associada a um aquecimento coletivo e rítmico, onde cada um, em círculo, se apresenta enquanto se move, sendo o objetivo imprimir uma certa cadência contentora. Já no aquecimento podem surgir momentos de ironia, imprevisto lúdicos e pequenas intervenções que ajudam a reforçar a ideia de que tudo é possível, na medida em que não há expectativas de um fazer “certo ou errado”, nem sequer de qualquer tipo de avaliação ou julgamento. Depois de um clima de maior descontração, de uma certa disponibilidade mental e física estar criado, cada elemento é convidado a explorar estímulos artísticos, no caso imagens, textos, poemas, primeiro individualmente, depois em grupo. Estes momentos de exploração, a sós consigo mesmo, parecem-me importantes, por garantirem a individualidade e reforçarem a ideia de que o contributo de cada um é valorizado; segue-se a transição para a partilha e o trabalho em grupo, onde cada um contribui com o produto da sua “pesquisa”, sendo que tudo serve, tudo tem o mesmo valor, o objetivo é que o grupo inclua e processe os contributos de cada um (gesto, movimento, frase, som, outras ideias) de modo a produzir uma dança/peça de movimento conjunta.

No caso da *Oficina-laboratório 1* o estímulo usado foram postais, espalhados pela relva. Cada aluno tinha de escolher alguns deles, articulá-los numa sequência, atribuindo-lhe (ou não, era opcional), uma narrativa espontânea, uma “história”, mas terminando por

criar, individualmente, uma pequena “frase em movimento” a partir de um gesto ou movimento inspirado por cada um dos postais, que poderiam ser combinados como quisessem, repetidos, ampliados, modificados ao longo da sua dança improvisada. A repetição e as modificações introduzidas tinham o propósito de despertar e sensibilizar os participantes para as diferentes expressividades/qualidades de movimento ou os significados que uma mesma sequência de movimento pode ter, quando investida pelo imaginário pessoal e como cada uma, por sua vez, afeta e modifica esse mesmo imaginário. Esse é o âmago dos processos criativos, imprimir pequenas alterações a partir de sensações, ideias, percepções, memórias, associações, permitindo que estímulo inicial seja alterado pelo próprio processo; deixar-se reagir ao que surge para, desejavelmente, chegar a algo inédito, por pequenas descobertas-surpresas ou experimentações explícitas. Esta parte de criar uma *frase cinética* a partir de elementos que eles privilegiavam era comum às três oficinas-laboratório, sendo apenas diferentes os materiais usados como “provocadores de inspiração”. De seguida, a partir do contributo de cada um, com um gesto ou sequência de movimentos, os grupos eram convidados a finalizar com uma composição dança/improvisação coletiva, que poderia ter movimento e som.

Na *Oficina-laboratório 2* o estímulo inicial foi um poema de Herberto Helder e na *Oficina-laboratório 3*, que descreveremos com mais pormenor, foi um outro poema, também de Herberto Helder seguido da visualização, em *power point*, de fotografias da Madeira (fotos Rui Camacho), acompanhadas de citações do mesmo livro de Herberto Helder (*Photomaton & Vox*, 2015). Considera-se qualquer estímulo para espoletar a imaginação como sendo elementos de “provocação”, aqui entendida no sentido etimológico, do latim, *pro+vocare*, sendo que “pro” remete para a ideia de *chamar* (*vocare*) para a frente, apelar a, fazer avançar algo ... *provocar* será, então, fazer com que algo se revele, será fazer surgir ou fazer avançar para a superfície/para a frente, o que estava escondido ou reprimido... assim, o que está escondido ou é desconhecido passa a manifestar-se.

Esta ideia de um *movimento de revelação* que resulta da provocação inicial, aplica-se ao que acontece nestas oficinas, onde algo de inconsciente, ou, pelo menos, pouco consciente por parte de cada um, surge e se torna visível na sua expressão criativa, tanto individual como coletiva, trazendo novas descobertas e intuições. Esta “provocação” já surge no início, com as propostas e os materiais a explorar, mas vai acontecendo na improvisação, entre os próprios participantes, os quais, por um processo de negociação ou de interações verbais/não verbais, se vão inspirando uns aos outros, acabando muitas vezes a dança/representação final por ser algo que os surpreende, muitas vezes de modo agradável. A proposta inicial introduz limites que podem ser ultrapassados ao longo do processo, cada grupo pode interpretar a proposta com muita liberdade e as variantes finais mostram o vasto leque de possibilidade que regras aparentemente limitativas continham - “O jogo é quase sempre isto: regras que se fixam e, dentro deles, liberdade que se oferece” (Tavares, 2011, p. 282). A experiência de improvisação fica intensificada pelas instruções, concentradas, diretas, mas vagas, pelo limitado tempo para explorar cada proposta e pela necessidade de chegar a consenso, a um resultado comum que tenha alguma forma estética, ainda que provisória. Estes pequenos desafios (pequenas regras, limites no tempo, instruções precisas e pontuais) são intencionais, para tirar as pessoas do seu ritmo habitual, hábitos e modos de fazer já cristalizados, para reagir de modo mais imediato, respeitando as suas reações e desejos mais prementes. No final os participantes precisam de tempo para processar a experiência, sendo convidados a desenhar, escrever ou fazer algum outro registo que aumente a sua compreensão do que foi vivido, ajude a consolidar as novas vivências físicas e mentais ou intuições, seguindo-se a partilha verbal, necessária para a integração de processos não verbais a um nível mais consciente.

Propostas aleatórias para induzir movimento lembram o trabalho de Merce Cunningham e o recurso a estímulos memórias, gestos e frases do quotidiano, remetem para técnicas de improvisação usadas por Pina Bausch, pelo que as nossas oficinas-laboratório se inscrevem numa tradição que procura instigar a imaginação pelo convite a um de fronteiras disciplinares. Porém, o recurso específico à literatura e à filosofia, com destaque para a poesia de Herberto Helder, constitui uma experiência que temos vindo a desenvolver há anos, no que chamamos *MoveLAB®*, (*oficinas-laboratório de movimento e criatividade*), sendo algo específico do nosso trabalho, com resultados que serão examinados com mais pormenor num outro artigo sobre a relação entre movimento e literatura, já sublinhada por Tavares, que sustenta que há que “alimentar” o corpo e a mente com uma boa linguagem se se pretende potenciar o pensamento e a imaginação. O autor defende que a saúde não é apenas fisiológica mas depende de uma “dieta mental e emocional”, base dos nossos pensamentos e gestos que se tem; considera um corpo débil aquele que é apenas capaz de frases comuns, de má língua pelo que, sustenta, é necessário ler bons autores, boa literatura, para se conseguir bons movimentos do pensamento: “uma expressão imaginativa da linguagem será aquela que obtém bons movimentos, uma boa imaginação corporal” (Tavares, 2011, p. 278). Bons textos como “boa dieta” mental. Há, portanto, necessidade que reforçar as oportunidades de cada um explorar esta relação circular entre *movimentos da linguagem e movimentos do corpo*, entre poesia e dança - “movimento imaginativos dão origem a linguagem imaginativa” (Tavares, 2011, p. 278).

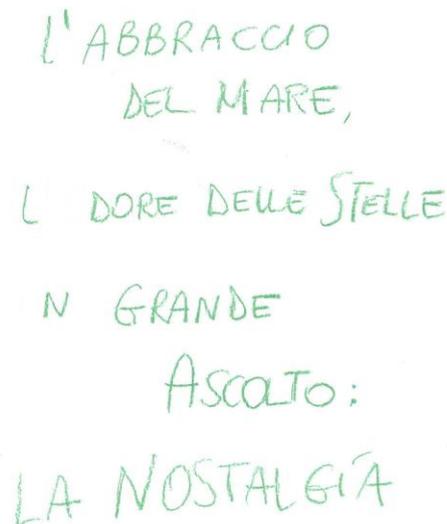
Justifica-se a escolha de Herberto Helder para estas oficinas-laboratório, por se tratar de uma obra onde a relação entre corpo-linguagem é intensamente profunda e metafórica. Sempre que começámos por ler poemas deste autor, após algumas hesitações, dada a estranheza da sua linguagem, os participantes entraram em movimento de uma forma mais profunda, mais entregue, em “estado de sonho”, tendo apresentado coreografias de movimento mais complexas e com mais impacto pessoal. Resta saber se não terá havido outros fatores a influenciar o processo, a saber, no caso da *Oficina 2*, a possibilidade de os poemas sobre insularidade terem tido mais impacto, seja porque “movidos/coreografados” no espaço amplo da quinta da universidade, com uma paisagem aberta para as montanhas e o oceano, seja porque ativavam a própria experiência de insularidade dos participantes. Na medida em que as turmas tinham uma maioria de alunos da Madeira, as suas improvisações sobre poemas que referiam a experiência da ilha foram carregadas de simbolismo, os grupos criaram um ambiente coletivo de espessura emocional que quase todos entendiam e sentiam, dado que a sua vivência de insularidade ressoava com o poema de Herberto Helder.

No caso da *Oficina-laboratório 3*, na *Cimeira Mundial de Educação pela Arte*, em sala de aula preparada para movimento, com pessoas de diferentes nacionalidades, os poemas iam sendo lidos a par de um deslizar de imagens com paisagens da ilha; aqui, o impacto foi mais forte, não a nível coletivo, mas a nível da resposta simbólica individual, talvez por ressoarem de modo diferente em pessoas de diferentes países. Em ambos os casos os textos lidos previamente “provocaram” a imaginação individual e determinaram a correspondente coreografia improvisada, pois cada um deixou cada texto reverberar em si, de modo corporal, cinético, imagetivamente. Os participantes chegaram a emotivos momentos finais, em que dançaram e desenharam registos de intuições e descobertas, nem sempre explicitamente partilhadas no final mas mencionados na partilha verbal como significativos.

As oficinas constituem momentos de *imaginação-em-ação* - as imagens iniciais (postais, fotografias, metáforas de poemas) são literalmente colocadas em movimento *pelo* e *no* corpo de cada um, fazendo surgir emoções reveladoras, a partir desse estado de “em moção” que começa com imagens e metáforas e fecha com as imagens e metáforas

produzidas pelos participantes, num processo em que se treinou o “músculo da imaginação”, assim desenvolvendo o *potencial imaginativo* de cada um. As imagens ou metáforas despertam afetos e “afetos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que se sentem” (Tavares, 2011, p. 156). Os fundamentos neurológicos destas vivências de criatividade *transmodal* (que cruzam várias modalidades expressivas) são mencionados na secção seguinte, pois trabalhos científicos recentes justificam estas práticas, baseadas no cruzamento de várias modalidades criativas – visual, auditiva, plástica, sonora, linguística.

Figura 2. *World Summit of Arts Education – Oficina-laboratório 2*
Produção escrita de um participante, após improvisação em movimento,
a partir de poema de Herberto Helder



L' ABBRACCIO
DEL MARE,
L DORE DELLE STELLE
N GRANDE
ASCOLTO:
LA NOSTALGIA

3 – Do corpo cinético como *potencial imaginativo* – Fundamentos neurológicos de um pensamento *corpóreo-imagético*

Unconscious emotional and motivational factors can mold the conscious mind. (Berlin, 2011, p. 7)

Os sentimentos e a razão estão comprometidos num abraço inseparável, refletivo e circular. Este abraço pode favorecer um dos parceiros, o sentimento ou a razão, mas envolve sempre os dois. (Damásio, 2017, p. 236)

Com a escolha das epígrafes para esta secção, pretende-se realçar a íntima e indissociável relação entre consciente e inconsciente, entre razão e sentimentos, de tal modo ligados que hoje se tem vindo a comprovar, a nível neurológico, que corpo e mente não são distintos. Corpo, mente e emoção entendidos como um contínuo da mesma realidade, sendo que a razão, enquanto atividade intelectual, resulta da mesma atividade que mapeia estados corporais e dá forma aos sentimentos. Por outras palavras, as neurociências permitem afirmar que pensar é uma atividade de um contínuo que implica sentir e imaginar, e que, em instâncias anteriores, se radica em sensações corporais. A

obra de Damásio ajuda a entender como processos motóricos básicos e percepções sensoriais simples fundamentam e possibilitam complexos processos criativos e cognitivos. Na impossibilidade de a examinarmos com detalhe, concentremo-nos no que aí é dito sobre o que aqui nos tem vindo a ocupar – “quanto à inteligência criadora, responsável pelas práticas e artefactos da cultura, não pode funcionar sem afetos nem consciência. Curiosamente, afetos e consciência são também as faculdades que se perderam de vista, escondidas pelas revoluções racionalista e cognitiva” (Damásio, 2017, p. 229). O autor afirma repetidamente que a razão não funciona apenas com linguagem lógica, mas também com afetos, símbolos e imagens:

[...] após a emergência dos sistemas nervosos, *as mentes tornam-se possíveis, e, dentro delas, sobressaem os sentimentos*, [itálico nosso] a par de todas as imagens que representam o mundo exterior e a sua relação com o organismo. Tais imagens foram sustentadas pela subjetividade, pela memória, pelo raciocínio, e a seu tempo, *pela linguagem verbal e pela inteligência criadora*. [itálico nosso] (Damásio, 2017, p. 232)

Em última análise, os sentimentos são o júri do processo criativo. Isto acontece porque, em grande medida, os méritos das invenções culturais acabam por ser classificados como eficazes ou não por intermédio de uma interface de sentimentos. (Damásio, 2017, p. 236)

O processamento de imagens também permite que o cérebro abstraia imagens e revele a estrutura esquemática subjacente a uma imagem visual e sonora, ou até imagens integradas que descrevem um sentimento. Por exemplo, durante uma narrativa, uma imagem auditiva ou visual relacionada pode ocupar o lugar da que seria mais previsível, dando assim lugar a uma metáfora visual e auditiva, [...]. Dito de outra forma, as imagens originais são importantes por si próprias e como alicerce a mente. Contudo a sua manipulação pode levar a derivações novas. (Damásio, 2017, p. 135)

Ainda que possa parecer complexo, o que importa é registar que as imagens resultam da atividade do corpo, são inicialmente registos de estados corporais, mas, por processos de *derivação*, podem ficar mais abstratas e podem facilitar o surgimento de pequenas narrativas, onde as metáforas podem surgir como imagens carregadas de simbolismo. Esta passagem de Damásio explica, de algum modo, o processo criativo das *Oficinas-laboratório de Movimento*, a que nos referimos na secção anterior, enquanto proposta que busca facilitar a passagem do concreto ao abstrato, através de experiências com estímulos sensoriais e da produção metafórica. Repare-se na palavra utilizada por Damásio – *derivação* –, para explicar tanto a evolução das imagens e a sua acumulação de novas valências como a sua utilidade em novas unidades significativas. A *derivação* enquanto desvio e errância, pode ser, por si mesma, uma metáfora do processo criativo praticado nas mencionadas oficinas. A metáfora começa com algo expressivo – gesto, som, impressão visual – a que vai introduzindo pequenos desvios, pequenas “rotações” – para usar a linguagem de Tavares, na senda de Deleuze. De deriva em deriva se constrói, a partir do mesmo e da quase repetição, algo novo. A deriva, enquanto processo de transformação, constitui o método destas oficinas. Enquanto processo de jogo combinatório, pode formular-se a deriva como:

o desejo de realizar operações aparentemente inúteis, entre elas a manipulação de pedaços do mundo, reais ou em forma de brinquedo; o movimento do corpo neste mundo, como por exemplo dançar ou tocar um instrumento; o movimento de imagens

na mente, reais ou inventadas. Obviamente, a imaginação é um parceiro importante e próximo do “play” mas não captura a espontaneidade ou o alcance de PLAY [...]. PLAY corresponde à possível infinidade de combinações de significados de palavras e de sons; e ao planejar uma experiência ou ponderar os diferentes planos para aquilo que tencionamos fazer. (Damásio, 2017, p. 256-257).

O jogo - brincadeira inventiva, atividade criativa -, é a expressão máxima de um certo tipo de pensamento imaginativo e simbólico. Está também ligado a processos de cooperação, partilha e consolidação da vida sociocultural (Damásio, 2017). Tal brincadeira criativa começa como resposta a estímulos corporais, pelo que, em última instância, a vida social, a arte e a cultura, nas suas manifestações artísticas e científicas, só são possíveis porque temos um corpo que ao longo dos séculos se foi organizando em níveis cada vez mais complexos, passando a funcionar não apenas ao nível da sobrevivência mas também a nível de representações simbólicas (Damásio, 1999, 2017, 2020; Solms, 2015). As emoções de fundo - isto é, as sensações subjacentes de bem ou mal estar, determinantes para a regulação do organismo, para poder sobreviver (Damásio, 2017; 2020) -, estão presentes também em processos de decisão conscientes, em processos artísticos e em deduções científicas, de modo que é possível afirmar, a partir de estudos científicos, que a nossa vida consciente é influenciada por processos inconscientes, os quais acontecem centenas de milésimas de segundo antes do estado de consciência explícita (Berlin, 2011):

Subliminal perception studies have shown that unconscious processing can influence awareness. Subliminal priming can occur in a range of sensory modalities and with a range of different stimuli (visual, verbal, auditory, etc.) and is inferred when a stimulus is not perceived, yet still influences actions, thoughts, feelings, learnings, or memory. (Berlin, 2011, p. 6)

[...]

some stimuli that are sensed by our sensory organs, but do not reach the “threshold” of conscious awareness, are still processed by our neural network and can influence higher level cognitive processing and behavior. (ibidem)

Atividades como as já mencionadas *Oficinas-laboratório de Movimento e Criatividade (MoveLAB®)*, procuram colocar os participantes numa “zona de transição”, em que possam aceder a estado *corpóreo-imagético, emocional e simbólico*, de modo a facilitar o trânsito de informação entre inconsciente e consciente e, deste modo, permitir que acedam a novas intuições, relacionem experiências e memórias antes isoladas, tenham novas vivências de si, do mundo e dos outros. Nos casos aqui mencionados dirigiam-se a estudantes de Design e professores de educação artística, mas podem ser experienciadas por quem queira treinar e desenvolver o tal *potencial imagético* a que se referia Tavares (2011). É possível conceber um tipo de ensino, de atividade criativa ou de pesquisa científica em que se recorra à improvisação, ao jogo enquanto à “brincadeira criativa”, como modo de ativar processos de raciocínio inovadores, pois a quebra de um tipo de atenção meramente racional introduz outro modo de abordar as questões. Comprovou-se que “distractions facilitate creative problems, demonstrating the importance of unconscious thought in creativity-solving” (Berlin, 2011, p. 11). Deste modo, porque não “brincar” e assumir explorações criativas tanto com o movimento e os sentidos, em vivências cinéticas, corpóreas, sensoriais que agudizem o raciocínio mais complexo, porque integradoras de processos mentais e corporais, verbais e não verbais?

Os trabalhos de Damásio (1994, 1999, 2017, 2020), Craig (2002, 2009) ou Solms (2015) remetem para uma teoria sobre a percepção de base neural, sustentando que a percepção consciente está ligada a estados corporais o que, em nosso entender, justifica as nossas oficinas de movimento e quaisquer outras abordagens que apelam ao movimento do corpo para refinar modos de “fazer mover o pensamento”, de potencializar a capacidade de pensar e criar:

Researchers are beginning to discover that the same principles that apply to cognition operate with unconscious (implicit) affective and motivational processes as well. So the cognitive unconscious [...] is now becoming the cognitive-affective-motivational unconscious. (Berlin, 2011, p. 7)

3.a – Corpo-paisagem em Herberto Helder – movimento e vida subjetiva

Será importante ter em mente a citação anterior, a fim de pensarmos que a poesia de Herberto Helder pode ser entendida como sendo a expressão de um inconsciente simultaneamente *cognitivo e afetivo*. Esta ideia pode ajudar a compreender como a linguagem poética de Herberto Helder nos afeta nestas várias dimensões, através de imagens e metáforas que não podem ser entendidas a nível puramente cognitivo, pois resulta de um jogo de derivações, com sucessivas transformações de imagens e metáforas, num movimento vertiginoso, rotativo e contínuo, em sequência fílmica. Trata-se de um tipo de poesia caleidoscópica, de que resulta uma narrativa de imagens, com ritmos diversos - lento, em sobressaltos, acelerado -, mas sempre em movimento interno, como que um “filme”, para usar uma imagem cara ao autor. Daí que se justifique, em nosso entender, as experimentações oficinais que possibilitem “ler com o próprio corpo”, sentir imaginativamente, deixando-nos reagir ao fluxo de imagens e sensações que nos vão impactando de modo diferente, pois ativam memórias e vivências pessoais. Vejamos o início do poema utilizado na *Oficina-laboratório 3*, que utilizámos como disparador da primeira expressão cinética:

*Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
a mão transparente, e atrás,
nas embocaduras da noite,
o mundo completo treme como uma árvore
luzindo
com a respiração
(Helder, 2015, p. 1)*

O princípio transformador de sobreposição e derivação, de transformação por associações desviantes que conduzem a outras percepções, está patente no processo que, através do movimento, produz outras percepções do corpo humano. Um braço torna-se transparente e através desta transparência, por um gesto de alargar, estender, chega-se “ao mundo completo”, às “embocaduras da noite”, a uma árvore que respira – pode deduzir-se que, pela respiração, estamos em sintonia com o movimento interno do mundo. Um braço pode transformar-se em *árvore* e em *estrela*, pela gestualidade de um braço que se estende, nesse corpo que pulsa como uma respiração, em sintonia com o mundo. A frase – “se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão”, deixa entender uma íntima relação entre corpo humano e o cosmos. Cria-se a impressão que a paisagem externa surge como prolongamento ou manifestação de um corpo em movimento, o que é intensificado

pela palavra “desencadeias” – desencadear no sentido de fazer acontecer subitamente. É o próprio gesto de estender os braços que “faz surgir”, de repente, uma estrela, é o movimento que aciona o processo transformador e contínuo entre *mão, árvore e estrela*. O contrário é também frequente na poesia de Helder, a paisagem modifica-se com os estados internos de um sujeito, apresenta-se como um dos lados de um mesmo fluxo *corpo/emoção-paisagem*; não se limita a refletir estados emocionais do sujeito, como na tradicional poesia romântica, em que a paisagem pode ser apenas “espelho” exterior ao sujeito. Em Helder não há uma percepção o ser humano como estando separado do mundo, num frente a frente redutor, a que nos habituou o pensamento cartesiano. Propomos que, em Helder, a paisagem e o sujeito *coincidem, sobrepõem-se ou chegam a ser um só*, na medida em que não há dentro e fora, não há a dicotomia entre sujeito e paisagem, mas uma unidade *corpo-paisagem*.

Os participantes da *Oficina-laboratório 3, da Cimeira de Educação Artística* (Março de 2023), começaram por mover-se de acordo com a parte inicial do poema, recolhendo um vocabulário de imagens e gestos, a partir do texto construíram o seu *vocabulário corpóreo-imagético*. Com as imagens e discursividade gestual assim encontradas criaram a sua primeira coreografia, uma dança/movimento, mas que pode ser também entendida como uma teatralização cinética, não verbal, do poema. É curioso perceber como as imagens iniciais permaneceram no seu imaginário, porque a seguir viram um *slide show* de fotografias onde já não havia nenhuma referência ao primeiro poema. Perante este deslizar, em *slide show*, de fotografias, acompanhadas de trechos de outros poemas era-lhes pedido que reagissem improvisando novos movimentos, de que resultou nova improvisação, nova dança.

Na parte final, ao ser pedido um registo da experiência de toda a oficina, primeiro em movimento e depois em desenho, alguns participantes retomaram a metáfora inicial da *mão-raiz-estrela*, partilhando como tinha sido impactante para o seu imaginário pessoal e como tinha sido revelador, a nível de intuições emocionais, em relação a questões pessoais que traziam consigo. Sem revelar exatamente que questões eram, tanto uma participante portuguesa como uma performer italiana, encontraram-se em sintonia, não verbalmente, através de movimentos muito parecidos na improvisação individual de ambas – deram por si a andar com as mãos abertas, como que as imprimindo no chão; a sua dança era a nível muito baixo, rente ao solo e consistia em *calcar* o chão com “mãos-estrela”; como se as estrelas não estivessem em cima, mas em baixo, como se as nossas raízes fossem também as nossas estrelas, ou uma possibilidade de se “ser estrela”, ainda que permanecendo ligada à realidade quotidiana, a uma vida aparentemente rasteira, mas a partir da qual também se atinge o estrelato, se alcança o cosmos. Ainda que desconhecendo a obra de Helder, estas participantes improvisaram, espontaneamente, outros temas caros ao autor, como os “não limites” entre alto/baixo, céu/terra, dentro/fora, sujeito/paisagem; deram-se conta, movendo-se, de algo que não estava dito no texto poético que lhes tinha sido fornecido, mas que pressentiram, ao deixarem que este ecoasse com outras inquietações existenciais suas. Deste modo, ampliaram a metáfora inicial para outras narrativas metafóricas, cinéticas e não verbais, em que encontravam respostas para si mesmas, terminando a dançar com as mãos abertas, sucessivamente colocadas em diversas partes do chão, em contacto sensual com a madeira, como que imprimindo estrelas no solo. A coreografia improvisada, primeiro individualmente e depois desenvolvida entre as duas participantes, remetia para uma intuição que surgira a cada uma separadamente mas que terminou numa coreografia conjunta, que parecia ressoar com a visão do próprio poeta, numa parte mais adiantada do mesmo poema:

*Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago
estacado*

*nos espelhos. E às vezes é uma raiz engolfada, e quando toca
a fundura das paisagens, as constelações mudam
no chão (sublinhado nosso)
(Helder, 2017, p. 8)*

O poema despertou movimentos parecidos entre participantes de diferentes países, pelo que podemos pensar no conceito de *inconsciente coletivo* de Jung, mas podemos sobretudo pensar que há linguagens que ativam um outro modo de pensar e de se chegar a outras experiências, ativando a nossa comum humanidade pré-verbal. Movendo-se num mundo de referências em que parte do corpo humano “desencadeia” uma estrela, um mundo que tanto associa a imagem da constelação à imagem de uma árvore-raiz, que treme e respira ao ritmo do luzir do cosmos e da respiração humana. Nesse momento entra-se numa outra lógica, em que tudo está ligado e o imaginário individual faz ressoar o poema, usando outros códigos imagéticos e emocionais, servindo-se de imagens e os movimentos que melhor lhe servem para se exprimir.

Conclusão

Procurou-se, neste trabalho, sensibilizar para práticas de criatividade oficinais, laboratoriais, enquanto trabalho de “treino” e desenvolvimento de linguagens metafóricas, simultaneamente “musculares e verbais” (Tavares, 2011, p. 476), também úteis em processos mais racionais, de pesquisa e reflexão. Justificando uma postura em relação à arte e ao conhecimento que ultrapasse o que entendemos ser “a falha cartesiana”, cruzaram-se referências da filosofia, referindo a obra de Gonçalo Tavares, a poesia de Herberto Helder bem como os trabalhos de António Damásio e de outros cientistas, pois todos apontam na mesma direção - a de que somos seres mais inteiros, mais capazes de atingir um conhecimento mais amplo se conciliarmos as linguagens verbais e não verbais, sentimento e racionalidade, o intelecto e do imaginário. Se “a resistência à mudança está associada à relação conflituosa entre sistemas cerebrais relacionados com a emotividade e a razão” (Damásio, 2107, p. 294), então experiências como as *oficinas-laboratório de movimento e criatividade* podem ajudar a ultrapassar tais conflitos, podem ser elementos de mudança em instituições educativas e sociais, fazendo-as avançar em novas direções.

Lendo atentamente estes autores, de campos distintos do conhecimento, é possível encontrar pontos comuns, um cruzamento ou aproximação, muito óbvio em certas passagens, nomeadamente no que respeita a um certo entendimento do humano e do valor das emoções e da imaginação:

Os sentimentos e o intelecto produziram uma alquimia poderosa [...]. Os sentimentos lançaram e ajudaram a navegar mil e um navios intelectuais. (Damásio, 2017, p. 315)

Pensamento afetivo não como pensamento que reflete a afetividade, mas sim que a produz. Pensamento que, em vez de produzir palavras, produz emoções. (Tavares, 2011, p. 263)

É com este sistema de imagens fundamentais, onde se vão enxertando novas constelações de outros lucros da experiência, que se enfrentam as hipóteses do mundo. O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-se na muito astuta e operante realidade do imaginário. (Helder, 2015, p. 23)

Foi intencional a decisão de centrar a nossa argumentação em três autores portugueses, para realçar a qualidade e pertinência da sua obra, mas para mostrar como autores de distintas áreas - da filosofia, da arte e da ciência -, apontam numa mesma direção. Gonçalo Tavares, Herberto Helder e António Damásio são pilares teóricos do nosso próprio trabalho e continuaremos a revisitá-los, já que são referências incontornáveis para que se continue a problematizar novos modos saber, de nos percebermos a nós mesmos e aos outros, de estabelecer novos diálogos com o mundo em redor através de um maior uso da potência imaginativa.

Referências

- Berlin, H. (2011). *The Neural Basis of Dynamic Unconscious, in Neuropsychoanalysis*, 13(1), 5-31, DOI:10.1080/15294145.2011.10773654.
- Damásio, A. (1999). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Publicações Europa-América.
- Damásio A. (2017). *A Estranha Ordem das Coisas. A Vida, os Sentimentos e As Culturas Humanas*. Círculo dos Leitores.
- Damásio, A. (2020). *Sentir&Saber – A Caminho da Consciência*. Círculo dos Leitores.
- Gardner, H. (2000). *Inteligências Múltiplas: a Teoria na Prática*. Artmed Editora.
- Helder, H. (2014). *Os Passos em Volta*. Porto Editora.
- Helder, H. (2015). *Photomaton&Vox*. Editora.
- Morin, E. (2017). *Introdução ao Pensamento Complexo* (6ª ed.). Instituto Piaget.
- Koch, S., Fuchs, T, Summa, M. & Muller, C. (2012). *Body Memory, Metaphor and Movement*. John Benjamin Publishing Company.
- Panksepp J. (2004). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press.
- Solms, M. (2015). *The Feeling Brain*. Karnac.
- Tavares, G. M. (2011). *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*. Editora Caminho.

3.

Entre Danças, *Performances*, Afectos e Devires: Cartografias Dançantes de Alexandra Noronha

Alexandra NORONHA
alexandranoronha@hotmail.com

Resumo: Este capítulo versa sobre um recorte de minha trajetória dançante, a minha autobiografia, uma história que se inaugura há mais de 30 anos e abrange o universo da dança que é a minha grande paixão. A dança é repleta de sensações, manifestações, histórias; ela provoca afectos, devires e nos leva a lugares inimagináveis. Esta autobiografia transborda a dança em diferentes ciclos e *performances*, sempre sinuosa e em movimentação, pois é a minha jornada nesta vida.

Palavras-chave: dança, *performance*, afectos, devires

Abstract: *This text is about a part of my dancing trajectory, my autobiography, a story that began over 30 years ago in this universe of dance, which is my great passion! Dance is filled with sensations, manifestations, stories; it provokes affections, becomings and takes us to unimaginable places. This autobiography overflows with dance in different cycles, performances, always sinuous and in motion; it is my journey in this life.*

Keywords: *dance, performance, affections, becomings*

Minhas primeiras lembranças da dança e uma breve apresentação

É difícil um ser humano não começar a movimentar-se com o som de uma música, simplesmente porque a dança é a maior forma de expressão humana. (Noronha, 2019, p. 17)

Este capítulo versa sobre um recorte de minha trajetória dançante; configura-se como uma autobiografia com cerca de mais de 30 anos de história, envolvendo o universo da dança que é a minha grande paixão! A dança consiste em uma das manifestações artísticas mais antigas. Nesse sentido, Noronha (2022) nos chama atenção para o fato de que a dança é simplesmente “a arte de movimentar o corpo por meio de expressões artísticas, sentimentos, histórias e ideais, realizada com movimentos ritmados ao som de uma música ou não, podendo expressar as emoções de forma simples ou complexa” (Noronha, 2022, p. 17).

Em meio a um cenário de expressões artísticas, sensações e histórias, faço uma breve apresentação pessoal:

Meu nome artístico é Alexandra Noronha, nasci na cidade de Belo Horizonte no Estado de Minas Gerais no Brasil. Sou Mestre em Educação e Formação Humana pela FAE-UEMG¹, Especialista em Dança e Consciência Corporal, Psicopedagoga, Pedagoga pela Universidade Estácio de Sá. Pesquiso artes da cena, dança, processo coreográfico,

¹ FAE-UEMG: Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais.

performances, improviso, dança na cultura digital (vídeo-dança, dança na produção cinematográfica). Ainda, sou bailarina profissional com padrão internacional Studio Eleni Symban (Atenas/Grécia), desde 2011 tenho o selo de Competência Leticia Soares, no ano de 2018 fui premiada com o selo internacional CID/ UNESCO². Em 2022 foi agraciada com o prêmio de Honra ao Mérito Internacional Musa Terpsichore do Studio Eleni Symban. Sou Membro do Conselho Internacional de Dança CID/UNESCO, da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) no comitê Formação em Dança, da ABPP (Associação Brasileira de Psicopedagogia), integra o grupo de pesquisa Edudança/UFMG e do Núcleo de Pesquisa Coreográfica (Universidade da Madeira/Portugal). Ministrou aulas de dança no Ballet Jomara Almeida e FUNARBE (Fundação Artístico Cultural de Betim) e nos programas FICA VIVO, ESCOLA ABERTA e ESCOLA DA GENTE (Escola Integral) e anos iniciais do Ensino Fundamental nas disciplinas de Educação Física e Artes no município de Betim/MG. Atuou no “Projeto Corpo e Movimento” na Educação Infantil em Contagem/MG e escola integral “Escola Viva”. Atualmente, coreógrafa em escolas de samba no Estado do Rio de Janeiro, Psicopedagoga e Consultora de Projetos Culturais. Participo e organizo eventos culturais, espetáculos, ministra cursos profissionalizantes, palestras, workshops e oficinas de dança e artes da cena no Brasil e exterior.

Ao resgatar as minhas memórias dançantes, lembro-me de que a dança entrou em minha vida quando muito pequena, com cerca de três anos (Figura 1). Recordo-me bem do primeiro cantor/bailarino que me motivou a dançar: Michael Jackson. Assistia aos vídeos dele com meu irmão e quase todas as tardes dançávamos em casa.

Pouco tempo depois, aos quatro anos, minha mãe me matriculou no balé do jardim de infância que frequentava “Tia Martinha”. Com cinco anos, comecei a estudar balé clássico no Serviço Social da Indústria (SESI)/Minas Gerais (MG), onde estudei até os 17 anos.

Nessa mesma época da minha infância, meu pai carioca, hoje falecido, levou-me para conhecer o carnaval do Rio de Janeiro (RJ) e a escola de samba Viradouro. Ele dizia: “Você tem que conhecer a cultura de nosso país, o maior espetáculo da terra, o samba, o Carnaval”. Nas férias, sempre viajava para Niterói/RJ e para a região dos lagos.

Meu pai era um homem muito ligado à arte e à cultura. Apreciava manifestações artísticas e sempre lia muito. Além de me incentivar a ler, sempre comprava fantasias de carnaval para mim e para meus irmãos. Levava-nos para assistir aos ensaios na quadra da escola de samba Viradouro e aos ensaios técnicos na rua. Naquela época, os técnicos aconteciam aos domingos à tarde e toda a vizinhança dos bairros Barreto/Niterói e Neves/São Gonçalo ia assistir, ou seja, passava a ser um programa de família. Desfilei algumas vezes nessa escola já adolescente e adulta.

Metade de mim tem sangue carioca e a outra metade, por parte de mãe, mineira. A família da minha mãe era “forrozeira”. As festas sempre tinha dança, diziam que não existia alegria se não tivesse dança. Minha mãe e minhas tias até tiravam os sapatos de salto alto para dançar até a madrugada, e eu e meus primos e primas nos misturamos nessa energia contagiante.

Essas influências familiares me proporcionaram conhecer manifestações populares brasileiras. Meu avô materno tocava sanfona e cantava músicas de Luiz Gonzaga: outros familiares paternos, com raízes no samba, eram intérpretes e compositores, e uma tia era membro de honra na ala das baianas. Por fim, pontuo que o *rock* sempre teve presença

² CID/UNESCO: Conselho Internacional de Dança. UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

marcante em minha vida, era o meu estilo musical preferido e adepta da ideologia do movimento *punk* “*Do it yourself*”.

Figura 1. *Pequena bailarina*



Fonte: Arquivo da autora (1983)

A próxima seção apresenta o caminho percorrido para a profissionalização e a formação superior.

À profissionalização e formação superior

*As pessoas dançam porque a dança pode mudar as coisas,
um passo pode juntar duas pessoas,
um movimento pode fazer-te acreditar que tu és especial.
Um movimento pode libertar todas as gerações. Ela dança, eu danço 3 (2010)*

Aos 18 anos, fui convidada para fazer trabalhos como modelo fotográfica. Realizei trabalhos fotográficos e fui bailarina do Cruzeiro Esporte Clube pela agência *The Best Models*. Com 21 anos, comecei a fazer aulas de danças de salão, principalmente tango e samba de gafieira. Tempos depois comecei a dar aulas de forró para idosos e adolescentes aos sábados à tarde, na associação de moradores do meu bairro. Ensinava por diversão e para proporcionar alegria às pessoas.

O meu querido mestre Carlos Clark (Minas Gerais) foi professor de danças de salão, nessa época, disse que eu tinha tudo para ser uma grande bailarina. Apostando em mim, incentivou-me a estudar dança do ventre (*Belly Dance*), nome correto “dança oriental”. Afinal, a energia que habitava em mim era muito forte, por isso, exercia presença marcante e certo fascínio no palco.

No início, eu bordava meus figurinos e minha família dizia que poderia dançar, todavia, teria que ter outra profissão. Durante certo período, precisei ter outra profissão aliada à dança para conseguir pagar as minhas despesas, mas depois me tornei bailarina profissional e professora, e a dança custeou meus estudos e bens materiais. Em um determinado momento, minha grande mestre de dança, Leticia Soares, me incentivou a profissionalizar e participar de concursos. Voltei a dar aulas em projetos sociais, clubes e academias. Nesse momento, senti que a minha bagagem prática não era o suficiente para ensinar. Faltava embasamento teórico e metodologia significativa e, por isso, decidi fazer graduação, em Pedagogia.

A dança sempre esteve presente em minha vida, praticamente todos os dias, tanto nos momentos tristes, quanto alegres. Confesso que tentei me afastar da dança diversas vezes, entretanto, ela sempre me buscava de volta!

Mais adiante, estudei danças urbanas, danças brasileiras, danças gregas antigas, *Tsifteteli*³ e teatro. Tornei-me professora de dança, participei de alguns concursos, de diversos festivais e eventos, principalmente de balé, danças de salão e dança do ventre nos Estados de Minas Gerais (MG), Rio de Janeiro (RJ), Paraná (PR) e Santa Catarina (SC), e, como parte do processo, ganhei algumas premiações.

Nessa jornada dançante, agradeço àqueles que foram meus professores de dança, por seus ensinamentos e por fazerem me apaixonar por essa arte maravilhosa. Todos foram essenciais na minha formação artística e de bailarina, a saber: Regina Souza (MG), Michelle Dolabela (MG), Brigitte Bacha (Líbano), Luciana Lemme (MG) e Flávia Inci (MG); em especial, aos meus queridos mestres de dança: Lulu Sabongi (São Paulo - SP); Carlos Clark (MG) e Leticia Soares (MG), por me encorajarem na minha profissionalização na dança; por fim, à querida Eleni Symban (Grécia), uma das responsáveis por minha carreira internacional. A dança sempre está em movimento. Assim, ela propiciou amizades maravilhosas, como as de Jomara Almeida (Betim/MG), Néia Aziza (Sabará/MG), Paty Marquesa (Curitiba/PR) e Alex Neoral (Rio de Janeiro/RJ).

Essa movimentação de ciclos finalizando e de outros sendo inaugurados, provoca afectos e devires, e me levou a ministrar aulas para diversos alunos desde crianças até idosos em diversos espaços, tais como: projeto social FICA VIVO, associações, clubes, academias, escolas de dança, principalmente o Ballet Jomara Almeida, Escola Integrada, Escola Aberta, Fundação Cultural e Artística de Betim/MG (FUNARBE). Ademais, produzi espetáculos de dança e noites árabes com música ao vivo e com a participação de meus alunos e bailarinos convidados. Dancei profissionalmente em diversos eventos e espaços; nos anos de 2008 a 2014, participei do projeto Ensaio Aberto sob a coordenação de Marcelo Fallahin, foi músico da orquestra de MG).

No meu primeiro ano de graduação em Pedagogia, recebi proposta para lecionar dança para alunos do Ensino Fundamental no projeto intitulado *Escola da Gente*, projeto de Educação Integral do município de Betim. Deixei meu emprego antigo, no qual havia trabalhado como auxiliar administrativa, assessora e secretária escolar. A partir desse instante, a dança virou minha única profissão, custeou meus estudos e tornou-se minha fonte de renda.

Um tempo depois, fui lecionar e constituir sociedade numa escola de dança de grande porte e bem-conceituada. Nesse mesmo período, participei de vários eventos, concursos, cursos e oficinas. Buscando mais conhecimento teórico antes de terminar minha

³ *Tsifteteli*, *teteli* ou *Greek belly dance*: é a dança do ventre grega, uma dança social e bastante popular na Grécia; homens, mulheres, crianças todos dançam, um estilo realizado no improviso, mais performático trazido para a Grécia pelos gregos da região de Esmirna.

graduação, decidi fazer duas especializações: Psicopedagogia e Dança e Consciência Corporal, as quais iniciaram no ano decorrente do término da graduação.

Novamente, recebo proposta da FUNARBE para ensinar dança do ventre, danças folclóricas e danças urbanas. Cheguei a ter mais de 100 alunos e outros 80 da escola de dança, formei professoras, trabalhei com diversas faixas etárias desde o infantil até a maior idade, lecionei para alunos com deficiência. Participei de entrevistas em jornais, canais de comunicação, organizei eventos, festivais de dança, palestras e publiquei textos com a temática da dança.

Antes de concluir minhas especializações decidi atuar como Psicopedagoga em um projeto social e como docente das séries iniciais do Ensino Fundamental, principalmente nas disciplinas de Arte e Educação Física. Utilizei minha experiência com dança para atuar com meus alunos e para produzir novas propostas de ensino com dança no contexto escolar.

Na graduação em Pedagogia o tema de minha monografia foi *A importância da dança oriental no processo sociointeracionista do indivíduo*. Durante a Pós-graduação em Psicopedagogia Institucional escrevi o artigo *Linguagem Corporal como estratégia de intervenção psicopedagógica*, enquanto na Pós-graduação em Psicopedagogia Institucional e Clínica defendi a monografia intitulada *Cultura corporal como método de mediação do psicopedagogo*.

Em 2018, recebi convite do Centro de Referência e Apoio a Educação Inclusiva Rafael Veneroso (CRAEI), vinculado à secretaria de educação de Betim, para atuar como docente e psicopedagoga. Integrei a equipe do Núcleo de Apoio Multidisciplinar (NAM), equipe responsável por avaliação multidisciplinar, formação docente, oficinas com alunos e professores. Nesse mesmo ano, recebi um convite para integrar o Conselho Internacional de Dança da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como membro atuante e participando de congressos internacionais.

Minha Pós-graduação em Dança e Consciência Corporal, na sequência, ampliou meus conhecimentos acadêmicos. Escrevi sobre a *Dança sob a ótica de Vygotsky e suas proposições*, trabalho registrado na Biblioteca Pública Nacional. Este trabalho especificamente me possibilitou desenvolver uma pesquisa em dança com o nome *Dança Sociointeracionista*. Os resultados foram apresentados no 55º Congresso Internacional de Dança e Pesquisa do Conselho Internacional de Dança CID-UNESCO na cidade de Atenas/Grécia, em 2019.

Em 2019, realizei duas disciplinas isoladas de mestrado, na Pontifícia Universidade Católica (PUC)/Minas Gerais e na Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais (FaE/UEMG) – *Ambientes Virtuais de Aprendizagem e Gênero e Educação*. Essas disciplinas foram importantes para a minha formação acadêmica, por terem contribuído para meu interesse em pesquisar e ingressar no mestrado no ano de 2020.

Na próxima seção, relato o ingresso no mestrado, as premiações internacionais e o regresso às minhas origens.

O mestrado, as premiações internacionais e o regresso às origens

[...] quando o ator dança pela primeira vez de forma livre – é a construção do seu território, ou seja, de certa forma, se cartografa seu terreno expressivo em prática corpórea. Ademais, concluem que “[...] os territórios se fazem por procedimentos expressivos; eles são constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas que o compõem, formas que emergem do caos criando configurações, composições, sentidos [...]” (Ferraci et al, 2014, p. 221)

A dança sempre trouxe muitos desafios e muitas conquistas para minha vida: proporcionou-me viagens para diversos lugares, amizades maravilhosas mestres excelentes com os quais estudei. É claro que eu tive que fazer escolhas, deixar alguns amores para trás, mas tudo isso valeu e vale a pena!

Como bailarina sempre gostei de dançar no improvisado e criar *performances*. Meus estudos acadêmicos e trabalhos em contextos escolares me possibilitaram perceber e desenvolver meu estilo profissional, o “Performático”.

Em 2017, quando comecei a trabalhar como docente dos anos iniciais do Ensino Fundamental I, no município de Betim/MG, ministrando principalmente as disciplinas de Artes e Educação Física, observei como a dança é trabalhada no contexto escolar. As práticas observadas me causaram estranheza devido ao fato de serem bem diferentes da maneira como a dança é ensinada em escolas especializadas, universidades, projetos sociais, escolas de samba e até mesmo na Escola Integral. Esse estranhamento e as problematizações em relação às práticas pedagógicas de dança nas escolas públicas me levaram ao Mestrado em Educação e Formação Humana na FaE/UEMG, intitulado *Cartografias da dança no contexto escolar: experimentações de uma artista-docente-cartógrafa*.

Durante o percurso que trilhei na escola, ampliei minhas práticas e experimentações com dança, meus métodos de ensino e aprendi muitas coisas sobre a vida e a dança com meus alunos. De certo modo, tive um contato maior com danças brasileiras, danças urbanas, fusões e *performances* – isso fez diferença quando me tornei bailarina internacional.

Certa vez, identifiquei meu estilo como bailarina profissional e surgiu o interesse de me tornar especificamente coreógrafa. Quando trabalhei com *performances* coreográficas no contexto escolar, percebi uma indisciplina dos corpos e os processos criativos dos alunos. De modo geral, a *performance* proporcionava liberdade de movimentos, mas a disciplina também se fazia presente; aos poucos, a dança se tornou objeto de conhecimento e de apreciação dos alunos.

Tornei-me bailarina internacional com o Selo de Honra do Conselho Internacional de Dança da UNESCO (CID/UNESCO), bem como bailarina com padrão internacional Studio Eleni Symban (Grécia).

Mais de 30 anos depois, o universo conspira para que as minhas memórias de infância retornem... ministro cursos, oficinas, palestras, *workshops* em todo o Brasil e exterior. Ainda, durante o contexto de isolamento da pandemia de *corona virus disease* (COVID-19), recebi convites para participar de diversos eventos e congressos nacionais e internacionais de dança. Hoje trabalho com consultorias em “Dança no Contexto Escolar” e como coreógrafa de escola de samba, no Rio de Janeiro, direcionada às “*performances* coreográficas” com maior ênfase em danças étnicas e folclóricas.

No decorrer e ao término do mestrado, estive e estou publicando artigos científicos em Revistas de Qualis A1 e A2 brasileiras, como também sigo participando ativamente de congressos nacionais e internacionais nas áreas das Artes, Dança e Educação. Como consequência, em 2022, fui contemplada com duas premiações, a primeira com minha dissertação de mestrado no 58º Congresso de Dança e Pesquisa do CID/ UNESCO de Atenas/Grécia, com o trabalho *Cartographies of Dance in the School Context: experiments by an artist-teacher-cartographer*⁴. Outro destaque foi o “Prêmio Terpsichore”, Deusa da dança, do Studio Eleni Symban, em Atenas, na Grécia, por levar a arte do movimento ao grau mais elevado do saber, nas escolas e na universidade, como na Grécia Antiga.

⁴ Cartografias da Dança no Contexto Escolar: experimentações de uma artista-docente-cartógrafa.

Minha pesquisa de mestrado possibilitou-me iniciar uma investigação, proporcionar um diálogo com as práticas das *performances* coreográficas e estabelecer um paradoxo entre corpos dóceis e corpos livres. A *performance* indisciplina os corpos (trabalha com corpos livres) e dispara situações inesperadas, inéditas noções de território e desterritorialização. As danças de rituais, étnicas, urbanas, dramáticas brasileiras, indígenas, gregas antigas, folclóricas e as festividades populares são consideradas *performances*, além de produções na cultura digital (videoperformance, videodança, cinema) no campo da dança e artes da cena, um grande manancial a ser pesquisado.

Complementando, minha pesquisa de mestrado foi relevante, na medida em que ela possibilitou investigar o universo de Pina Bausch e perceber que as suas obras estavam alinhadas com os pensamentos de Foucault (2013) e Deleuze (2007) e com os estudos de Artaud (1987), em que os *performers* são construtores de suas próprias obras de arte, em específico, ela realizou a dança-teatro da diferença. Além disso, seu trabalho era movido por intensidades, experimentações, um discurso filosófico de *Corpos Utópicos*, de Foucault (2013), e *Corpos sem Órgãos*, de Deleuze e Guattari (1996).

A cartografia como *performance* coreográfica foi uma das grandes novidades encontradas nessa pesquisa. Ela é o desenho da dança em cena; com suas infinitas linhas que se rompem e se unem, a cartografia percorre diversos territórios, afeta, provoca devires, tornando-se uma grande potência para a dança, e para os processos de pesquisa. As abordagens de Deleuze sobre percepção e sensações no corpo criam linhas de fuga e novos territórios, permitindo que a dança não seja mecanizada, mas sim sentida, percebida e vivida. A cartografia também pode ser compreendida como *performance* coreográfica, uma vez que utiliza inúmeras linhas que irão se unir e se romper, havendo destaque para a criação e a liberdade de movimentos, o que permite ao bailarino improvisar e realizar *performances*.

O que me impulsionou para a produção da *videoperformance* foi apresentar a cartografia como uma *performance* coreográfica e, ao mesmo tempo, fazer uma crítica aos corpos dóceis produzidos no contexto escolar, tendo-me motivado as *memórias das lutas* da dança na educação brasileira e a dança aprisionada e massacrada -, por isso experimentei a *donzela de ferro*. Confesso que a música de Bruce Dickinson, *Tears of the Dragon*, “acentou como uma luva”. Escolhi essa música pelo fato de suas metáforas refletirem esse cenário de lutas, perseguições, marginalização e exclusão da dança, por dialogar com os *platôs*⁵ e demonstrar a cartografia como *performance* coreográfica. Não imaginava que pudesse ser afetada por essa música, ou que a *performance* coreográfica provocasse em mim desejos de liberdade, expressão e devires.

É possível pensar-se que a *performance* coreográfica atravessa linhas, desenhos em movimento; são os diagramas cartográficos no processo de experimentação dos corpos, da própria dança. Quando dançamos, na *performance*, a experimentação corporal torna-se imagem, linhas que se rompem e se unem, que consistem no próprio desenho da dança movido por um corpo sem órgãos, vibrátil e intensivo. Tive a oportunidade de conhecer a cartografia, encontrá-la e vivenciá-la como *performance* coreográfica por meio do arquivo e da produção da *videoperformance* (Figura 2 – Cartografia como *Performance* Coreográfica).

⁵ Os *platôs* para Deleuze e Guattari (1996) designam uma estabilização intensa, uma multiplicidade conceitual, modificam o movimento e a estrutura, provocando a desterritorialização.

Figura 2. Bailarina e coreógrafa Alexandra Noronha

Foto: © Noronha (2022)

Minha trajetória na dança como artista-docente, bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora produziu afectos, devires, desterritorialização nos educandos, como também em alguns docentes. Somos afetados pelas cartografias dançantes e empurrados para lugares de encontros, desencontros, sensações, transitoriedades e deformações.

A dança, além de minha profissão, sempre foi a minha grande paixão. Aos meus olhos é a maior forma de expressão humana e artística, uma grande potência, é efêmera e jovem. A arte que utiliza o corpo como instrumento é a poesia do movimento, a pintura feita pelo próprio corpo em cena, não pode ser aprisionada, caso contrário, perderá a sua beleza!

Sei que foi a dança que me escolheu. Ela me leva a lugares que nunca imaginei ir e, com o passar do tempo, compreendi por que deveria estar naquele local em um determinado momento. A dança é como as estações, os ciclos: sempre mudam e renovam as direções, percorrem territórios, sempre sinuosos e em movimentação no tempo e espaço!

Essas cartografias dançantes e especialmente minha pesquisa de mestrado, me fizeram regressar às minhas origens, à minha infância e adolescência e à dança. Ao mesmo tempo, afetou-me e me leva a trilhar outros caminhos, a despertar o interesse de trabalhar e dedicar pesquisas na área das artes de cena, na cartografia, como a *performance* coreográfica, o improviso, a *performance* e suas vertentes, a dança na cultura digital, videodança e a dança na produção cinematográfica. Acredito que minha contribuição será mais significativa para a Dança, para as Artes e para a Educação.

Louvada seja a dança por me escolher! Nasci na década de 1980, convivo com o samba, com as danças brasileiras, étnicas e urbanas; presenciei a ascensão e o falecimento de Michael Jackson; o apogeu do *rock* e suas vertentes; o movimento *punk*; a consagração de Iron Maiden; conheci as contribuições de Pina Bausch; os estudos de Deleuze e Foucault; a cartografia e meu orientador Fernando Zanetti, pessoa especial que o universo da dança colocou em meu caminho e que acreditou na minha pesquisa.

A vida de um bailarino não é fácil, pois enfrentamos muitos desafios, mas, quando alcançamos nossos objetivos, experimentamos uma satisfação enorme e entramos em sintonia com o Universo! Eu não escolhi a dança, foi ela que me escolheu.

Ainda tenho a sensação de um frio na barriga ao entrar em cena...

Quando danço, sinto-me livre e viva!

A dança sempre será a grande paixão da minha vida!

Referências

Artaud, A. (1987). *Teatro e seu duplo*. Martins Fontes.

Deleuze, G. (2007). *Lógica da Sensação*. Jorge Zahar Ed.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 3. Ed. 34.

Ferracini, R. et al. (2014). Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte.

Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, 1(22), 219-232.

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014219>

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico: as heterotopias*. n-1 Edições.

Chu, J. (Diretor). (2010). *Ela Dança Eu Danço 3* [Filme]. Warner.

Noronha, A. A.S. (2022). *Cartografias da dança no contexto escolar: experimentações de uma artista-docente-cartógrafa*. [Dissertação de Mestrado em Educação].

Faculdade de Educação, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Noronha, A. A.S. (2022, março 11). *Cartografia como performance coreográfica*.

[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DWA7s6Zkm4>

Ativismo do Corpo Gordo na Dança: Entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior

Marta Corrêa MACHADO

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

ufscmarta@gmail.com

Resumo: As bailarinas Rafaela Machado e Jussara Belchior comentam suas trajetórias desde a perspectiva de corpos não padronizados na dança. Relatam os desafios encontrados desde a infância em ambientes que valorizam a magreza, a pressão para emagrecer e a relação com a imagem corporal refletida no espelho das salas de aula de balé. A intersecção entre os movimentos negro e gordo na busca por uma representatividade e o apagamento histórico dos corpos dissidentes na dança, também são aspectos abordados nesta entrevista. Como ativistas, elas buscam desconstruir estereótipos, empoderar alunas e alargar os espaços da dança para mais diversidade. A importância de criar registros e memória dos trabalhos de corpos gordos e de entender a luta contra a gordofobia de forma coletiva e estrutural é defendida pelas entrevistadas, que relatam a busca pelo pertencimento nos espaços da dança ao longo da carreira. A entrevista traz reflexões sobre corpo, beleza, preconceito e as possibilidades da dança como linguagem, lugar de existência e transformação social. Rafaela e Jussara assinalam a importância da ampliação da representatividade e da diversidade para as futuras gerações na dança.

Palavras-chave: corpo gordo, militância, ativismo, padrões hegemônicos, diversidade

***Abstract:** Dancers Rafaela Machado and Jussara Belchior discuss their journeys from the perspective of non-standard bodies in dance. They recount the challenges they have faced since childhood in environments that prioritize thinness, the pressure to lose weight, and their relationship with body image reflected in the mirrors of ballet classrooms. The intersection between the movements for Black and fat bodies representation and the historical erasure of dissenting bodies in dance are also addressed. They also mention pioneering dancers who have inspired them in their activism for plus-size body rights. As activists, they aim to deconstruct stereotypes, empower students, and expand spaces for greater diversity in dance. The importance of creating records and memories of the work of fat bodies and understanding the fight against fatphobia collectively and structurally is advocated in the interviews, which narrate the quest for belonging in dance spaces throughout their careers. The interview provides reflections on body, beauty, prejudice, and the possibilities of dance as a language, a place of existence, and social transformation. Rafaela and Jussara emphasize the importance of broadening representation and diversity for future generations in dance.*

Keywords: fat body, activism, non-standard advocacy, hegemonic standards, diversity

Rafaela Machado Iniciou seus estudos em ballet clássico e jazz aos cinco anos, participando de diversos festivais. Entre 2009 e 2013 participou de cursos com professores renomados como Toshie Kobayashi e Érica Novachi. Dançou no corpo de baile de O Lago dos Cisnes, realizado no Salão de Atos da UFRGS, através do Ballet Vera Bublitz, onde atuou por seis anos como bailarina e professora. Integra o elenco da Muðvere Cia de Dança e participa como bailarina do Tulipa Coletivo de Dança, onde produziu e coreografou o espetáculo A Culpa não é da Moça. Fundou em 2015 sua própria escola, a Ballancet, onde atua como diretora geral e artística.

Jussara Belchior é mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) com a pesquisa Investigações Pesadas. Em seu trabalho solo *Peso Bruto*, de 2017, investigou os tabus e preconceitos sobre as mulheres gordas. Pesquisadora da dança, diretora, assistente de direção, interlocutora e crítica em parceria com outras artistas. Integrou o elenco do Grupo Cena 11 Cia de Dança entre 2007 e 2018. Faz parte do Coletivo Escrita Performativa, que desenvolve mentorias de escrita para artistas pesquisadores em processos acadêmicos.

Entrevista

MARTA: Desde muito cedo vocês perceberam que não cabiam nos modelos de corpos hegemônicos que a dança, principalmente o balé, reverenciam. Como foi esse percurso, esse processo de ‘cavar’ esse lugar dentro de um meio que parece tão rígido e padronizado?

RAFAELA: Acho que o percurso, a insistência e a permanência se deram principalmente pela dança, e por tudo que ela representa na minha vida. É tão grande o espaço e o tempo que ela ocupa que eu não consigo pensar em nada que não seja dança para estar fazendo. Nunca é simples, né? Eu sempre acho que o problema está em mim, sempre acho que tenho que me adequar para caber, para servir, para entrar... tem que fazer tanta força para “cavar” que cansa, e quando me dei conta que o que deveria servir não era eu e sim o espaço em que eu estava dançando, [achei que] os olhares que estavam me lançando deveriam ser diferentes, as falas gordofóbicas que eu escutava não deveriam existir. Alargar as arestas deste espaço fez mais sentido, pensar no meu corpo como instrumento e na dança como meio para lutar contra a gordofobia que meu corpo sofreu, virou algo mais do que necessário. É o meu discurso, mas também é a minha vida. Inclusive criar o meu próprio espaço, agregar pessoas que também não se sentem abraçadas pelo espaço em que aprenderam a dançar ou que tiveram mudanças drásticas de comportamento, físico e de saúde mental. Isso é basicamente o que me manteve fazendo dança, pensando dança, ensinando e aprendendo dança, mas principalmente, dançando. Para além dos olhares de julgamento de uma estética arcaica que só conseguem simpatizar com um corpo magro, branco, longilíneo e sem curvas.

JUSSARA: Eu comecei a dançar muito cedo. Minha mãe me colocou nas aulas de balé quando eu tinha uns seis anos. Desde cedo eu vivi uma contradição bem grande, de pertencimento e não pertencimento a esse lugar da dança. Ao mesmo tempo que eu tinha facilidade e curtia fazer aquilo ali, tinha uma cobrança pelo meu corpo. Quando eu era pequena, essa cobrança era bem velada, não era tão direta. Eu, pelo menos tive essa sorte, acho que dá p’ra chamar de sorte. Mas foi confuso e, na época da minha adolescência, eu tinha uma cobrança muito grande comigo mesma de querer emagrecer. Todas as

dificuldades que eu tinha dentro da dança, na minha experiência com a dança, eu achava que era culpa do meu peso, não conseguia entender de outro jeito. Qualquer dificuldade que eu conseguia reparar nas minhas colegas, eu não conseguia reparar em relação a mim, era sempre culpa do peso, era sempre culpa minha. É um estigma mesmo, que coloca toda nossa experiência de ser uma pessoa gorda, dentro da expectativa que se tem do que uma pessoa gorda pode e o que ela consegue. Para mim, “cavar” o meu lugar não foi algo deliberado, estratégico, foi acontecendo. Ao mesmo tempo que era algo contraditório e difícil, era também muito prazeroso e instigante. Fui fazendo, ocupando os espaços e, por muito tempo, com essa sensação de que eu deveria emagrecer p’ra poder fazer o que eu já estava fazendo. Tinha cobrança minha e de outras pessoas, as professoras, os professores, e, principalmente, na época em que eu participei em festivais competitivos, os *feedbacks* das pessoas que faziam parte dos júris eram sempre “cuidado com o peso das garotas”. Nessa época, na minha adolescência, eu não era a única pessoa gorda na minha turma, havia outras colegas, gordas também, dançando. Mas construir esse espaço não foi uma estratégia deliberada. Foi acontecendo, foi muito por eu não me enxergar fazendo outra coisa. Na minha época da graduação, na época do vestibular, eu descobri o curso de *Comunicação e Artes do Corpo* na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e eu achei que era uma oportunidade bem interessante para eu explorar esse lugar da dança, mas também com um olhar um pouco mais amplo, porque também tinha as habilitações de teatro e de *performance*. Eu acabei fazendo a habilitação só em dança, mas cheguei a fazer algumas outras disciplinas. Acho que eu de fato comecei a “cavar” um espaço pensado estrategicamente, depois de entrar na graduação, depois de entender a dança como um lugar de criação, de pesquisa, e não só um lugar de reprodução de modelo e de ideal. Por mais que, ainda por um tempo, eu quisesse emagrecer e sofresse um pouco essa expectativa do emagrecimento, eu já ocupava os lugares com outra segurança com relação ao que eu estava fazendo.

MARTA: Maurice Merleau-Ponty falava, na metade do século passado, que o corpo é menos resultado da sua constituição material, que dos olhares sobre ele. Essa percepção do outro sobre o corpo da bailarina, desde a perspectiva de uma criança gorda, levaram vocês para que lugares?

RAFAELA: A percepção do outro sobre o corpo da bailarina é sempre diferente de quem eu fui, cresci sendo e sou hoje. Todo mundo enxerga a bailarina como um corpo frágil, esguio, magro, loiro de olhos azuis, um ser quase etéreo, uma construção estética que foi criada em meados do século XIX, com a era romântica do balé clássico, onde os balés de repertório passaram a ser divididos em dois atos. Os atos brancos, que representavam um mundo etéreo e mágico, onde seres encantados levitavam e se assemelhavam a fadas, ninfas e personagens femininas com todas as fragilidades femininas impostas aos seus corpos; e os atos coloridos que enfatizaram a força e masculinidade das personagens masculinas, sempre designadas para homens fortes, príncipes belos e que seguem os padrões de masculinidade com o qual estamos acostumados a associar os homens. A evolução da dança é também a evolução da sociedade, no sentido de que esses padrões, tão claramente separados, vão se misturando e diminuindo à distância. Também os padrões de beleza estão sendo desconstruídos nesse nosso momento histórico, ainda que de forma lenta e com menos intensidade para a maioria das pessoas. Mas eles estão sendo questionados e, de certa forma, o meu papel na dança é levantar esse questionamento, fazer pensar sobre outras possibilidades.

JUSSARA: Eu não sei dizer se o que me levou p'ra dança contemporânea foi essa percepção ou não. Porque eu comecei a dançar no balé clássico e no jazz moderno. Eu fui conhecer a dança contemporânea quando eu participava de festivais competitivos, que ainda são muito voltados para um modo contemporâneo de dança. Quando eu entrei na graduação é que fui entender esse lugar de dança como pesquisa, que falei antes. Tenho a sensação de que fui muito resistente de persistir nos lugares, de persistir na dança, de querer escolher, de querer ter isso como profissão, de querer ser uma bailarina profissional. Eu não sei o quanto apreendo o que dizem sobre mim... Eu li um pouco de Merleau-Ponty, mas já faz bastante tempo. Não é uma referência que é muito forte p'ra mim. Eu diria que essa noção do olhar que as outras pessoas têm sobre mim é muito presente. Eu acredito que ela seja presente para todas as pessoas, mas que, para pessoas gordas, ela vem carregada de um estigma e de uma pressão, que na verdade é uma opressão mesmo, é algo bem violento. Os olhares que a gente recebe, e é todo dia, são olhares disfarçados de preocupação com saúde, são piadas “inofensivas” que, na verdade, podem ser muito violentas. Os comentários e olhares podem ser violentos também. Eu acho que tudo isso me fez ser quem eu sou e me fez entender meu lugar de resistência de uma forma intuitiva. Não foi algo consciente ou de revolta, foi por acreditar no que eu estava fazendo e por gostar de dançar. Por mais que isso parecesse contraditório.

MARTA: Esse “corpo frágil, esguio, magro, loiro de olhos azuis” que a Rafaela fala, esse padrão que vem da tradição do balé europeu do século XIX, exclui muitos corpos diversos, além do corpo gordo. Como vocês viram, ao longo da formação de vocês no balé, a inclusão dos corpos pretos? Existe uma proximidade entre a luta por espaço das bailarinas pretas e gordas?

RAFAELA: Ao longo da minha formação em Porto Alegre [Brasil], poucas foram as meninas pretas que eu vi no ambiente do balé clássico. Hoje reconheço muitas que resistiram às pressões do corpo hegemônico, lutando pelo uso de meias calças que condiziam com a sua pele e por papéis que não fossem apenas de coadjuvante. Ainda assim, esses corpos seguiram sendo magros, a pressão pela estética esguia segue sendo imbatível. Corpos pretos e gordos, no mundo do balé clássico, são invisibilizados ainda mais aqui no Brasil. A única referência que eu enxerguei, de forma mais popular, foi o corpo de baile majoritariamente gordo e preto do clipe *Triste, Louca ou Má*, da banda *Francisco El Hombre*, que trouxe esses corpos para um lugar de destaque e, ainda assim, com uma coreografia menos técnica, se pensar no balé clássico como vertente de dança.

JUSSARA: Esse padrão exclui não apenas as pessoas, mas também limita nosso entendimento de dança. A gente precisa fazer esse esforço de pensar outras danças, de não generalizar a dança a partir da ideia do balé clássico. Estamos mesmo condicionadas com entendimentos coloniais e não nos damos conta do quanto reproduzimos esses ideais que nos foram impostos. Esse ideal de beleza, de leveza e pureza, não é nosso e não é coerente com nosso contexto atual. Acredito que o movimento gordo aprende muito com o movimento negro, e que são duas lutas que devem andar juntas, principalmente se estamos pensando em mudar as estruturas de poder do mundo em que vivemos. Você conhece o coletivo *Zona Agbara*, de São Paulo? É um grupo de mulheres pretas e gordas que discutem gordofobia e racismo nas suas obras. A Gal Martins, que concebeu o grupo, já trabalhava com dança há muito tempo, ela dirige a Cia. Sansacroma, um grupo de dança contemporânea de pessoas pretas. Ela propôs o *Zona Agbara*, pelo que me lembro de ter ouvido ela contar, por sentir a necessidade de criar um espaço para corpos como o dela, para interseccionar o debate.

MARTA: Vários estudos recentes estabelecem uma relação entre a presença de espelhos nas salas de ensino de dança com a pressão pelo corpo magro como o padrão ideal para os profissionais dessa prática. Como foi sua relação com o espelho na sala de aula ao longo da formação de vocês no balé?

RAFAELA: A relação com o espelho, independente do espaço, quando se está fora do padrão estabelecido socialmente, é sempre muito difícil. No caso da sala de aula, se enxergar no contexto dançante fazendo aquilo que nos dizem não ser permitido, sempre causa desconforto, infelizmente! Hoje eu tenho feito as pazes e incentivo muito meus alunos a se estudarem pelo espelho, mas nem sempre ele é um facilitador. É bom pensar em formas de trabalhar de costas p'ros espelhos na sala de aula, ou de lado, nunca insistir em uma aula que se resume à frente p'ro espelho, explicar o contexto de que o espelho representa o público na sala de aula, mas não insistir nele como a única ferramenta. A consciência do corpo na dança precisa ser construída de dentro para fora, não de fora para dentro. O olhar do outro, assim como o espelho, precisam estar nesse lugar do fora, para que a construção da dança flua de dentro de quem a expressa.

JUSSARA: Eu já pensei um pouco sobre essa questão do espelho em um *workshop* em que participei com pessoas gordas. E aí voltei para a minha relação com o espelho nas aulas de balé. Eu pratiquei balé clássico por um bom tempo durante a minha infância e adolescência. Nas minhas aulas, nos lugares que frequentei, sempre teve espelho porque é uma coisa que ajuda também, ajuda a gente a se corrigir. E esse é o motivo que dão de porque tem um espelho na sala. Desde que eu comecei a trabalhar com dança contemporânea, a entrar mais no universo da dança contemporânea, principalmente na graduação, com os meus 17 anos – e, hoje em dia, eu já tou quase com 38, ou seja, mais da metade da minha vida - que o espelho não faz mais parte da minha prática em dança. Então, p'ra mim tem uma mudança muito significativa. Porque na graduação eu tive contato também com práticas somáticas, e fui entendendo esse lugar de conhecer meu corpo sem ser pela imagem do espelho, e sim pela minha sensação, pela minha própria percepção, pelo toque, pela noção espacial. Sinto que isso foi uma grande diferença para entender quem eu sou, entender meu tamanho e conhecer meu corpo com essa atenção de entender de onde parte meu movimento, onde eu concentro a força... Com o balé, eu curtia muito o espelho, porque eu via esse potencial de se relacionar com a sua imagem e de conhecer um pouco a sua dança. Mas aí, quando eu entrei na graduação, o espelho era quase mal visto naquele lugar. Eu tive essa impressão pelo menos, então fui afastada do espelho. Passei a ter um pouco essa quebra de expectativa da minha auto-imagem, quando me vi em vídeo, porque por mais que eu me conheça a partir da minha própria percepção, é diferente de eu olhar para a minha imagem. Em vídeo, eu olho para a minha imagem. E isso também foi mudando nos últimos anos, principalmente com muitas redes sociais. Depois da pandemia, comecei a trabalhar mais com vídeo. Então, isso é uma relação que vai mudando sempre. Já passei por fases, de ser amiga e inimiga do espelho, acho que são coisas que transitam mesmo. Acho que o espelho não foi um marcador tão forte de pressão para mim, para o emagrecimento, pelo menos não mais forte do que os outros marcadores, do que o olhar das outras pessoas, da expectativa que a sociedade e a gente mesmo tem, do que é uma bailarina. Acho interessante a gente pensar sobre o quanto essas relações são transferíveis, sobre quais são os tantos lugares de controle de corpo.

MARTA: A questão dos distúrbios alimentares tem sido um tema recorrente sobre dançarinos. Como vocês preparam suas alunas, crianças e jovens, para lidar com as questões da imagem do próprio corpo?

RAFAELA: Muitas vezes eu escuto dos alunos que estão fora do padrão, que não se gostam e que não estão perfeitos como os bailarinos que almejam ser, e eu sempre tento intervir com a ideia de que a dança é [um] processo, e [que] o corpo construído pela dança também. Tento trazer uma ideia de amor próprio e respeito com os próprios processos, incentivando-os a se olharem com mais carinho. Ao longo das aulas, eu geralmente realizo exercícios que se repetem mensalmente e isso facilita muito a forma como eles podem se enxergar evoluindo e mudando a perspectiva deles em relação às movimentações propostas, além de criar um ambiente mais saudável sobre a imagem corporal de cada um. Temos o hábito de gravar vídeos ao longo das aulas também, e isso ajuda para o aluno se enxergar evoluindo mais e mais, e se desprendendo do que a sociedade impõe. Fazer as pazes com a própria imagem implica fazer as pazes com a comida também, aceitar suas necessidades, ansiedades, desejos...

JUSSARA: Eu não tenho muita experiência como professora, não trabalho de forma fixa com o ensino da dança. Tenho dado oficinas desde 2017, quando comecei com a minha pesquisa sobre o corpo gordo. Passei a trabalhar esse tema em oficinas, levantar esses questionamentos, mas não é a minha prática recorrente e distúrbios alimentares não é um assunto que eu domino, não é algo que eu tenha sido diagnosticada e eu prefiro não responder a essa pergunta, porque eu não quero falar bobagem. Mas é importante a gente repensar a nossa relação com a comida e com o movimento também, porque a gente não se movimenta só para emagrecer ou para queimar calorias, isso é muito limitante.

MARTA: O ativismo pelo direito do corpo gordo na dança se tornou uma bandeira empunhada por vocês nos últimos anos e uma forma de expressão com um recorte próprio. Quem são as ativistas que vieram antes de você e que as inspiraram para buscar esse caminho?

RAFAELA: Quando eu entrei no *Instagram*, a rede social da aparência, eu comecei a sentir muita falta de exemplos reais que dançassem, e ainda hoje sinto a necessidade de buscar mais e mais os meus pares, pois muitas das bailarinas despadronizadas que existem nem sempre têm coragem de se expor nas redes. Mas eu fui muito inspirada pela Jussara Belchior, do grupo *Cena 11*, de Santa Catarina, que tem trabalhos contemporâneos sobre seu corpo, dobras e curvas. Outra inspiração é a Thais Carla, que ficou famosa quando dançou com a cantora Anitta e fez uma grande revolução na cena pop de bailarinas. Além delas, gosto muito da Juliana Delbianco, que é bailarina clássica e gorda maior. A Alexandra Gurgel tem um discurso *body positive*, mas não é bailarina, e traz toda a reflexão social da militância e de como a representatividade de corpos fora do padrão importa. Academicamente eu me inspiro muito na Mariana Calabrese, estudante da graduação de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Renata Teixeira, que desenvolveu sua tese de doutorado voltada para a gordofobia nas artes cênicas. Também gosto do trabalho da Malu Jimenez, que explora as artes e o corpo gordo de forma militante e ativa. Posso citar ainda o Diego Mac e o Denis Gosch, que foram minhas maiores inspirações para realizar os primeiros passos na carreira profissional como bailarina e que são grandes nomes em Porto Alegre, na cena de dança.

JUSSARA: Eu tenho percebido um movimento. Quando eu comecei a pensar em falar sobre a materialidade gorda do meu corpo, foi por conta de uma urgência que eu não sabia explicar muito bem de onde vinha. E eu não tinha muitas referências. Por muito tempo eu fui uma bailarina gorda, principalmente depois que me tornei uma bailarina profissional. Eu tinha pouquíssimas referências de pessoas gordas. E aí, pesquisando para

fazer o *Peso Bruto*, que é o meu trabalho solo e o primeiro que fiz dentro dessa temática, encontrei a Fernanda Magalhães, que é uma artista plástica que mora no Paraná e que trabalha com a materialidade gorda do corpo dela há muitos anos, com autorretratos, com *performances*. Naquela época eu encontrei alguns trabalhos dela, depois nos encontramos e conversamos em algumas ocasiões, e tenho bastante vontade de fazermos alguma parceria. Também naquele momento inicial eu encontrei o trabalho do Miro Spinelli, que é um artista brasileiro da *performance* que é do Rio, mas está morando no Paraná, e atualmente faz doutorado em Nova Iorque. E o Miro tem uma *performance* que [se] chama *Gordura Trans*, que começou a fazer bem no início da transição dele. E nessa *performance* ele usa uma gordura, geralmente alimentar, alguma coisa que a gente come, e ele banha o corpo com essa gordura. E a *performance* é esse banho e essa relação com as pessoas estando nessa situação. E foi bem marcante p'ra mim encontrar o trabalho dele. O Miro também é uma pessoa que eu conheci pessoalmente e depois trabalhamos juntos... Fui encontrando poucas coisas nesse início, e foi só depois de estrear *Peso Bruto* e do meu nome circular um pouco, trazendo à tona essa discussão, é que fui conhecendo outras pessoas. Parece que foi preciso eu cavar um pouco o lugar para descobrir onde é que estavam essas pessoas. Hoje em dia, eu conheço o trabalho de pessoas, inclusive fora do Brasil, que estão trabalhando com o corpo gordo há bastante tempo, mas foi difícil acessar esses trabalhos na época. Ainda é difícil, e isso é algo que já conversei com outras pesquisadoras gordas. São informações difíceis de circular e encontrar. A pesquisadora britânica Charlotte Cooper fala da importância de se criar um arquivo com os nossos trabalhos para que eles não sejam apagados da história. É importante encontrarmos jeitos de registrar o que a gente faz e de marcar nossa presença, porque isso faz parte do nosso ativismo, de algum jeito.

MARTA: E como tem sido essa jornada de ativismo até aqui? Quais são as maiores dificuldades na busca deste espaço?

RAFAELA: É muito louco me entender como ativista da dança e do padrão estético. Às vezes eu penso que a militância nos limita em alguns contextos e eu tenho muito medo de ser apenas uma bailarina gorda que teve um espaço conquistado. Na verdade, a dificuldade de alargar espaços é tão grande que, no fim, essas conquistas militantes ultrapassam um pouco esse medo. As maiores dificuldades encontradas são sempre as de não me sentir pertencendo ou pertencente. Sempre acho que não tem espaço p'ra mim, que vou atrapalhar os outros e não me permito dançar em determinados contextos. Tenho enorme dificuldade de voltar a fazer aulas de balé clássico, por exemplo, e sinto falta, sinto necessidade, mas o desconforto de ir até uma escola mais tradicional e saber que posso passar por alguma situação de gordofobia, sempre me deixa em alerta e faz com que eu desista. É um passinho de cada vez, né? Tentar alargar os contextos aos poucos.

JUSSARA: Bom, dentro do ativismo eu acho que a dificuldade está muito ligada com o sistema que a gente vive, esse sistema capitalista e patriarcal bem excludente, que exclui pessoas do convívio social. A dificuldade em geral é das pessoas entenderem, as pessoas no senso comum, entenderem a gordofobia, entenderem a nossa luta, a luta do movimento gordo, do ativismo gordo para mudar a recepção, o que se espera, o que a gente é, a nossa representação, enfim, as nossas possibilidades de existência... Toda a opressão que se conecta um pouco com as discussões da pressão estética, por exemplo. A pessoa gorda é muito responsabilizada pelo seu corpo. Como se ser uma pessoa gorda fosse uma culpa e uma falha. Como se tivesse errado ser uma pessoa gorda, e essa culpa é nossa, a gente [é] que errou em não conseguir ser a magra que deveria ser. E as pessoas no movimento

gordo não acreditam nisso, não falhamos, não estamos erradas. Estudos de vários campos do conhecimento já reconheceram que o que determina que uma pessoa será gorda não é só uma questão de comportamento individual. Tem fatores genéticos, questões sociais e econômicas, tem muitos fatores que envolvem o que é uma pessoa e porque o corpo dela é de tal jeito. Algumas pessoas são gordas e tá tudo bem, são gordas e são saudáveis, porque gordura não é sinônimo de doença, assim como a magreza não é sinônimo de saúde. Parece que houve um avanço nesses últimos anos, com a discussão do movimento anti gordofobia em parceria com o movimento *body positive*, no sentido de entender e aceitar a possibilidade das pessoas gordas. Vejo mais essa discussão acontecendo *online* em alguns lugares. Mas, por exemplo, quando tivemos o isolamento social na pandemia da Covid-19, veio à tona o medo que as pessoas tinham de ficar em casa e engordar, algo absurdo. Para mim e para algumas pessoas gordas com quem conversei sobre isso, parecia que esse medo de engordar era maior do que o medo de se contaminar com o vírus, que gerava uma doença que a gente não conhecia, que a gente não sabia como lidar e que estava matando. Para mim foi uma sensação de me descobrir iludida, sabe, achei que a gente estava avançando, e na verdade, era só fachada.

MARTA: O que diferencia o corpo gordo, em termos de movimento e de estética, de outros corpos na dança?

RAFAELA: Quem assiste o corpo gordo dançando se impressiona, só porque enxerga a forma maior se movimentando como outros e se surpreende. Eu acho que não tem nada que posso diferenciar tanto, se o corpo gordo faz aulas, pratica diariamente e dança, como um corpo magro, ele deveria ser mais normalizado e não uma surpresa aos olhos do público, sabe? É muito louco pensar que por ser gordo a estética da dança muda. Não muda, a técnica é a mesma, os padrões de movimentos também, o corpo que executa muda, mas não deveria ser entendido sob a ótica de uma outra estética. Se a gente pudesse normalizar sempre e cada vez mais, faria mais sentido entender esse corpo em diferentes contextos.

JUSSARA: Acho que essa é uma questão sobre a qual não me debruço muito hoje em dia. Recebi uma crítica da Jussara Xavier, quando estreei *Peso Bruto* aqui em Florianópolis [Brasil], em que ela falava que eu parecia estar tentando provar que eu poderia fazer a dança dos magros. Essa é a minha interpretação do texto dela, claro, vale a pena vocês lerem para tirar as próprias conclusões. Mas me parece que o que ela dizia é que eu deveria criar uma dança das pessoas gordas, fazer outra coisa e não a dança dos magros. E para mim isso foi bem revoltante quando li. Primeiro porque eu não tava querendo provar nada, eu sempre habitei o universo da dança, nunca foi fácil, sempre foi contraditório. Sempre foi esse lugar de intenso questionamento de pertencimento. E, por mais que hoje meu trabalho esteja muito voltado para pensar o lugar da pessoa gorda, que tenha uma parte grande dele, inclusive com parcerias com o coletivo *Manada* ou com Anderson do Carmo, que busca esse lugar pedagógico de ensinar o que é gordofobia e propor uma desconstrução dela, eu também estou interessada em outros assuntos, a partir do corpo gordo. Nesse último trabalho com o Anderson, que se chama *CAIBA (Catálogo Imaterial da Baleia)*, a gente está pensando em relações do corpo com a cidade, pensando principalmente a cidade de Florianópolis. Floripa é rota de baleia, elas passam por aqui no inverno, depois de parirem, com seus filhotes. Florianópolis, por alguns anos, teve baleação, teve caça das baleias. Inclusive aqui há algumas praias que carregam essa história. A praia da Armação era onde se armava a caça, e a praia do Matadeiro era onde as baleias mortas eram levadas para ser sangradas e carneadas. Como a baleia é um animal

muito relacionado com o corpo gordo, a gente está buscando um pouco essas relações. Estou falando disso para demonstrar como a gente também trabalha com outras questões, não só no campo do ativismo pedagógico, ainda que, de alguma forma, esse trabalho artístico passe por isso também. O nosso trabalho tem que ser analisado como uma obra de arte, assim como qualquer outra. E, sim, ele tem um viés muito forte que passa pela arte gorda, pela materialidade gorda, por pessoas gordas, gordotivismo, combate à gordofobia. Mas esse movimento pedagógico já não é uma questão que me interesse tanto agora, que seja o eixo central do meu trabalho. Lembro de uma vivência que fiz com o pessoal do *Manada*, e o Noam Scapin, que é artista circense, falou sobre como tem algumas posições que ele faz que, quando ele vê uma pessoa magra fazendo, ele não acha que fica tão legal. Ele acha que tem algumas posições em que a gordura se encaixa de um jeito que traz algo para o movimento que é diferente. Eu acho que há outros exemplos de outras situações e outras práticas em que isso é sem dúvida muito presente.

MARTA: Do ponto de vista da trajetória profissional, quais os desafios que vocês encontraram pelo corpo gordo e como os enfrentaram?

RAFAELA: Ser parte. Eu nunca achei que fosse suficiente para ser parte de companhias, grupos, balés, escolas. Sempre me senti à parte dos contextos. Acho que por isso eu desenvolvi a minha própria escola de dança, a minha companhia e tenho conseguido me entender mais nos contextos que me chamam p'ra fazer parte. Eu danço hoje na Muovere Companhia de Dança e me sinto parte do grupo em todos os momentos. Acho que acreditar um pouco mais em quem eu sou fez essa revolução interna acontecer. É muito difícil se entender como parte de algo que sempre nos disseram que a gente não era. Hoje ainda me pego pensando que não sou parte, e tenho que afirmar o tempo todo para mim mesma que sou sim. Tenho que mudar o “gatilho” que não me deixa acreditar em mim e [em] quem sou, onde estou e porque faço dança. Escrever e falar um pouco sobre isso, tanto no meu trabalho de conclusão de curso da graduação em dança, quanto agora, é parte de um processo muito difícil. Retomar as sensações e identificar a minha história com a dança sempre dói, porque eu sempre acho que deveria ter ousado mais antes, e me arrependo um pouco de não ter feito mais, porque eu sempre acho que não sou suficiente. Tem sido uma experiência viver e acreditar em mim um pouco mais a cada dia. Muitas pessoas dizem que eu inspiro elas. Essa semana, duas alunas se emocionaram em aula, me vendo dançar, e eu acho que é assim que eu quero que me enxerguem, com olhos amorosos, sem julgar o tamanho ou o formato do meu corpo.

JUSSARA: Eu acho que a luta ainda é similar. Falei ainda há pouco sobre essa sensação de ter sido iludida, mesmo com o avanço que eu venho vendo, sobre a discussão de gordofobia, tenho essa sensação de que a luta ainda está nesse lugar, de não querer ser apagada. Aqui no Brasil a luta anti gordofobia está muito associada com o movimento *body positive*, o que tem coisas boas e coisas ruins. A coisa boa é a visibilidade, é trazer a noção para as pessoas do que é, e de mostrar para as pessoas que ser uma pessoa gorda é uma possibilidade de existência, é uma realidade no corpo de algumas pessoas, não está errado, não necessariamente significa que a pessoa está doente. O lado ruim de estar muito associado ao *body positive* é transformar essa luta numa questão muito individual, porque a luta anti gordofobia é coletiva, ela é por mudanças no sistema, mudanças estruturais, para que a nossa existência seja compreendida, seja respeitada, seja digna. E não adianta só um movimento individual de se sentir bem com o seu corpo, de conseguir se vestir bem, de estar se sentindo empoderada, porque isso não muda as estruturas, não faz com que eu possa acessar os lugares que hoje a gente não acessa. Dificuldade de encontrar

lugares, acessibilidade em geral, cadeiras, macas, balanças, cintos de segurança nos aviões, são várias situações de constrangimento que a gente passa, que são estruturais, que são de uma convivência negada, a gente está excluída do convívio social. As pessoas gordas são excluídas do convívio social com essas medidas, com essa acessibilidade negada. E a luta é por isso. O que eu venho enfrentando com o meu trabalho artístico leva essa pauta por uma mudança no mundo, por uma libertação gorda. Para que a gente possa ocupar os espaços e possa viver o que a gente quiser viver.

MARTA: Ao abraçarem essa luta, pelo espaço dos diferentes corpos na dança, vocês estão sendo disruptivas com normas e padrões estéticos há muito tempo arraigados na sociedade. Esse lugar é cansativo e gera dor, mas, ao mesmo tempo, faz de vocês pessoas que abrem caminho para as futuras gerações que não sofrerão os mesmos problemas. Como se sentem nesse lugar de pavimentar o caminho daqueles e daquelas que terão maior liberdade para seus corpos?

RAFAELA: Eu tenho um pouco de receio de me entender como referência na dança, e isso vem permeando muitos contextos de espaço que eu ocupo e sobre o meu entendimento de quem eu sou. Fico pensando que, se eu não dançasse, eu não estaria viva, e isso me dá cada vez mais certeza e propósito p'ra fazer, pensar e agir com dança no mundo. Isso quase que não se trata de uma escolha, sinto um "chamado". Parece bobo falar assim, meio utópico até, mas não é. Acredito na dança como algo que tá além das minhas relações. É o todo que me compõe e me sustenta, seja dentro ou fora de um sistema. E daí esse receio de ser referência, porque dancei a vida toda, e nunca enxerguei quem fosse como eu nos espaços em que estive inserida. Foi só na pandemia, que eu pude ir atrás de mais pessoas como eu na dança, porque encontrar esses pares nunca foi fácil. Antes mesmo de nos profissionalizarmos, a gente é podado de ser quem é, de seguir o que acredita como algo maior na nossa vida. Eu tenho esse receio e escuto muitas pessoas que me dizem que dançam por que eu danço e que sentem que também podem ou são capazes por se inspirarem na minha história, mas eu ainda me entendo nesse lugar meio de impostora. Eu nunca fui magra o suficiente e hoje eu escuto que não sou gorda o suficiente p'ra fazer parte de alguns contextos e, por isso, é confuso entender o que eu represento na dança e o que eu faço com ela. Por muito tempo venho pensando nesse lugar de não me resumir ao corpo que tenho, mas sim ao que esse corpo é capaz de fazer com dança. É muito mais sobre fazer tudo que eu posso em dança, como qualquer pessoa magra que dança faria, e ganhar certos créditos por ser gorda e não por ser boa, sei lá, eu me sinto confusa e alerta nesse lugar, mas não deixo de perceber a importância de estar ocupando espaços que muitas vezes a maioria de nós bailarinas gordas não chegariam nem perto.

JUSSARA: Então, eu vi o vídeo de uma palestra da Helena Vieira no *Youtube*, [em] que ela fala sobre protagonismo na luta, e sobre como isso pode ser uma armadilha. Armadilha, porque isso pode isentar as pessoas, que não são as personagens da luta de se colocarem, de agirem em alguma situação de constrangimento. Porque rola uma confusão com a noção de lugar de fala, como se uma pessoa não gorda não pudesse falar ou agir em uma situação de gordofobia, por exemplo. Entender o seu lugar de fala é entender que você fala de um determinado contexto. Uma pessoa não gorda não pode falar no lugar de uma pessoa gorda, como se fosse uma pessoa gorda, mas não significa que ela não pode se posicionar, ela se posiciona a partir da sua experiência de pessoa não gorda, do seu lugar de pessoa não gorda. Quando eu comecei a virar uma referência na luta anti gordofobia eu fui atrás de entender como é que eu poderia estar nesse lugar de

representatividade, porque eu não represento todas as pessoas gordas, mas as estruturas da nossa sociedade capturam as pautas e “resolvem” os problemas colocando uma figura em destaque, como se uma pessoa transitando nos lugares que antes nos excluía, fosse suficiente. Não é suficiente, não é de fato uma mudança social se não tem espaço para outras pessoas. Também tenho consciência de que não estou sozinha abrindo o caminho, a luta é coletiva, entende? Eu fico tentando achar jeitos de trazer as pessoas comigo, nem que seja só citando o nome delas, porque é preciso entender a multiplicidade possível da existência gorda.

4.

Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança

André VERÍSSIMO

Investigador Universitário (UEMG),
moshe.prera613@aol.com

Angélica SCHIFFLECHNER

Investigadora/Doutoranda (Ciências Sociais)
angelicas.advogada@gmail.com

Resumo: As reterritorializações são sempre absolutas e nunca relativas, como se elas por si levassem a um território. O mesmo se aplica às reterritorializações: só as desterritorializações absolutas “produzem a imanência”. “Um corpo sem órgãos” de que nos fala José Gil (1997) é como em Guattari um processo de desterritorializações como risco de encaminhamento para lá da transcendência, quer dizer quando são agenciadas de acordo com uma regra e não de acordo a um desejo. Enfim, a teoria do corpo-sem-órgãos, implica uma ideia do inconsciente corporal. Os devires – devir-animal, devir-mulher, devir-outro - não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si. A ideia de corpo deleuzo-guattariana desfaz a unidade psicofísica clássica e a unidade somática do organismo: o corpo é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. A dança traduz uma arte, a arte de mexer o corpo através de uma cadência de movimentos e ritmos, criando uma harmonia própria, inerente a cada ser humano, através de uma comunicação não-verbal, usada em diversos contextos como seja o cultural, doxológico-bíblico, ou de entretenimento, entre outros. Na narrativa bíblica os diversos relatos referem-se, na maioria das vezes à dança num contexto de *Vitória e de Festa*, portanto motivada por profundos sentimentos religiosos, de agradecimento a Deus. A Dança é não menos uma expressão de sentimentos, comprovadamente terapêutica, estimula a criatividade, a musicalidade, também melhora as capacidades motoras, a sua coordenação, a flexibilidade, o equilíbrio e a agilidade, o psicológico. Como expressão física da psique humana, a dança está relacionada com o que o indivíduo sente, com o seu estado mental, que também é influenciado pela moral. A dança é uma expressão corporal e basilar para o ser humano pois, em termos individuais pode ser uma reveladora e penetrante fonte de paz de espírito, e em termos sociais, um meio de convivência saudável.

Palavras-chave: corpo, não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro, metamorfoses, inconsciente, dança, arte, comunicação, linguagem

Abstract: *Reterritorializations are always absolute and never relative, as if they in themselves led to a territory. The same applies to reterritorializations: only absolute deterritorializations “produce immanence”. “A body without organs” that Gil (1997) talks about is, as in Guattari, a process of deterritorialization as a risk of going beyond transcendence, that is, when they are acted upon according to a rule and not according to a desire. Ultimately, the body-without-organs theory implies an idea of the bodily unconscious. Becomings – becoming-animal, becoming-woman, becoming-other - not only show how necessary it is to think of the body as virtual, but also as non-human,*

vegetable, mineral, foreign to oneself in the most intimate part of oneself. The Deleuzo-Guattarian idea of the body undoes the classical psychophysical unity and the somatic unity of the organism: the body is profusely virtual, that is, unconscious. Dance translates an art, the art of moving the body through a cadence of movements and rhythms, creating its own harmony, inherent to each human being, through non-verbal communication, used in different contexts such as cultural, doxological--biblical, or entertainment, among others. In the biblical narrative, the various reports refer, most of the time, to dancing in a context of Victory and Festival, therefore motivated by deep religious feelings, of gratitude to God. Dance is no less an expression of feelings, proven to be therapeutic, it stimulates creativity, musicality, it also improves motor skills, coordination, flexibility, balance, and agility, the psychological. As a physical expression of the human psyche, dance is related to what the individual feels, with their mental state, which is also influenced by morality. Dance is a fundamental and bodily expression for human beings, as in individual terms it can be a revealing and penetrating source of peace of mind, and in social terms, a means of healthy coexistence.

Keywords: *body, non-human, vegetable, mineral, foreign, metamorphoses, unconscious, dance, art, communication, language*

A. Modelos críticos

A cultura europeia no seu sentido normativo como *Telos* da humanidade pode esmorecer enquanto ideal europeu? Se algo assim acontecesse, a civilização no seu sentido mais global ver-se-ia arrastada por uma crise de proporções assinaláveis e efeitos devastadores. A cultura europeia está em crise pelo menos desde o tempo de Edmund Husserl, ou mais ainda desde que a Europa se conhece. E esses sinais de crise são inultrapassáveis? A Europa perdeu a confiança que a caracteriza tal como supõe a condição de possibilidade de uma humanidade plena: a razão.

Um dos autores que visionou estes sinais de crise foi E. Husserl, construindo um todo definido com anterioridade em relação ao seu desacordo às posturas relativistas, desde o início das suas posturas de combate ao psicologismo na ciência filosófica. A refutação do psicologismo foi primeiramente ensaiada no seu livro *Investigações Lógicas*, continuando a ser desenvolvido na revista «Logos» no artigo: *a filosofia como ciência estrita*.

Neste último e com alguma diferença em relação ao primeiro livro referido, que estava estabelecido fundadamente na razão teórica, pode compreender-se um Husserl cada vez mais atento às repercussões práticas da crise europeia no campo do saber.

E. Husserl vê realmente a catástrofe civilizatória, prático-política que acarreta a perda da fé na razão. Como exemplo objectivo temos o fenómeno trágico da Primeira Guerra Mundial; desta data é o artigo *Renovação: 1922-23*. A violência, a morte, a destruição ocasionada pela Grande Guerra significa que a cultura, cujo signo preciso é a sua sustentação na verdade, no diálogo e na justiça, se rompeu.

Quais são afinal as causas pelas quais a cultura entra num período agónico? A entrada de leão do irracionalismo pode justificar a perda da fé na razão?

Para entender a concepção husserliana torna-se claro que devemos remontar à clarificação que este autor estabelece da comunicação entre a região ontológica da natureza e a do espírito. Como se pode recordar, a natureza husserliana define-se por uma racionalidade da exterioridade vinculada a factos que estão submetidos a relações causais. Em face deste mundo físico, o mundo do espírito, o âmbito da cultura era o do eu-nós-mesmos e das suas produções, um mundo de interioridade nas produções do eu, que não

estão subsumidas às leis da causalidade, mas às da motivação dentro da jurisdição da liberdade.

Com esta ideia presente podemos reproduzir um texto de Ortega y Gasset (1925) e com a possibilidade de confronto com o texto de Husserl resulta de enorme proveito. Assim num artigo intitulado *Sobre la expresión fenómeno cósmico*:

Quando vemos o corpo do homem vemos um corpo ou vemos o homem? Porque o homem não é só um corpo, são para além do corpo, uma alma, espírito, consciência psiquismo, eu, pessoa, como se prefira chamar a essa porção total do homem que não é espacial, que é ideia, sentimento, volição, memória, imagem, sensação, instinto. (Ortega y Gasset, 1925, p. 577)

Ortega y Gasset como um grande sábio aponta o essencial: podemos compreender realmente o que é o homem fazendo unicamente uma análise fisiológica do seu corpo? Mas que tipo de análise: química, bioquímica, do ser humano, encerrado numa perspectiva natural, esgota a compreensão do psiquismo?

A resposta de Ortega y Gasset como de E. Husserl é clara: é não, como de resto para a fenomenologia em geral. O que quer dizer que as análises que realizam as diversas e bem complexas ciências naturais sobre o homem não são despidiendas. Mas essa “racionalidade de exterioridade” tal como definida por Husserl, essa perspectiva exterior do ser humano que nos facultam as ciências naturais e que significa o tratamento desde a mesma óptica que qualquer outro corpo quer seja material ou animal, mineral, não só não exaure a totalidade do que é o humano, como elimina a raiz daquilo que pretende definir como tal, a sua condição de sujeito, de eu, de liberdade, de princípio de imponderabilidade, da sua interioridade e de psiquismo.

Desta forma, se em alguns momentos a filosofia pretendeu erradicar a dimensão espiritual do ser humano, interpretando-o exclusivamente desde a óptica naturalista, acabaria por erradicar justamente aquilo que é o seu núcleo constitutivo. Isso é o que acontece com a cosmovisão positivista do século XIX, que se propagará nos inícios de novecentos, e que não era outra coisa senão a expressão última e mais depurada da mentalidade naturalista e cientificista que toma corpo e preponderância na Modernidade (por outro lado há que mencionar que Husserl detecta essa pulsão naturalista desde os primórdios da cultura e da filosofia helénicas: Demócrito seria um exemplo elucidativo).

Desde esta óptica positivista ou naturalista, a crise da cultura europeia está servida, na medida em que desaparece toda a possibilidade de dizer algo com sentido normativo-racional sobre ética, política, religião, direito, história, família, pudor, concepção de Estado e de cultura. Com o adjudicar da naturalização da consciência, do sujeito, fica sempre a Ciência presa nos factos.

Com efeito, as ciências da natureza são ciências empíricas e, nesse sentido, estão submetidas a um grau de previsão, e assim podem demandar-se regularidades indutivas entre os factos. Nesta medida não se encontrarão nunca pela própria definição conceitos de legalidade universal. Com isto, torna-se claro que na fundamentação lógica e científica destes materiais, existem indícios fortes de cepticismo acerca da natureza do conhecimento verdadeiro das coisas e dos seres.

A argumentação positivista pode ser refinada e conceder uma bipartição ontológica de mundos: o mundo da natureza e o mundo do espírito, o nosso mundo cultural e que de nenhum modo se torna possível tratar como um mundo, desde as perspectivas naturais. E uma vez reduzido o mundo cultural, este pode ser descrito somente com o estilete do que possam dizer-nos as ciências do espírito, ciências que, enquanto tais, do único de que se ocupam é dos factos, em concreto, da descrição dos diferentes mundos culturais na sua

infinita relatividade e correlação. A perspectiva da antropologia cultural ou histórica, como tarefas temporais e cósmicas de trabalho sobre a dupla noção de natureza: uma descrição do mundo numa época determinada e segundo condições etno-linguísticas e culturais específicas.

Isto significa em termos da concepção husserliana a entrada no primeiro conceito de cultura a que chamou de não valorativo, onde cabem o historicismo e o relativismo. E num fragmento de *A Filosofia como Ciência Estrita*, Husserl denuncia claramente esta insuficiência metodológica, analítica e axiológica da Ciência e da repercussão dos seus efeitos na sociedade e no homem; daí os sinais de crise. Assinala que esta superstição dos factos (*Aberglaube der Tatsachen*) infringe o espírito filosófico: a enorme quantidade de factos “explicados” cientificamente que estas (as ciências positivo-rationais) nos proporcionam não pode ajudar-nos, porque por princípio tais factos trazem consigo, junto com todas as ciências, uma dimensão de enigmas cuja solução é uma questão vital para nós. As ciências naturais não nos esclareceram em nenhum ponto particular a realidade actual, essa realidade em que vivemos, nos movemos e somos. A crença geral, de que a sua função é fazê-lo e que, não obstante, não chegaram a progredir suficientemente, a opinião de que elas, por princípio, poderiam realizá-lo, revelou-se aos espíritos profundos como uma superstição. Para dizê-lo em termos de Lotze:

Calcular a marcha do mundo (*Weltlaut*) não significa compreendê-la (*ihn verstehen*). E não estamos em melhor situação com respeito às ciências do espírito. “Compreender” a vida do espírito da humanidade é certamente uma coisa grande e bela. Porém, lamentavelmente, esse compreender também não nos ajuda, e não pode ser confundido com o compreender filosófico que deve desvelar-nos os enigmas do mundo e da vida. (Husserl, 1987, p. 55-56)

Com Thomas Kuhn, paradoxalmente, descobrir-se-á uma outra natureza das ciências e do espírito científico: advogar-se-á a ideia de que os paradigmas se alteram por motivos essencialmente irracionais. É necessário algo mais do que a descrição histórica da evolução das ciências proposta por Kuhn. Em particular, é necessária uma tese que defenda que os paradigmas das ciências exactas são escolhidos de uma forma irracional. Mas esta tese histórica não pode, por sua vez, ser avaliada. Se as ciências exactas são desenvolvidas através de métodos irracionais, o que é que nos garante que as ciências históricas estejam em melhor posição? Se mesmo nestas condições as ciências físicas não conseguem deixar de ser irracionais, então por certo também as ciências históricas serão irracionais. Mas, se assim for, a tese histórica de que a mudança de paradigmas tem motivações irracionais é, também ela, irracional. Este argumento é decisivo. Ele mostra que a tese de que a mudança de paradigmas é essencialmente irracional, não é sustentável - refuta-se a si mesma. Mas, se a tese de Kuhn for apenas que *nem todos os motivos para a mudança de paradigma são racionais*, então a dita «incomensurabilidade» das teorias *não se segue* (Sara Bizarro a propósito de *Imposturas Intelectuais* (Alan Sokal & Jean Bricmont, 1999)). Como vemos, a História e as ciências do espírito são uma resultante de coisas vivas. Para compreendê-las, é preciso construir uma razão análoga, apoiada num terreno biológico – e, portanto, fora do tempo –, de modo que o singular adquira sentido numa escala universal. E as Culturas – nesse vasto jardim – são como flores que como na dialéctica de Hegel ou na *Metamorfose das Plantas* (1993) de Goethe nascem, florescem e morrem. Guardam toda uma previsibilidade. Todo organismo tem o seu ritmo, sua figura, sua duração determinada, e isso ocorre com todas as manifestações da vida. Vemos o fenómeno de múltiplas culturas poderosas que florescem com vigor cósmico no seio de uma terra-mãe, a que cada uma delas está unida por toda a sua existência. Cada uma

dessas culturas imprime a sua matéria: que é o homem, sua própria forma; cada uma possui sua própria ideia, suas paixões, vida, desejo, sentimento, modos de morrer. Nesse fundo de vastas proporções e impensáveis silêncios, por onde passam as Culturas, e seu fluxo heraclítico, insinua-se algo da biologia de Goethe. Mas em chave diversa. Um sentido radicalmente individual, intransferível.

B. Pensamento como corpo de interpretação

Temos que com os textos de Gil e Sebeok em primazia dar conta dum patamar teórico-biológico muito profundo. Como poderá notar-se no texto a influência de Husserl, de Derrida, como de Merleau-Ponty da *Fenomenologia da Percepção*. O que realçamos além disso é uma tentativa de Gil bem como de Sebeok com, por ex., a fito-semiótica, os constructos semióticos não verbais e com Gil com o conceito de *rostoidade* (Gil, 1997), para conceber uma filosofia não dialéctica do que vem, diferente da de Miranda e as suas mediações hegelianas. Repensar tal aproximação em forma deleuziana como o faz José Gil é estimulante, no campo da antipsicanálise do processo territorial: o corpo como um território mais que a pele ou as camadas dela. O resultado é a concepção resolvida da actividade do pensar como ser em um corpo: o branco, o deserto, o buraco negro, os processos deleuzianos de inscrição e de subjectivação.

As diferenças das escolas filosóficas sobre a noção de *ipseidade*, como pele, corpo, sujeito, tema, invaginação, (Sebeok, 2001) osmótica (Gil, 1997 apud Stern, 1991), intercomunicação, paisagem/rosto:

É a geografia das forças e dos afectos que se exprime em traços de paisagem que são traços de rosto. Inversamente, o interior do rosto torna-se paisagem porque o olhar capta o exterior em que ele próprio se encontra espalhado, disperso, investido – em toda a luz que é ele não se vendo -, e absorve-o para o interior (buraco negro). (Gil, 1997, p. 147)

Como diz Leonardo da Vinci, falando como anatomista: “As montanhas são a carne e os músculos, os rios são as veias [...], o rosto é um mapa” (apud Deleuze & Guattari, 1980a, p. 208). Para além das aproximações dualistas e ontológicas ao mundo mesmo que implicam uma reedição da valoração hegeliana ou platónica, um “esgueiro” ao corpo, à pele como interpretação osmótica dos sentidos. Em Platão, a diferença entre o mundo sensível e inteligível, e em Hegel a superação [*Aufhebung*] das diferenças reais no mundo através das sínteses das faculdades da mente ou da percepção do corpo da *psyché* (plano do vivido “intenso” e o exterior como percepção do corpo próprio (meu ou do outro) no espaço.

Em contraste, a filosofia de Deleuze alcança, cremos, uma filosofia “não-dialéctica” do devir, no qual a diferença é de facto não compósita, mas na qual a consciência se manifesta não subordinada. Os seus textos de que se destaca *Diferença e Repetição* (1968), originou, como o faz também Gil, um repensar do vitalismo, de Bergson e mesmo de Nietzsche, especialmente de Espinoza. Estes e outros até Hume são os protagonistas duma tradição um pouco escondida.

Mencionaremos, no que se segue, um aspecto das obras que conduz a um dos conceitos básicos na colaboração com Guattari: *o corpo sem órgãos*.

O tempo de organização da matéria, segundo Gil, é extenso e pode reconduzir-se à idade dos primitivos, em que cita Antropologia Estrutural de Claude Levi-Strauss (Gil, 1997). A ideia é a de não-divisibilidade de um evento, da originariedade da produção do

tempo, contra o conceito tradicional e aristotélico de que tudo o que é real se encontra por natureza determinado pelas suas possibilidades e realidade, deve seguir até às últimas sustentações da ideia dum processo criativo de actualização espacial e corporal.

Alimenta-se assim, a ideia que também é bergsoniana dum “processo criativo de actualização”. Isto quer dizer que o que “acontece” dentro do evento não acontece como sequência de algo *já-pronto* a acontecer, mas cumpre a organização espontânea através da sua actualização dentro do tempo suspenso. O mesmo Gil explica um tempo suspenso sem tempo que implica a reordenação dum nova subjectividade: a imagem digital multiplica ainda mais este poder. No ciberespaço, a imagem comum é reforçada pela atmosfera que a envolve – que nasce do vazio indeterminado, sem referências, num “tempo real” sem tempo, sem história, sem memória, sem direcções no espaço: esse vazio torna-se a fonte do apelo à inscrição do desejo. Fonte eleita, de onde sai um chamamento único: não só entrar ali, mas participar daquela textura quase divina (onde tudo parece possível). Assim, a atmosfera do ciberespaço, mais do que um meio de realização do desejo, é parte também do objecto do desejo. É a atmosfera eleita da captura. (Gil, 2002).

Por contraste com isto, a tradição dialéctica excluiu o factor tempo do pensamento ou pensou-o como homogéneo e linear. Ora, o tempo é (para Deleuze como para Sebeok):

Um mapa, é uma representação gráfica de um meio que contém simultaneamente elementos pictóricos ou icónicos e simbólicos ou não pictóricos, que vão de simples configurações a plantas e outros diagramas extremamente complexos e equações matemáticas. Os mapas são ainda indexicais. O seu alcance abrange desde os mapas locais, como a bem conhecida representação multicolorida do metro de Londres, até à placa de metal intergaláctica da nave Pioneer10 que está prestes a abandonar o sistema solar. Todos os organismos comunicam através do uso de modelos [...] das mais simples representações de manobras de aproximação e afastamento às mais sofisticadas teorias cósmicas de Newton e Einstein. (Sebeok, 2001, p. 150)

A produção da diferença biosemiótica/endo-semiótica é algo que também está nas raízes da interpretação do modo como a interpretação de Nietzsche surge, por exemplo, na obra de Deleuze - a produção de elementos diferenciais, que são qualitativamente diferenciados: a diferença entre elementos empurra-nos para a diferença qualitativa como a ideia de Força (*Kraft*) e a de quantidade que é a diferença entre os elementos e o seu princípio, isto é, o Poder (*Macht*), que são afirmados como prioridade a toda a descrição moral.

Pela actividade dos filósofos, *o que significa*, é esta a principal conclusão do último livro de Deleuze e Guattari; a filosofia é a arte de formar, inventar e fabricar conceitos na qual o filósofo não usa esquemas pré-ordenados, mas tem de criar os seus próprios conceitos, i. e, mediar os conceitos que irão estruturar activamente a nossa percepção e pensamento.

Podemos encontrar na questão da corporeidade e na transformação relacional que o corpo como mediação de pensar produz, uma ética de afirmação: ou uma política de corpos. É o mesmo esboço semiológico que Gil nos oferece como se procurasse revitalizar Espinoza.

Seguindo este paradigma na sua filosofia da afecção, Espinoza descreve a constituição de “boas ideias”, através de dois corpos que se juntam. Quando dois corpos se encontram, a sua influência mutual não é decidida pela discussão (acerca da verdade) através da troca de argumentos, mas dentro do quadro de mútuo afecto, i. é, da sua conexão através da “expressão”. A formação do senso comum começa quando dois ou mais corpos, aqui corpo pode significar corpo “intelectual” ou corpo de conhecimento – interfere e produz

os assim chamados afectos agradáveis. Os juízos morais não são obtidos através do senso comum, mas deduzidos, não pelo respeito para com uma comunidade hipotética impossível da humanidade inteira, mas expressam uma conjunção com o outro ou com os outros.

O fazer da imanência vê-se assim. Todas as referências ao corpo caracterizam um modo imanente. Há assim uma renúncia à reversão, à transcendência, como significado ou lei ou mesmo autoridade. A actualização deste processo de um evento é algo imanente no tempo e o tempo não é a medida transcendente do evento. Os julgamentos morais podem assim, resultar na diplomacia dos jogos entre corpos como efeitos imanentes que se inscrevem na afecção de corpos e não numa espécie de conhecimento universal.

Os escritos de Deleuze reabilitam o fenómeno clínico do masoquismo e contra a sua ligação conceptual ao sadismo das análises freudianas. A partir dos estudos de Sacher-Masoch e do seu trabalho exclusivamente literário (*Vénus em Fúria*) e do Trabalho do Marquês de Sade, é possível estabelecer uma conduta entre a deriva masoquista a partir da conduta sádica, na assunção do ganho do prazer por necessidade que pode ser alcançada pela dor recebida – no caso do masoquista ou por causar dor, no caso do sádico, mas este plano da metafísica de sensações de dor e prazer é originariamente contestado por Deleuze com o exemplo dum procura da transcendência por uma infinita suspensão do clímax sexual. As actividades do masoquista são actos políticos. De forma contrastante ao sádico de Sade, que quer o mundo regulado pela institucionalização universal da prostituição e punição, o masoquista está em harmonia com quem o domina, em que os tratamentos não podem ser totalizantes. Assim, atingir o prazer não é, no caso de Sade, a aplicação de uma ideia de mundo, mas um contraste com este impedimento de transgressão do material em relação a um princípio idealístico. Consequentemente, o desejo do masoquista é imanente ao prazer e não consequência dum procedimento de falha de transcendência.

Nos dois Volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia* e especialmente no apêndice *O que é a Filosofia?* um conceito novo se torna central como contributo de Guattari para a análise dos processos territoriais. Um território é, num sentido etológico, compreendido como um espaço de um grupo o que redita a interactividade os espaços nomádicos presentes em Sardinha Lopes como delimitação e empobrecimento da experiência estética e criativa, no limite, extasiada:

Embora a interactividade das imagens sintéticas sugira uma comunicabilidade ideal, sua existência, isto é, co-pertencimento do artista e do receptor a um solo que os torna aptos a receber e, portanto, a modificar e agir; dotando desta forma, a experiência estética do poder de interferência na praxis quotidiana e de uma dimensão normativa [...] encontra-se impedida pela própria evolução histórica (isto é pelo advento de uma sociedade guiada pela busca de uma identidade própria e não já não da universalidade como motivo das acções sociais e individuais). (Lopes, 1999, p. 362)

Um território é isso, não pode ser objectivamente localizado, mas está constituído em padrões de interacções através do qual o grupo ou horda sente uma certa segurança e estabilidade. No mesmo sentido psicológico se determina a concepção territorial como o seu ambiente social, o seu espaço vital, os seus hábitos segundo os quais a pessoa age e aos quais regressa.

Neste sentido, o processo de desterritorialização ou de reterritorialização pode designar o estatuto de uma relação dentro dum grupo ou de uma psicologia individual.

O processo de desterritorialização é diferenciado em relativo e absoluto, onde quer que as desterritorializações mantenham as possibilidades de reterritorialização, as

desterritorializações absolutas são marcadas pela impossibilidade de nova territorialização. As reterritorializações são sempre absolutas e nunca relativas, como se elas por si levassem a um território. O mesmo se aplica às reterritorializações: só as desterritorializações absolutas “produzem a imanência”. “Um corpo sem órgãos de que nos fala Gil é como em Guattari um processo de desterritorializações como risco de encaminhamento para lá da transcendência, quer dizer quando são agenciadas de acordo com uma regra e não de acordo a um desejo.” (Gil, 1997, pp. 184-186).

A teoria do corpo-sem-órgãos, implica uma ideia do inconsciente corporal. Os devires – devir-animal, devir-mulher, devir-outro - não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si. A ideia de corpo deleuzo-guattariana (Cf. 1994[1993], pp. 23-29) desfaz a unidade psicofísica clássica e a unidade somática do organismo: “o corpo é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência.” (Gil, 1997, p. 185).

O real não pode ser pensado, nem dito, nem comunicado. Como podem coincidir num mesmo comunicado dos falantes são por definição heterogéneos? Como pode a palavra feita de sons referir-se a coisas distintas dos significantes?

Difícilmente se pode sair do labirinto e do mal-entendido se não supusermos a existência da lei, do código prévio, na qual os signos podem ter significado da ordem da consciência, podem significar. Mediante símbolos linguísticos que se recolhem de tradução, em tradução, numa larga tradição simbólica; a palavra supõe a interacção comunicativa. Ainda que não seja equivalente, minimamente nas suas origens, às fórmulas civis do intercâmbio igualitário próprias do diálogo e do mútuo entendimento, porém identificadas como mais primitivas e urgentes do imperativo e da expressão emotiva próprias do discurso persuasivo.

A linguagem é, certamente, uma instituição social, o instituído pela linguagem é a consciência mesma da realidade. Não é concebível uma consciência humana à margem do desenvolvimento codificado das faculdades simbólicas da representação, isto é, a consciência é filha da imaginação verbal e da memória; é ininteligível a construção social da realidade sem a mediação das linguagens, essa memória social codificada:

A leitura como acto e atitude individual é uma experiência que nasce modernamente. A leitura que a tradição cultural preserva é um acto colectivo, interactivo, uma atitude cultural de grupo que alia a escrita a esta recriação *evenemencial* que é a sua oralização. O leitor era por assim dizer um actor, um *diseur*, que, através da interiorização do texto, encarnava o Outro, presentificava, através do corpo próprio a ausência do corpo-outro. A leitura ganhava deste modo uma dimensão colectiva de apreensão do sentido, hoje esquecida e totalmente perdida, dada a singularização cada vez mais intensa dos processos intelectuais. (Babo, 1996, p. 2)

A linguagem é, certamente, uma instituição social, o instituído pela linguagem é a consciência mesma da realidade. Não é concebível uma consciência humana à margem do desenvolvimento codificado das faculdades simbólicas da representação, isto é, a consciência é filha da imaginação verbal e da memória; é ininteligível a construção social da realidade sem a mediação das linguagens, essa memória social codificada.

Questionando-nos como uma palavra é ensinada, é o método em Wittgenstein que nos mostra como o mundo é diferente daquilo que presumimos habitualmente. O ponto de vista de Wittgenstein é este: através dos casos verosimilhantes de comunicação, estamos em situação de não poder entender em que consiste a comunicação como permuta de algo

mental. Nota-se uma grande ênfase na diferença entre ensinar e dizer. Wittgenstein, usa uma situação educacional na qual dificilmente conceptualizamos os fenómenos mentais como os principais factores de comunicação, tal como ensinar é uma direcção face ao outro que não entende as nossas explicações.

Enquanto o dizer presume que o outro joga o nosso jogo de linguagem, o ensinar requer o outro. Pode dizer-se, que afirmar e explicar, como exercitar são modos de ensinar. Na verdade, uma actividade de ensino procede do treino em dizer gradualmente. Ou ensinar numa via nocional que cubra quer o exercício quer o dizer. Ensinar é mais uma actividade na qual o professor suporia que outro potencial pode aparecer a qualquer tempo.

A outridade pode ser vista claramente à luz wittgensteiniana como solipsismo. Tradicionalmente entende-se o *solipsismo* como a existência única do si-mesmo. Outrem não conta. Wittgenstein aceita parte do solipsismo no *Tractatus* e considera a sua nova versão, que é o solipsismo do sujeito metafísico. O sujeito metafísico não existe no mundo, mas é o limite do mundo. O solipsismo do *Tractatus* permite a existência de outros e admite a possibilidade de comunicação com eles. A proposição geral forma a garantia de que os outros entendem o que eu digo. Em termos de inteligibilidade, todavia, dizer alguém é o mesmo que dizer eu mesmo, quer dizer um monolinguismo do outro. Desde que não existe o outro genuíno, que não entende as minhas explicações, a subjectividade/corporeidade também não faz qualquer sentido, aqui. Mais tarde Wittgenstein deixa o monolinguismo e aceita o espaço onde no encontro com o outro questiona a nossa inteligibilidade pelo meio da sua outridade/corporeidade.

A corporeidade é a relação de intercâmbios de partes ou produtos do corpo. Entre seres humanos trata-se de uma nova dimensão intersubjectiva do corpo cujo protótipo são a ablação ou transplantes de órgãos e tecidos e a disposição de tecidos somáticos. Sempre existiram formas pró-técnicas de inter - ou trans-corporeidade anteriores às intervenções biomédicas. É possível assim a descrição teratológica de formas imaginárias da natureza da corporeidade. Entre as primeiras, deixando de lado a forma quimérica interespecífica temo-la presente do relato bíblico da criação de Eva da costela de Adão, e do mito andrógino de Platão, sem descurara os actos de magia ou as narrações miraculosas. Depois existem um registo variado de narrações de sexualidade e reprodução (coito, gravidez e lactância), canibalismo, teratologia e epidemiologia.

As novas formas tecnológicas da intertextualidade corpórea referem-se a miríades de coisas da arte médica como ablações do cadáver ou do vivo, a renovação periódica dos tecidos (medula e sangue). A técnica implica assim um repensar da natureza.

C. Corpo Biológico, vivido e representado

As transformações do corpo biológico, vivido e representado, rememoram o texto de Marcel Mauss sobre o dom. O dom é uma forma de intercâmbio de bens na sociedade primitiva, regulada pelas obrigações de dar, receber e retribuir. Numa forma antropológica, que mantém relações humanas e pessoais entre os grupos e indivíduos, serve a comparação crítica com o nosso sistema biocrático em termos bancários de economia e de moral natural (Mauss, 1950; Derrida, 1991; Sève, 1994).

Com a nova dissociação biomédica do corpo gera-se uma profunda crise na pessoa, se não mesmo a dissolução do sujeito. Dum lado, o retorno radicalizado do dualismo antropológico, em virtude de que a realidade do corpo se desprende para fazer-se uma matéria entre as matérias, um signo incorporado nas coisas, objecto substituível, útil ou instrumento, e o eu resume-se ao pronome possessivo meu, sujeito abstracto de direito sobre o seu corpo como proprietário de um bem disponível.

Uma outra postura afirma a unidade clássica reformulada pela fenomenologia, como apropriação pessoal do corpo que tenho e do corpo que sou com o qual a “propriedade” do mesmo é primeiramente ontológica e não legal.

Para se entender a postura metafísica e bioética sobre a corporeidade e as interpretações de sentido é preciso uma aproximação histórica ao problema: para a doutrina clássica ocidental ou personalista, o homem não é o proprietário, mas o administrador do seu corpo, em princípio inviolável e indisponível. Para a filosofia antropológica liberal (com J. Locke e D. Hume), o indivíduo é proprietário do seu corpo, propriedade natural do homem na apropriação de bens, portanto, violável, alienável, comutável. Para a doutrina socialista dos séculos XVIII e XIX (Romantismo, socialismo utópico e positivo), a sociedade é a proprietária do corpo, que é violável, mas não alienável, e não vendível enquanto bem público ou comum.¹

Uma questão aberta é a de possibilidade de uma somatologia² ou teoria integral do corpo capaz de atender a estas teorias da propriedade corporal. A somatologia situa-se mais além do registo dualista, pois que todo o homem está em jogo na empresa tecnocientífica. Porém, adverte-nos também, dum certo fracasso da fenomenologia no uso da corporeidade, com a sua história dos corpos inconciliáveis (matéria de dissecação e forma transcendental) e uma dificuldade de passar da categoria do meu corpo como facto ao meu corpo como direito. (Lash, 1979).

Uma via neste sentido seria a fenomenologia da intercorporeidade, que nos abre as diversas dimensões do corpo biológico, vivido, representado e simbólico, mas aquém do meu corpo objecto, material ou descartável. Pela sua parte ou funções, está o corpo da relação inter-humana ao qual devo chamar meu, como pensava Descartes. O meu corpo-eu, num hipotético transplante do cérebro. O meu corpo-outro na experiência maternal. O corpo da espécie nas experiências reprodutivas e genéticas. O corpo-dom nas doações de órgãos inter-vivos. O corpo anónimo na exposição da disponibilidade

¹ Põe-se na apropriação do espaço das novas subjectividades outro problema, José Gil (2002, p. 29) aí bem adverte: Vimos que mais grave do que a experiência requisitada, é a meta-experiência inconsciente que é produzida e convocada. A cibercultura supõe uma comunicação de inconscientes – nomeadamente, entre a máquina computador e o agente que a ela se “conecta”. O mecanismo de ligação é estranho e perverso: mais uma vez, na submissão ao desejo da máquina julga realizar o seu desejo inconscientemente transformado. Atribui-se mesmo, obscuramente, um inconsciente à máquina e, mais geralmente, aos processos de funcionamento em rede.

² Teremos perdido a noção de vergonha e de mistério do próprio corpo com a técnica? Emmanuel Levinas (2001) faz uma análise perfeita duma somatologia ou dum lugar que é espírito: “Na nudez envergonhada não se trata somente da nudez do corpo. Mas não é por acaso que sob a forma tenaz do pudor a vergonha se relaciona em primeiro lugar ao nosso corpo. Pois, qual é o sentido da nudez envergonhada? É ela que queremos esconder dos outros, mas também a nós mesmos. Este aspecto é muitas vezes ignorado. Encara-se na vergonha o seu aspecto social, esquece-se que as suas manifestações mais profundas são um assunto eminentemente pessoal. Se a vergonha está aí, é porque não podemos esconder o que queríamos esconder. A necessidade de fugir para se esconder é posto em xeque pela impossibilidade de fuga de si mesmo. O que aparece na vergonha é assim precisamente o facto de estarmos fixados a nós mesmos, a impossibilidade radical de fugir para dos escondermos de nós mesmos, a presença irremissível do eu em si mesmo. A nudez é envergonhada quando é a manifestação do nosso ser, da sua intimidade última. E a do nosso corpo não é a nudez de uma coisa material antítese do espírito, mas a nudez do nosso ser total em toda a sua plenitude e solidez, da sua expressão mais brutal de que não poderíamos não lavar acta. O apito que engole Charlie Chaplin em «Luzes da Ribalta» faz rebentar o escândalo da presença brutal do seu ser; é como o aparelho registador que permite desvelar as manifestações discretas duma presença que o traje lendário de Charlot dissimula, porém, com dificuldade. Quando o corpo perde o seu carácter de intimidade, esse carácter de existência dum si mesmo, cessa de ser envergonhado. Tal o tronco nu do pugilista. A nudez da bailarina de *music-hall* que se exhibe - quaisquer que sejam os efeitos que daí espere o empresário - não é necessariamente a marca dum ser envergonhado pois que o seu corpo pode aparecer-lhe com esta exterioridade a si mesmo que o cobre por isso mesmo. Nem tudo o que está sem vestimenta está nu.” (Levinas, 2001, V)

cadavérica. As dimensões respectivas ressaltam como um fenómeno complexo da pele ou fronteira de si, do outro da espécie numa intercomunicabilidade pessoal, interpessoal, específica, transpessoal e social do corpo humano.

D. Da (in)definição da Dança e suas envolventes

A dança traduz uma arte, a arte de mexer o corpo (expressão corporal) através de uma cadência de movimentos e ritmos, criando uma harmonia própria, inerente a cada ser humano, através de uma comunicação não-verbal (linguagem do corpo que expressa emoções e sentimentos, e pode até representar culturas), usada em diversos contextos como seja o cultural, religioso ou de entretenimento.

Quando falamos em dança, geralmente idealizamos a movimentação do corpo ao som de uma melodia, de uma música, ou de um ritmo, da batida do coração, do caminhar, de bater os pés no chão ou mesmo bater palmas. Com a descoberta de novos sons, ritmos e intensidades sonoras as pessoas foram combinando movimentos do corpo. Contudo, não é somente através do som de uma música que se pode dançar, pois os movimentos podem acontecer independentemente do som que se ouve, e até mesmo sem ele. A dança traduz um movimento harmónico do corpo humano, normalmente sincronizado com a música, mas não necessariamente, uma vez que a dança pode ser executada em puro silêncio. É rara a dissociação entre a música e a dança pelo efeito impactante que a conjugação de ambas, a dança (sob efeito visual) e a música (efeito sonoro) têm não só no indivíduo que a executa, mas também e sobretudo nos que assistem às mesmas.

A dança traduz experimentações e gestos corporais, não poucas vezes expressões de suas vivências.

Segundo Medina et al. (2008), é uma forma de movimento elaborado, fornecendo representações da cultura dos povos.

Na verdade, existem inúmeras danças características de diferentes culturas espalhadas mundo fora, com movimentos, espaço e tempos próprios, na maioria das vezes caracterizadas por seus trajes típicos. A dança pode ser uma expressão manifestando, entre outros, aspectos religiosos, do quotidiano, ou até mesmo de lendas ou de factos históricos, mas é sobretudo uma das principais manifestações culturais. As danças em geral e sobretudo, as manifestações folclóricas, em particular, relevam aspectos histórico-culturais de um determinado povo, procurando preservá-los. Por outro lado, a dança pode ser praticada entre outros como mero exercício físico, como uma actividade de integração social ou mesmo como uma mera actividade de lazer.

Sobejamente conhecidas são as danças *populares ou folclóricas* (entre outras, o flamenco e o tango) ou as *danças clássicas* como por exemplo o balé, e ainda a *dança moderna*. Existem também danças tribais, cerimoniais e ainda as danças religiosas.

Quanto a estas últimas, apresenta-se de seguida com algum detalhe a dança no contexto bíblico.

E. A Dança no contexto bíblico

É interessante a análise da dança numa perspectiva religiosa, mais especificamente no contexto bíblico. Na parte originalmente escrita em hebraico, vulgarmente conhecida como Antigo Testamento, ocorrem diversas expressões traduzidas por “dançar”, “dançar em rodas”, “dança de rodas” e “saltitar”. (Jeremias 31: 4; Cântico de Salomão 6: 13; Juízes 21: 21; Salmo 150: 4.). O texto da Bíblia diz (Eclesiastes 3: 4.) especificamente,

que há um “tempo de dançar”. Vários relatos se referem à dança num contexto de *Vitória* e de *Festa*, portanto motivada por profundos sentimentos religiosos, de agradecimento a Deus. Neste sentido, elencam-se entre outros:

- a) No tempo da vitória sobre a potência egípcia, o relato bíblico (Êxodo 15: 20, 21.) refere Mulheres a dançarem e a tocarem pandeiro, como expressão de agradecimento por poderem vivenciar a intervenção e salvação divina do povo frente à destruição total do exército egípcio no mar Vermelho;
- b) Aquando da vitória, por poder divino, de Jefté sobre o povo amonita, o texto Bíblico (Juízes 11: 34.) refere que no seu regresso a casa, Jefté foi recebido pela sua única filha que dançava e tocava um instrumento musical, por certo em louvor e agradecimento a Deus;
- c) Quando David e os soldados voltavam, depois da vitória sobre os filisteus, por poder de Deus, referem as Escrituras Sagradas (Samuel 18: 6, 7.) que “mulheres de todas as cidades de Israel saíam alegremente ao encontro do rei Saul, cantando e *dançando* com pandeiros e com instrumentos de cordas.” (sublinhado nosso);
- d) Numa outra ocasião, o próprio David, enquanto Rei, está descrito no texto Bíblico (Samuel 6: 14, 15 e 16.) num contexto de festa, como estando a “dançar diante de Deus, com todas as suas forças” expressando sua “alegria”, e agradecimento a Deus por a Arca Sagrada ter regressado a Jerusalém;
- e) Também Os Salmos (Salmo 150: 4.) relevam as “danças”, “dança de rodas”, como forma de honrar, de adorar a Deus.

Em contraste com a doxologia referida, outros relatos bíblicos (Êxodo 32: 19.) relevam a dança num contexto religioso *pagão*, dedicado a ídolos em total desaprovação divina. Por seu turno, na parte escrita originalmente em grego, vulgarmente denominada como Novo Testamento é de realçar:

- f) A dança de Salomé, ainda que em âmbito de festa, perante Herodes no dia de seu aniversário, em face da concessão do pedido daquela (incitada pela própria mãe), desembocou num assassinato: a decapitação de João, conhecido como ‘João, o Batizador’;
- g) No âmbito da lição ilustrativa “do filho pródigo” é descrito no texto bíblico (Lucas 15: 25.) num ambiente descontraído de alegria e festa o regresso daquele à casa do pai, cuja recepção incluía um concerto “de música e dança”.

F. A Dança e o Corpo

Acresce que dançar, não resgata apenas valores culturais. Também aprimora o senso estético e artístico (crítico e consciente) para além de conferir prazer, contribuindo não só para o seu desenvolvimento físico, como a robustez e resistência corporal, mas também, não menos importante para o desenvolvimento e equilíbrio emocional, intelectual e até mesmo social.

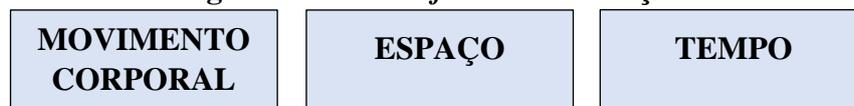
A Dança é não menos uma expressão de sentimentos, comprovadamente terapêutica, pois em geral faz bem ao corpo, como um todo, mas também a órgãos específicos como o coração e a mente. Se por um lado, estimula a criatividade, a musicalidade, também melhora as capacidades motoras, a sua coordenação, a flexibilidade, o equilíbrio e a agilidade, o psicológico, aperfeiçoa a postura, as atitudes, os gestos e ações quotidianas, bem como provoca a liberação de endorfina, que melhora o humor e estimula a

autoestima, ajuda a superação da timidez e objectiva melhorar o comportamento do indivíduo. Neste sentido, como expressão física da psiqué humana, a dança está relacionada com o que o indivíduo sente, com o seu estado mental, que também é influenciado pela moral, pelo que estará porventura subjacente aos movimentos a emoção do indivíduo e os seus sentidos.

A dança é uma expressão corporal e basilar para o ser humano pois, em termos individuais pode ser reveladora e penetrante e uma fonte de “paz de espírito”, em termos sociais, um meio de convivência saudável, por poder revelar-se como um instrumento de facilitação e auxílio nas relações interpessoais.

Para o estudo técnico da dança relevam os seus elementos, que em termos técnicos partem de pelo menos três elementos formais e estruturais específicos, no que se refere à dança, como seja o movimento corporal, o espaço e o tempo.

Figura. Elementos formais da Dança



Um estudo mais aprofundado da dança em que se relaciona ao corpo, à linguagem e à comunicação. Há diversos estudos académicos neste âmbito. Geralmente o foco dos estudos académicos concentra-se nas formas mais comuns de comunicação: a comunicação verbal (falada ou escrita), e quanto à não-verbal (a fotografia/imagens). Mas na verdade o corpo é um dos muitos elementos que também pode comunicar – e muito! O corpo expressa-se através de gestos, movimentos, mais rápidos ou mais lentos, mais ou menos expressivos. O movimentar do corpo é uma arte, a Dança é uma arte...sim, a dança traduz uma arte – como definido supra – a arte de mexer com o corpo (expressão corporal) através de uma cadência de movimentos e ritmos, criando uma harmonia própria, inerente a cada ser humano, através de uma comunicação não-verbal (linguagem do corpo que expressa emoções e sentimentos, e até representar culturas), usada em diversos contextos como seja o cultural, religioso ou de entretenimento. Sim, a dança, a movimentação corporal traduz uma linguagem corporal, comunica com os que assistem, e cada um destes pela sua inteligência emocional e sensibilidade individual faz a sua própria “leitura” e por isso, subjectiva, do que considera ser expresso pelo corpo do artista, captando assim subjectivamente as emoções, as ideias, os pensamentos e acções da linguagem corporal através da dança do artista, mesmo perante um total silêncio. Contudo, complementos como o som da música, tal como a própria cultura do assistente são factores externos que têm influência na subjectividade do indivíduo assistente e, conseqüentemente, no resultado desta leitura, podendo esta tornar-se mais ou menos emocional, ou mesmo, mais ou menos consciente.

Ora, a linguagem corporal subsume-se num conceito mais amplo de semiótica proposto por Charles Sanders Peirce estudado, entre outros, por Patrícia Cruz Ferreira, como refere (sic):

A partir da ampla abrangência dos conceitos de linguagem e signo abordados pela Semiótica de Peirce (2010, 1975) e das propostas de Ruthrof (2010, 2005, 2000) de se pensar o importante papel do corpo na linguagem e de que a linguagem verbal é parasita do não verbal, verificou-se um tratamento de linguagem, signo e significado favorável à extensão de suas compreensões com relação à dança, sobretudo, ao aspecto cognitivo do corpo na dança. (Ferreira, 2013, p. 95-97)

Releva Ferreira (2013) uma “escrita metafórica corporal – as leituras/traduições verbais e não verbais” como “evidência da dança enquanto linguagem”, e acrescenta que:

o contexto da dança em cena é composto de elementos significativos que podem transmitir e permitir interpretações variadas conforme a percepção daqueles que a fazem e a veem. Música, objetos cênicos, figurino, dançarino(s), espectadores, iluminação, espaço dramático, maquiagem, entre outros, funcionam como pistas/sugestões para a compreensão/leitura da dança, para a criação de relações de sentido com o ambiente. Assim, dependendo da maneira como eles se inscrevem nesse espaço-tempo, seus apreciadores e fazedores, de forma autônoma e emancipada, corponectiva e por procedimento metafórico do corpo, produzem suas escritas/signos da dança. Atos que constantemente se atualizam, caracterizando o processo de semiose do signo, linguagem. (ibidem)

Dança que se entende por um lugar-fenômeno de comunicação, de relações, trocas. Que se faz significativa pelo/para o corpo em cena e também pelo/para o corpo que assiste as cenas da dança. Ambos se apresentam metaforicamente como corpo-texto e, concomitantemente, como compositores de seus textos/signos/escritas metafóricas. Seja conformado como dança ou como resultado da sensibilidade percepto-interpretativa, são todos índices de como se organizam, como organizam seus pensamentos/ações na dança.” (ibidem).

Aqui algumas reflexões sobre a (in)definição da Dança, alguns dos possíveis contextos, e suas envolventes.

Referências

- Aves, I.M. F. (2016). *O Corpo Fala na Dança: Uma análise da capacidade de Comunicação através do Dançar*. UFRJ.
- Babo, M. A. (1996). *As implicações do corpo na leitura*. Colóquio O som e a informação. Câmara Municipal de Lisboa.
- Bizarro, S. (1999). *Imposturas Intelectuais de Sokal e Jean Bricmont*. Gradiva.
- Delazeri, M.S. & Isse, S.F. (2015). A dança como experiência cultural. *EFDeportes.com* 20(208). <https://www.efdeportes.com/efd208/a-danca-como-experiencia-cultural.htm>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980a). *Mille Plateaux*. Ed. Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1994 [1991]. *What is Philosophy?* Verso.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980b). *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, Ed. Minuit.
- Deleuze, G. (1994) [1993]. He Stuttered. In Boundas, C.V. & Dorothea Olkowsy (Eds.). *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (pp. 23-29). Routledge.
- Derrida, J. (1991). *La Fausse Monnaie*. Galilée.
- Ferreira, P. C. (2013). *Dança/linguagem – texto do procedimento metafórico do corpo* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Gil, J. (1997). *As Metamorfoses do Corpo*. Editora Relógio de Água.
- Gil, J. (2002). “Ligação de Inconscientes”. In *Crítica das ligações na era da técnica*, Ed. Tropismos.
- Goethe, J.W. (1993). *A Metamorfose das Plantas*. Editora INCM.
- Husserl, E. (1987). Philosophie als strenge Wissenschaft. In E. Husserl, *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*. Husserliana XXV (pp. 55-56). Kluwer.
- Lash, Chr. (1979). *The Culture of Narcissism*. Warner Books.

- Levinas, E. (2001). *Da Evasão*. Estratégias Criativas.
- Lopes, R.S. (1998). A Cultura Táctil e as imagens electrónicas. Bragança de Miranda, J. (Org.). *Revista de Comunicação e Linguagens. Real vs Virtual*, 25-26. Edições Cosmos.
- Maestrovirtuale.com (s.d.). Os 5 elementos mais importantes da dança. <https://maestrovirtuale.com/os-5-elementos-mais-importantes-da-danca/>
- Mauss, M. (1950). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In *Sociologie et Anthropologie*, P. U. F.
- Medina, J., Ruiz, M., Almeida, D. B. L., Yamaguchi, A. & Marchi Jr, W. (2008). As Representações da Dança: uma Análise Sociológica. *Revista Movimento*, 14(2), 99-113.
- Ortega y Gasset, J. (1963). Sobre la expresión fenómeno cósmico. In Ortega y Gasset, J. *Obras Completas, II*, 577. Revista de Occidente.
- Papallia, D. E. & Olds, S.W. (2000). *Desenvolvimento Humano* (7ªEd.). Artes Médicas.
- Sacher-Masoch, L. (s.d). *Venus in Furs*. Penguin Books Ltd..
- Santos, J.T., Lucarevski, J. A. & Silva, R.M. (2005). *A Dança na Escola: benefícios e contribuições na fase pré-escolar*. <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0046.pdf>
- Sebeok, T. (2001). Comunicação não Verbal. In *Revista de Comunicação e Linguagens. O Campo da Semiótica* (29). Ed. Relógio da Água.
- Sève, L. (1994). *Sobre a actualidade da noção*. Odile Jacob.
- Stern, D. (1991). Models of memory: Wittgenstein and cognitive science, in *Philosophical Psychology*, 4(2), (203 e segs.).
- Wittgenstein, L. (2008a). *Tractatus Logico-Philosophicus* (4ªEd.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wittgenstein, L. (2008b). *Investigações Filosóficas* (4ªEd.). Secção 363. Fundação Calouste Gulbenkian.

A Dimensão Artística da Morte na Construção do Bailado Romântico¹

António LAGINHA

CLEPUL

Centro de Dança de Oeiras

Resumo: Ainda que as artes (designadamente a música) e a literatura tivessem exercido forte influência na concepção da Dança antes do sec. XIX, foi no chamado período romântico que se tornou mais evidente o peso dos escritores que introduziram temáticas mais atractivas e, também, de compositores que, doravante, escreveriam expressamente para bailado. Contudo, o citado movimento intelectual - com forte ênfase na emoção e no individualismo, tendendo a glorificar o passado e a natureza - surgiu mais tardiamente na arte de Terpsícore do que nas outras manifestações artísticas. Num período compreendido entre 1827, o *début* de Marie Taglioni na Ópera de Paris, e 1845, ano do *divertissement* engendrado e coreografado por Jules Perrot em que a mesma *ballerina* brilhou em Londres, no *Grand Pas de Quatre*. E que corresponde a uma época em que a própria Taglioni foi destacada pioneira e uma das primeiras a ter dançado “em pontas”. Esta importantíssima proeza técnica modificou drasticamente não só a imagem da bailarina, mas também a estética do próprio movimento, que se torna mais visceral, exigente e, acima de tudo, etéreo. E o impactante tema da morte, inerente à condição humana, surge, em simultâneo como um paliativo e um lenitivo nos bailados de então. Porém, tal condição, nunca se apresenta como um fim, mas, sempre como um meio. Em *La Sylphide* (1832), por exemplo, uma leviandade terrena empurra uma vida bucólica para uma inesperada dimensão etérea cujas consequências parecem imprevisíveis. Já em *Giselle* (1841) o amor e a traição determinam uma espécie de castigo que leva ao sofrimento e à redenção da figura masculina que, curiosamente, compete com a feminina em importância e protagonismo. Neste texto, através de uma evidência cronológica e histórica do entrelaçar dos acontecimentos, pretende-se mostrar como a morte adquire protagonismo no bailado romântico, ao ponto de figurar frequentemente nas grandes produções coreográficas da época.

Palavras-chave: dança, morte, bailado romântico, história

Abstract: *Although the arts (particularly music) and literature had exerted a strong influence on the conception of dance before the 19th century, it was in the so-called romantic period that the weight of writers who introduced more attractive themes became more evident, as did composers who would henceforth write expressly for ballet. However, the aforementioned intellectual movement - with its strong emphasis on emotion and individualism, tending to glorify the past and nature - appeared later in Terpsichorean art than in other artistic manifestations. In a period between 1827, Marie Taglioni's début at the Paris Opera, and 1845, the year of the divertissement devised and choreographed by Jules Perrot in which the same ballerina shone in London, in the Grand Pas de Quatre. And that corresponds to a time when Taglioni herself was a prominent pioneer and one of the first to have danced "on pointe". This extremely*

¹ Texto em versão melhorada já publicado no livro de actas do Congresso *A MORTE: Leituras de humana condição* (2019). I, 517-531.

important technical feat drastically changed not only the image of the dancer, but also the aesthetics of the movement itself, which became more visceral, demanding and, above all, ethereal. And the striking theme of death, which is inherent to the human condition, emerged as both a palliative and a respite in the ballets of the time. However, this condition is never presented as an end, but always as a means. In La Sylphide (1832), for example, an earthly carelessness pushes a bucolic life into an unexpected ethereal dimension whose consequences seem unpredictable. In Giselle (1841), love and betrayal determine a kind of punishment that leads to the suffering and redemption of the male figure who, curiously, competes with the female in importance and protagonism. In this text, through chronological and historical evidence of the intertwining of events, the aim is to show how death takes centre stage in romantic ballet, to the point where it frequently featured in the great choreographic productions of the time.

Keywords: *dance, death, romantic ballet, history*

Desejo chamar a vossa atenção para algumas ideias saudáveis que este assunto me sugere e trazer uma nota de alento e de vigor a um problema olhado geralmente com terror e espanto. [...] A educação não deve descurar o problema da morte. Não falar à juventude da morte é um crime porque não prepará-la para a morte, no fundo, é não prepará-la para a vida.²
(Faria de Vasconcelos, 1918)

A Dança, tida por muitos como “a mais viva de todas as Artes”, apresenta, paradoxalmente, poderosas afinidades com a mais implacável de todas as certezas, a Morte. Não só a nível de conteúdos - como à frente se apontará em detalhe - mas também, no que de dramático teve para alguns artistas famosos cujo desaparecimento foi corolário das suas precárias condições de trabalho. Expostos ao fogo que, quase milagrosamente, proporcionava a importante iluminação, desde logo, quando os teatros, ditos à italiana, começaram a ser iluminados por archotes, velas e sistemas alimentados a gás. Lembremos, a título de exemplo, que se desconhece quantos artistas pereceram vítimas do incêndio e da subsequente derrocada da Real Ópera do Tejo, em Lisboa (aquando do terramoto de 1755) e, quase um século depois, quando aconteceu um dos mais pungentes factos – numa época que se poderá incluir num período pós-bailado romântico – tristemente protagonizado pela bailarina francesa Emma Livry (1842-1863), que foi uma das últimas artistas conotadas com o romantismo na dança e protegida da famosa Marie Taglioni (1804-1884). Morreu aos 20 anos em condições muito penosas devido a queimaduras fatais após o seu *tutu* ter pegado fogo numa lâmpada de gás durante um ensaio do bailado *A muda de Portici*, a 15 de Novembro de 1862, nos bastidores do palco da Ópera de Paris.

Mas não é especificamente de artistas criadores e de intérpretes (coreógrafos e bailarinos) o escopo deste texto. É, sim, de obras em que a morte faz parte integrante do seu enredo que, em muitos casos, surge como o verdadeiro motor de toda a trama dramática e coreográfica. Num período compreendido entre 1827, o *début* de Marie Taglioni na Ópera de Paris, e 1845, quando esse movimento já começava a empalidecer

² Conferência intitulada *A morte e o seu sentido moral na educação*, proferida por António de Sena Faria de Vasconcelos grande pedagogo português (pai da coreógrafa, bailarina e atriz, Águeda Sena) proferiu, em Sucre, a capital constitucional da Bolívia, na Escola Normal de que era director, em 1918.

em França. Muita coisa já tinha começado a tomar outros caminhos a seguir à própria Revolução Francesa, em 1789, e, sobretudo nas artes teatrais, após a ascensão de Napoleão Bonaparte ao poder, em 1804.

Mais ou menos presente na vida de cada ser humano, o espectro da morte tem um peso associado a outros elementos como o amor, que, na maioria das vezes, surge como uma espécie de cimento entre vidas que é quebrado, tantas vezes, pela própria morte. O trivial binómio amor-morte, que é como quem diz, a combinação *eros-thanatos*, está presente no teatro e na dança, provavelmente desde a Grécia antiga. Portugal, curiosamente, durante muitos séculos, deu à literatura páginas de grande intensidade dramática com o sangrento tema de Inês de Castro. Mais tarde, também o teatro iria satisfazer-se com o chamado “mito inesiano” que cruza morte e política, amor e traição, num cenário mais que perfeito para se encaixar nos cânones do período romântico.

Foi seguramente a ópera e - num plano bem mais reduzido - o bailado em que exploraram intensamente a história da “rainha morta”, designadamente na Itália dos finais do século XVIII. Quase se pode falar de uma “invasão” de peças com o “romeu e julieta luso” nas principais cidades italianas com o título de *Inês de Castro* ou *D. Pedro Infante di Portogallo*, *Don Alfonso Re di Portogallo*, *Pietro di Portogallo* e *D. Pietro di Portogallo*, segundo o escritor português Manoel Pereira Peixoto d’Almeida Carvalhaes na obra de 1908, *Inês de Castro na ópera e na choreographia italianas*, editada em Lisboa, e o italiano Salvatore Statello em *Ines de Castro Eroina det teatro Italiano tra Settecento e Ottocento*, aparecida em Itália, em 2004. Segundo ambos, fizeram-se dezenas de óperas (entre 1793 – em Veneza do compositor Giuseppe Giordani - e 1868 - em Pádua, da autoria de Riccardo Drigo) (p. 133-140) e 12 bailes (coreografias) (p. 141-144). O Teatro Real de S. Carlos, em Lisboa, só terá visto a primeira ópera em solo lusitano sob o título *Inês de Castro*, em 1899, assinada por Paisiello e outros compositores.

Já o primeiro bailado, com o título *Inês de Castro*, datado de 1775, foi coreografado no Teatro de S. Benedetto, em Veneza, por Giuseppe Canzianni com música de Luigi Baillon. O último que se conhece na época, intitulado *D. Pietro di Portogallo/Inês de Castro*, teve lugar no Teatro alla Scalla em Milão (1827) e foi assinado coreograficamente por Salvatore Taglioni (1789-1868) irmão de Filippo e tio de Marie e Paul Taglioni. Muitos outros coreógrafos italianos – alguns sem grande expressão na história da dança – terão abordado o tema, designadamente, Trafieri, Ronzi, Munzzarelli, Rossi, Cianfanelli e Cortesi. Roma, Milão, Florença, Nápoles, Veneza, Mântua, Bergamo, Trieste, Sienna, Verona, Cremona, Novara, Bolonha, Brescia, Turim, Pádua, Palermo e outras cidades na Itália e Porto (no Teatro S. João) Madrid, S. Petersburgo, Londres, Copenhaga, Viena, Barcelona, Hanover ou Corfú, destacaram-se entre as dezenas de cidades europeias que viram e ouviram óperas e bailados com o referido tema.

Analisando a lista de compositores de ópera que escreveram música sobre a famosa figura histórica contam-se, para além dos já citados, também os italianos Paisiello, Caldara e Zingarelli bem como os lusos Marcos Portugal (1810) e Ruy Coelho (1925). De apresentações em Portugal, contudo, não há registos de quaisquer bailados no período romântico. Pode assim concluir-se que o chamado “mito inesiano” (amplamente utilizado em óperas e, também, em bailados sobretudo em Itália nos séculos XVIII e XIX) não terá sido particularmente atractivo para os pouquíssimos coreógrafos nacionais e de muito reduzida expressão que trabalharam no Real Teatro de S. Carlos, cuja abertura se verificou no ano de 1793. Que se saiba, essa temática específica só teve realização efectiva por um coreógrafo português naquela que é considerada a primeira companhia de dança profissional portuguesa - que só surgiu em 1940 em Lisboa - o Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio, na pessoa do bailarino e coreógrafo Francis Graça. Tristemente, nenhuma das obras mencionadas permaneceu em reportório, pelo que, hoje,

das mais antigas apenas conhecemos vagamente a história que está por atrás delas. Das mais modernas conhecemos a música, os seus intérpretes e pouco mais, e das outras nem isso!

No início do século XIX, aquando da subida de Napoleão Bonaparte (1769-1821) ao poder e em tempo de grandes convulsões políticas em França - quando os bailes públicos estavam na moda em Paris, o conhecido bailarino-estrela, coreógrafo e mestre de bailado, Pierre Gardel (1758-1840) contemporâneo e rival do “Deus da Dança”, Auguste Vestris (1760-1842), coreografou uma obra de sucesso, intitulada *Dansomanie*, em 1800. Apesar de ele próprio nem a considerar uma verdadeira dança, mas sim uma “travessura irónica e farsante, para entreter e divertir” (Homans, 2010, p.117), foi um sucesso imediato tendo ficado no repertório da Ópera, até 1926. Porém, com tal obra a nobre era de Luis XIV, de Lully e Molière, chegava finalmente ao fim. As histórias de heróis e deuses, dançadas com grande decoro e aristocrático rigor, saíram, finalmente de cena.

A própria Revolução Francesa, em 1789, já tinha, naturalmente, influenciado socialmente os destinos da própria dança, e a imagem do bailarino no teatro que vivia bastante de um forte elemento virtuosístico. Com Napoleão, que era adepto de uma rigorosa etiqueta na corte, “os ponteiros do relógio parecem ter andado para trás” (Homans, 2011, p. 118), já que ele colocou a Ópera de Paris sob a autoridade directa do Departamento da Polícia da cidade que criou uma espécie de censura aos bailados exibidos pelo director, M. Bonet. A situação tornou-se de tal modo incómoda, que Gardel e Louis Milou se viram na obrigação de escrever uma carta ao imperador de França queixando-se da situação, uma vez que, “a Ópera, tal como a sociedade, devia estar aberta ao talento”, pois “seria ridículo e perigoso para um soldado, tendo apenas aprendido uns exercícios, que lhe fosse pedido para comandar um exército.” (Homans, 2010, p. 121). Havia, na época, na cidade de Paris, mais de 600 espaços de assinalável sucesso em que, sobretudo a aristocracia, dançava de manhã à noite. A própria moda feminina tornou-se mais despojada, tendo por modelo os trajes da imperatriz Josefina de Beauharnais (1763-1814) que ficaram na História do vestido, como “estilo império”.

Por outro lado, durante o Directório – o regime político francês que terminou em 1799 tendo Bonaparte se auto-coroadado em 1804 - no primeiro teatro da nação, a Ópera de Paris, era costume “organizar-se bailes de máscaras que atraíam um vasto espectro social” (Homans, 2011, p. 115) e em que uma nova forma de dança emergia com notável vigor, a valsa. O entusiasmo não podia ser maior já que os participantes em vez de dançarem lado a lado tocando-se apenas nas mãos - como, por exemplo, no minueto - formavam pares e os casais (de ocasião ou não) abraçavam-se para dançar. Muito em breve a dança teatral seria contagiada por esta forma urbana de dança e apareceriam nos palcos os apaixonados “*pas-de-deux*”, que deram forma e determinaram o cânone clássico nas grandes obras de repertório, dos séculos seguintes.

Ainda que os nomes de duas estrelas da Ópera de Paris, Marie Sallé (1709-1756) e a sua rival belga Marie Camargo (1710-1770) - a que subiu as saias acima dos tornozelos para que as suas habilidades com os pés pudessem ser vistas – estivessem na memória do “mundo civilizado” que tinha acesso e conhecia a “dança clássica” da época, o século XIX encontra a dança europeia, ou melhor dizendo, a francesa, numa época em que bailarinos como Gardel e Vestris são senhores dos palcos, por terem imbuído o “*ballet*” de um virtuosismo vigoroso e de características marcadamente masculinas.

Curiosamente, é também um homem, Jean-Georges Noverre (1727-1810), que põe em causa a transposição para a dança dos modos cortesões de príncipes e cortesãos e veio abrir as portas a um gestual quotidiano, libertando o movimento da superficialidade do passado

nas famosas *Letres sur la Danse*, editadas inicialmente em 1760³. Em 1803 e 1807, Noverre surge com novas cartas acusando, mesmo, Vestris de “corromper o estilo nobre com os seus truques - piruetas furiosas e saltos escandalosos - levando a dança a aproximar-se de um estilo a que se podia chamar de “*demi caractère*”, até porque os bailarinos que então dominavam as cenas europeias (particularmente em França e Itália) usavam e abusavam desse tipo de virtuosismo e artificialidade, imitando, sem qualquer pudor, o grande Vestris. Em 1822, o mestre Aumer (1776-1833) criou a peça *Alfredo, o Grande*, com o bailarino Albert - que, segundo relatos da época, era um verdadeiro *gentleman* - no papel do herói do bailado. O último, em muito tempo, em que se apresentava um homem num papel sério e proeminente (Homans, 2010, p. 124). O facto da evolução da moda masculina ter levado os bailarinos a aderir a trajes mais práticos à semelhança dos *dandies*, fez com que, em certa medida, se tornassem figuras efeminadas e até algo deslocados do contexto. O que fez com que, com o advento da bailarina, dez anos depois de *Alfredo, o Grande*, os homens tivessem sido completamente banidos dos palcos parisienses. E o lugar do *danseur noble* foi, doravante, assegurado pelas etéreas bailarinas que inauguraram um capítulo novo no mundo da dança. E quando necessitavam de um par masculino, era frequente que algumas das mais importantes bailarinas encontrassem noutras, em *travesti*, as suas parceiras de cena. Como foi o caso da dupla de sucesso formada por Fanny e Thérèse Ellsler.

Quanto às variadas temáticas que os coreógrafos começam a utilizar nas suas danças, é curioso verificar que o parisiense Jean-Pierre Aumer, aluno de Jean Dauberval (1742-1806) o autor de *La Fille Mal Gardée* - peça criada no ano da Revolução Francesa - e que fora aluno de Noverre, coreografou duas peças que vieram mais tarde a ter outras versões, respectivamente, *Os amores de António e Cleópatra*, em 1808, em Lyon, e a *Sonâmbula ou a chegada de um novo senhor*, em 1827. Se no primeiro a rainha egípcia encara a morte através do suicídio com a mordedura de uma cobra venenosa - artifício que em 1877 Petipa voltou a utilizar para sacrificar Nikiya, a heroína do bailado *La Bayadère*, no segundo, a sonâmbula Teresa tem grandes dificuldades em convencer o namorado Edmundo, que todos os desencontros da sua vida amorosa se deviam a uma doença que, então, poucos conheciam. Aumer, cujas danças foram muito populares na capital austríaca para onde se transferiu em 1815, dez anos depois regressou a França e o bailado é reposto na Ópera de Paris com o título *Cleópatra, rainha do Egipto*, e posteriormente, apresentado em Londres com grande sucesso. Este tipo de obras, de inspiração oriental e exótica, foram retomadas mais tarde com grande curiosidade, por muitos outros coreógrafos do período romântico. Para além das obras assinaladas, em que a morte desempenha um papel muito importante no seu enredo, Aumer terá sido o autor da primeira *Bela Adormecida*, em 1829. Mas é três anos mais tarde que a imaginação romântica muda completamente a narrativa balética com a substancial intervenção de poetas como Théophile Gautier e Charles Baudelaire que se esmeraram numa escrita em que a espiritualidade, o sonho e a fantasia, contribuíram muito para o “fenómeno” Marie Taglioni. Nascida em Estocolmo, a artista surgiu no panorama artístico como uma mulher da burguesia (em vez da imagem da bailarina que anteriormente encarnava uma rainha ou uma princesa) que acaba, mesmo, por ditar a moda na capital francesa. Os seus vestidos fizeram sucesso junto das mulheres que se identificavam com a sua imagem longilínea e de religiosa pureza, tendo mesmo aparecido objectos “à la Taglioni” que complementavam a *toilette* feminina. Mas antes disso teve que trabalhar afincadamente no estúdio sob as ordens do seu pai, que descobriu nela um talento muito especial e conseguiu utilizar em seu benefício algumas das próprias limitações físicas.

³ Existe em Portugal um exemplar na colecção do mestre de dança antiga Vicente Trindade (n. 1949).

Tecnicamente poderemos falar de um novo paradigma, a *danse d'élevation*, com uma leveza e graça até então impossíveis sem a técnica de “dança em pontas”.

No papel de Zoloe, no bailado *Le Dieu et la Bayadère*, em 1830 – que antecipou a *Sílfide* - Marie protagonizou uma bailadeira que é queimada viva numa pira e depois tomada nos braços do deus Brama que brilhava como o sol, mas só na ópera em 5 actos, *Roberto o Diabo*, de Giacomo Mayerbeer (1791-1864) e em particular no *bailado das freiras*, no II acto, é que a bailarina italo-sueca faz um enorme furor transformando-se numa estrela de primeira grandeza. No papel de madre superiora rodeada por voluptuosas bailarinas que emergiam das sepulturas vestidas com trajes religiosos, Marie tentava o Diabo e, ao mesmo tempo, conquistou o epíteto de “bailarina cristã”, em oposição à sua rival austríaca, Fanny Elssler, a “bailarina pagã”, como as definiu Gautier (1811-1872).

No ano seguinte, já aparece “em pontas” (e com umas asas nas costas à semelhança das seguidamente utilizadas no bailado, *A Sílfide*) no papel de Flora numa litografia de Alfred Edward Chalon⁴, na velha e famosa obra *Zéfiro e Flora*, de Didelot. É então que as principais figuras do romantismo literário francês, designadamente, Chateaubrian, Lamartine, Musset, G. Sand, Balzac e, naturalmente, Gautier - o autor do libreto de *Giselle* – ajoelham-se aos pés de Taglioni e aplaudem o seu trabalho e a sua arte que, verdadeiramente, viria a ter ainda maior repercussão no ano seguinte no papel titular de *La Sylphide*.

Escrito o enredo pelo tenor Adolphe Nourrit (que desempenhou o papel titular na ópera *Roberto, o Diabo*), inspirado no conto fantástico *Trilby*, do poeta Charles Nodier (1780-1844) passado na Escócia, sobre música de Jean-Madeleine Schneizhoeffler, o autor curiosamente cita para a cena da morte da protagonista a ópera *Orfeu e Eurídice*.

Fantasia, misticismo, espíritos, pesadelos e loucura são ingredientes desta “nova dança” que apresenta uma estética coerente com os temas propostos. Em muitos casos, ou melhor, nas obras românticas seminais, elas começam num local terreno e terminam num sítio imaginário, obrigando, assim, a bailarina a desmultiplicar-se em estados de alma e a adquirir uma maior versatilidade interpretativa e estilística.

Taglioni reinou toda-poderosa na Ópera até 1837, ano em que partiu com pai para S. Peterburgo, onde obteve enorme sucesso em coreografias de Filippo Taglioni, até 1842. Três anos depois, é a estrela incontestada do *Grand Pas de Quatre*, de Jules Perrot (1810-1892), dançado em Londres para a rainha Victoria e o príncipe Albert, no His Majesty's Theatre, ao lado de Lucile Grahn (1819), Fanny Cerrito (1817-1909) e Carlotta Grisi (1819-1899), tendo abandonado os palcos em 1847, no auge da sua gloriosa carreira.

É de referir que as jovens bailarinas que emergiram na Ópera de Paris - e as que se apresentavam em muitos outros teatros pela Europa fora -, frequentemente, quase se limitavam a replicar, com maior ou menos exactidão e imaginação, o reportório daquele teatro e o revolucionário estilo de Taglioni. Única e carismática, combinando nas suas danças profundidade emocional com a nova técnica balética (dança em pontas) a “bailarina cristã” deixou o campo aberto à jovem Grisi, uma italiana nascida na Croácia, que protagonizou o bailado *Giselle*. Pela mão de Gautier, inspirado no poema *Fantasmas*, de Victor Hugo, sobre uma “bela espanhola que dança até à morte” e nas obras de Heine, em que surgem assinaladas as “bailarinas da noite”, as chamadas *willis* - jovens traídas que morrem na véspera do casamento - a obra-prima do romantismo estreou-se no dia 28 de Junho de 1841. O triunfo foi tão grande, que o bailado, com música de Adolphe Adam e coreografia de Jules Perrot, companheiro de Grisi, e Jean Coralli (que dançou o papel de Hilarion, ao lado de Lucien Petipa, no de Albrecht) se tornou muito popular e foi reproduzido através de toda a Europa. Em Portugal, foi dançado no Teatro Real de São

⁴ O mesmo que haveria de a imortalizar noutra famosa litografia, em 1845.

Carlos pela bailarina norte-americana Augusta Maywood (também conhecida por Madame Mabile) que trocou Paris por Lisboa, apenas dois anos após a estreia parisiense de *Giselle*, em Novembro de 1843.

Se foram as danças da ópera *Roberto, o Diabo*, que alavancaram *A Sílfide* poder-se-á dizer que esta teve como digna sucessora *Giselle*. Um marco incontornável da dança no período romântico europeu.

Mas onde que é que se situa o lugar da morte nas duas obras essenciais do bailado romântico, *A Sílfide* e *Giselle*?

Em ambas, no primeiro acto - a primeira passa-se na casa duma quinta escocesa e a segunda no terreiro de uma pobre casa numa aldeia da Silésia (Alemanha) - as personagens em jogo são reais e exibem sentimentos algo pueris. Há mesmo uma certa ingenuidade que perpassa as personagens de *Giselle* - que é traída por Albrecht e morre de desgosto - e de James que trai a sua namorada Effie.

Ora, em consequência de ambos os dramas, *Giselle* transforma-se numa *willi* - espírito das raparigas virgens que saem à floresta pela calada da noite para castigar os homens que enganam as namoradas na véspera do casamento, fazendo-os dançar até à morte - e James vai viver num mundo onírico de uma floresta mágica povoada de sílfides (espíritos da floresta) um romance cujo desfecho é a morte da sua amada engendrado pela sinistra bruxa Madge.

Em ambas as obras, a traição e a morte servem de fronteira entre o espaço terreno e o sobrenatural. As danças campestres de raiz mais ou menos folclórica desembocam em conjuntos femininos de branco - daí se chamar *ballet blanc* aos segundos actos respectivamente de *A Sílfide* e *Giselle* - em que o movimento é etéreo, volátil, elusivo e abstracto.

Tanto num como no outro – que são os dois bailados românticos por excelência dançados hoje repetidamente, ainda que com mudanças e acrescentos vários -, o elemento masculino jamais “perde a sua face”. Porém, é a morte da protagonista que, quebrando um ciclo de amor terreno, empurra o bailarino para uma espécie de “inferno na terra”. Em muitas situações, o mal domina a acção da peça arrastando o protagonista para um mundo de trevas, para aí expiar os pecados mais vis e humanos.

Em ambas as peças a morte fecha um ciclo terreno no fim do primeiro acto, passando, posteriormente, a acção a desenrolar-se num mundo em que um peixe se pode apaixonar por um pássaro, mas em que esse relacionamento lhes está para sempre vedado. Amarrado à condição universal do ser humano, que a partir do dia em que experimenta a sua primeira respiração apenas tem a certeza da sua mortalidade, o homem sempre desejou, através das artes, dar vida ao sonho impossível e ao desejo de imortalidade, nos quais, a dança sempre se mostrou como um veículo privilegiado.

Referências

- Beaumont, Cyril W. (1941). *Complete Book of Ballets*. Garden City Publishing Co., Inc.
- Carvalhoes, M. (1908). *Inês de Castro na ópera e na choreographia italianas*. Typographia Castro Irmão - separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à História da Opera e da Choreographia Italianas, no século XVII em Portugal.
- Faria de Vasconcelos, A. (1918). *A morte e o seu sentido moral na educação*. Conferência em Sucre, capital constitucional da Bolívia, na Escola Normal de que era director.
- Statello, S. (2004). *Ines de Castro Eroina det teatro Italiano tra Settecento e Ottocento, Riposto*. Circolo Socio-Culturale Il Faro.
- Homans, J. (2010). *Apolos's Angels*. Random House.

The Whole Story (2023), Ucrânia - Dança e Resistência

Cristiane Pimentel NEDER¹

Universidade do Estado de Minas Gerais | Passos MG/Brasil
cristiane.neder@uemg.br

Resumo: O documentário título original: *The Whole Story. Ucrânia - Dança e Resistência* (2023) mostra como bailarinos ucranianos dançando resistem à opressão russa e enfrentam a guerra e lutam para preservar sua identidade cultural através do balé desenvolvido no seu país. Mostra como a arte pode ser também um símbolo de resistência política e manifestação. Que a arte pode se transformar numa trincheira de resistência e sobrevivência identitária. Que a dança, sendo suave ou não, em seus movimentos, ela pode se tornar um furacão diante da opressão. Que dançar pode ser um ato político. Que a dança de um povo pode simbolizar que ele jamais vai morrer enquanto os ensinamentos da sua arte sobreviver por gerações. Que dança é poder, porque o corpo fala e constrói discursos. Neste texto foi analisado o documentário da CNN sobre a realidade de bailarinos na Ucrânia, país que se encontra em guerra desde 24 de fevereiro de 2022. Na análise, procurou-se demonstrar como a arte pode se transformar numa poderosa arma de resistência política, em que o ambiente hostil da guerra ajuda os bailarinos (neste caso) a resistirem à permanente opressão do inimigo.

Palavras-chave: dança, guerra, Ucrânia, resistência, identidade

Abstract: *The documentary film original title: The Whole Story. Ukraine - Dance and Resistance (2023) shows how Ukrainian dancers resist Russian oppression and war and fight to preserve their cultural identity through the ballet developed in their country. It shows how art can also become a symbol of political resistance and manifestation. That art can become a trench of resistance and identity survival. That dance, whether smooth or not, can become a hurricane in the face of oppression. That dancing can be a political act. That the dance of a people can symbolize that they will never die as long as the teachings of their art survive for generations. That dance is power because the body speaks and constructs discourses. In this text we analyze the CNN documentary about the reality of dancers in Ukraine, a country that has been at war since 24 February 2022. In the analysis, we try to demonstrate how art can become a powerful weapon of political resistance, in which the hostile environment of war helps the dancers (in this case) to resist the permanent oppression of the enemy.*

Keywords: *dance, war, Ukraine, resistance, identity*

A identidade de um povo

O documentário retrata uma realidade hostil, de um ambiente opressivo num país que às portas da Europa, se encontra em guerra com a Federação Russa, desde fevereiro de 2022. Para os bailarinos, a sua arte, a dança, transformou-se num ato de resistência ao não

¹ Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

abandonarem o seu país, mesmo que apresentando-se em diversas partes do mundo, porque a dança os mantém conectados às suas origens, como um cordão umbilical que não os separa de suas raízes. Podemos estar num país sem estar lá e podemos estar no nosso país e ficar fora dele, pois estar num país não é apenas ocupar a sua territorialidade, mas desenvolver um sentimento em relação a ele, ocupar-se da vida que acontece lá, construir pontes com sua história e sua memória.

Segundo o filósofo Zygmunt Bauman (2005):

A identidade é aquilo que defendemos para não a perdermos, aquilo que tenta ser apagado pelos grupos hegemônicos e nesta luta e embate entre aqueles que tentam sequestrar os nossos hábitos, costumes, cultura e história e o trabalho dos que querem proteger sua identidade é que ela floresce, é que a mantém viva para que ela não seja dissolvida, para que ela não seja incorporada na cultura dos outros para os outros, que ela seja sempre uma chama acesa na população que a herdou. (Bauman, 2005, p. 83-84)

A identidade é um meio de preservação de uma nação, porque mesmo que a guerra destrua prédios e lugares, a identidade não se perde, porque o país não é apenas o que há dentro dele, mas do que se conserva através de gerações e de tradições. Não se podem apagar as narrativas culturais de uma nação, através de suas várias manifestações artísticas e ritualísticas. Mesmo com a globalização, o local se faz presente e resiste, mesmo aculturado, resiste, porque a globalização só consegue atingir culturalmente aquilo que é comum a todos no mundo, como uma música eletrônica, uma roupa jeans, um filme que trata de dores que todos se comovem, mas não consegue abraçar todas as particularidades de um povo. É como tentar imitar a receita de uma comida que era feita pela mãe de alguém: podemos colocar os mesmos ingredientes, da mesma qualidade, mas a temperatura da mão de cada pessoa é diferente e as mãos em si são diferentes e cada uma tem um modo de mexer a panela, de aquecer o fogo, de dar o ponto a comida que são próprios. Não podemos roubar o que é singular de cada nação, porque todos podem usar até a mesma calça jeans, mas cada um combina com os acessórios e com o modo de se vestir de cada lugar. Não se consegue globalizar o conjunto, apenas as partes. A intimidade de cada povo, está na sua alma e não apenas no modo de se apresentar ao mundo. A guerra pode roubar tudo, menos a alma do povo e a alma é o sentimento que os une, refletido nas artes e em sua cultura, mesmo numa cultura já de si muito adulterada devido há anos de aculturação quando a Ucrânia integrava a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922-1991). A alma do povo é o que sustenta a nação, a faz presente em qualquer lugar e a faz ressuscitar das cinzas:

A identidade é um grito de guerra usado em uma luta defensiva: [...] um grupo menor (e por isso mais fraco) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora). [...] A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado. (ibidem).

O governo da Federação Russa pode tornar um inferno, literalmente, a vida dos ucranianos, mas não consegue domar um povo de um país em que a liberdade foi conquistada e onde a sua cultura é independente. Podem matar milhares de corpos, mas não matam a alma do povo ucraniano e o documentário *The Whole Story – Ucrânia, Dança e Resistência* prova isto.

Como a resistência é feita através da cultura e da dança

Grande parte da cultura ucraniana é percebida e transparecida através do balé e da dança geralmente, onde o balé se torna parte do todo. Os bailarinos ucranianos fazem questão de fazer um balé não russo, que registre sua resistência e sua cultura para o mundo. É através do balé que eles abrem as portas do seu país.

Christiane Amanpour, repórter da CNN (*Cable News Network*), emissora de Televisão Norte-Americana viajou para Holanda e Ucrânia para conhecer os bailarinos ucranianos que resistem à guerra do modo deles, se contrapondo à dominação cultural.

Geralmente a companhia de dança deles entra em palco com as roupas nas cores da Ucrânia (azul e amarelo) e no início do documentário (1':04'') vemos o som suave da música do balé em antagonismo, em contradição aos sons da guerra, das bombas sendo estouradas, mostrando a contramão da resposta de combater uma agressividade com a arte. De vencer a guerra com a sensibilidade e não com a estupidez.

O documentário traz também alguns depoimentos de bailarinos que ficaram no impasse de servir o país sendo soldados na guerra, em se alistarem nas forças armadas ou não, ou servirem a nação de outra maneira, através da arte. Mostra aquela vontade de defender o país seja de que maneira for, de ser trincheira mesmo sendo bailarino ou bailarina. A jornalista/repórter pergunta se ele acha que conseguiria usar uma arma mesmo sendo artista. Se conseguiria ir à frente de combate. Afinal, os artistas são pessoas de maior sensibilidade, que se lapidam com as coisas mais belas da vida e não se moldam às coisas mais brutas.

O documentário faz várias vezes uma contraposição e uma analogia de imagens dos soldados se movimentando e dos bailarinos se movimentando e abre assim uma reflexão sobre se os corpos se habituariam às circunstâncias, se podemos ser leves quando o momento é de grandeza artística e duros quando o momento é de combate. Mostrando que o ser humano pode-se multifacetar também, para sobreviver a cada situação, cada um a sua maneira: uns lutando, outros dançando e outros dançando quando se pode dançar e lutando quando a vida exige que se lute, mesmo que não seja da sua natureza, mesmo que não seja da essência da personalidade artística.

Isto não significa que dentro de um soldado não possa caber um refinado gosto musical, vontade de dançar ou alma de bailarino ou talento qualquer artístico. Não somos uma coisa só, somos constituídos de muitas camadas, mas claro que cada um carrega um potencial maior para umas coisas em detrimento de outras. Podemos ter um talento grande para a poesia, mas isso não significa incapacidade para resolver um problema de matemática, apenas que a poesia é aquilo que ocupa maior parte do nosso ser.

O bailarino de 30 anos, Oleksil Kniazkov (2023) diz: “Se eu escolher isso, sei que não serei mais bailarino” (Kniazkov, 2023, 02':07''). Ele fala que pode representar o país sendo bailarino e dançando. Penso que algumas pessoas não têm um preparo emocional para participar de uma guerra, que poderia ser tão avassaladora psicologicamente quanto territorialmente e quase sempre o é, ainda mais para pessoas sensíveis como os artistas, embora isso não seja uma regra, porque mais adiante no documentário vamos saber de bailarinos que serviram ao país como soldados. O bailarino diz: “Queremos lembrar às pessoas de que a Rússia tentou destruir a nossa identidade. Eles afirmaram que os ucranianos não tinham cultura, que este país não existe. E estamos mostrando que existimos e que temos uma cultura única.” (Kniazkov, 2023, 02':33'').

A jornalista/repórter pergunta ao bailarino onde ele estava em 24 de fevereiro de 2022, data que começou a invasão russa e os bombardeios (Amanpour, 2023, 03':19'') e ele responde que estava dormindo no seu apartamento em Kharkiv, Ucrânia e que ouviu explosões do lado de fora. Temos outros depoimentos de bailarinos da companhia de

dança da Ucrânia de onde eles estavam naquela data, o que fizeram para se proteger e qual foi a reação deles naquele contexto de guerra, suas aflições e sentimentos e como cada um tentou fugir para se salvar e a chegada deles a Haia, na Holanda.

A jornalista da CNN entrevista Igone de Jongh (2023), ex-dançarina do Dutch National Ballet e pergunta: “Qual foi o estalo para você decidir que iria criar esse novo balé para os bailarinos ucranianos que não podiam mais dançar em casa?” (Jongh, 2023, 07’:32”). E a entrevistada respondeu: “Por que tento usar a minha posição aqui para trazer o maior número de pessoas possível?” (idem, 07’:50”). Então ela forma a companhia com os refugiados ucranianos. Ela explica que eles foram chegando aos poucos e não todos juntos e mostra eles ensaiando e treinando na escola e o processo de cada um, inclusive a primeira bailarina que chegou com a filha de apenas 2 anos de idade.

Mostra o coreógrafo Alexei Ratmansky da companhia ucraniana e ele conta sua breve história de vida. Filho de mãe russa e de um pai judeu ucraniano. Que quando a guerra começou estava no Bolshoi (Bolshoi Ballet, Moscovo - companhia de balé russo). Que trabalhou com bailarinos russos por mais de 20 anos e largou tudo e foi embora e atendeu ao convite da Igone de Jongh para ser o coreógrafo da companhia de balé idealizada por ela de bailarinos ucranianos. Que no começo eles só tinham bailarinas mulheres, porque os homens foram proibidos de sair (Lei Marcial) do país a partir de uma certa idade, que precisa de autorização especial e a voz em *off* de Igone de Jongh conta quando chegaram os primeiros homens.

Conta que muitos deles demoraram dias de viagem para conseguirem chegar até à Holanda, que para a maioria não foi uma viagem fácil e foram chegando aos poucos, enfrentando vários obstáculos no processo. Há depoimentos de que a dança os ajudou a não ficarem depressivos e maus e que trabalhar muito ajudava a passar por aquele período sem pensar na guerra.

Tem bailarinos que esperaram meses para uma autorização e viajaram mais de 30 horas para chegar à Holanda. Um esforço colossal para representar o seu país através da arte. Alguns ainda trouxeram a família, com muitas pessoas, e acomodaram-se em imóveis pequenos, passando por todas as dificuldades possíveis, inclusive para se concentrarem, trabalharem e começarem uma nova vida. Formou-se assim a *United Ukrainian Ballet* com mais de 65 bailarinos. A jornalista/repórter da CNN entrevista Rinus Sprong, diretor criativo da companhia e pergunta: “Qual a sua impressão desses refugiados que tiveram que fugir de um país em guerra?” E ele responde: “O que vamos fazer? Vamos dançar! Em uma guerra é estranho e muito difícil, mas esta é a língua que todos aqui falamos e nos encontramos aqui como amigos e família” (Sprong, 2023, 12’:11”).

Segundo Merleau-Ponty (1974), o primeiro gesto orientado inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição, que não se fecha, pois o ser, da mesma forma que dá vida aos primeiros gestos, neles se instala para deslizar dos signos aos sentidos, fazendo-os dizer novamente o que ainda não tinha sido proferido, de forma semelhante ao que ocorre na linguagem (fala falada, fala falante).

A arte é a manifestação de expressar sentidos, de dizer o que os gestos, cores, tonalidades, formatos, texturas e sensações nos passam. Os passos, gestos e movimentos na dança têm uma gramática comum, em que a sua coreografia forma um grande texto não verbal. Tem momentos poéticos no documentário quando o diretor da companhia pede para eles subirem lentamente como as “flores na primavera” (CNN, 2023, 12’:47”). Uma figura de linguagem poética de imitar o movimento como se fosse uma flor crescendo num ritmo de despertar, de desabrochar, num processo de (re)nascimento. Vejam como a dança é linguagem que se expande para outras linguagens, como observar o movimento da natureza e fazer uma releitura através do corpo. É um concerto de

conjugar o que tem externo no mundo com a percepção, a sensibilidade do corpo, é entrosar o corpo na energia, na sincronicidade da perfeição da natureza.

No documentário vemos nas cenas de convivência familiar: desde crianças que eles gostam de balé e entendem a linguagem desta arte, uma menininha já dança no meio da sala (CNN, 2023, 11':47''), como se fosse uma tradição passada de geração em geração. Temos nesta mostragem da vida em família quanto a dança é importante para os ucranianos e o que esta manifestação artística representa na cultura deles. É uma continuidade dos seus laços familiares, da sua vida em sociedade e do cordão umbilical com o seu país. Rinus Sprong diz que a dança é a língua que todos falamos (Sprong, 2023, 12':38''). Vejam que significativa esta declaração, porque toda a arte é uma narrativa que forma um discurso, em que podemos extrair vários significados e nos comunicar. É a linguagem que toca as almas mais sensíveis. Quando dizemos que é língua que falamos, é que todos eles entendem os códigos dela, que a dança é a expressão artística que une todos e eles se compreendem através dela:

Tanto a existência da palavra quanto a do movimento humano estão condicionadas à experiência da expressão encarnada, necessitando “vir ao gesto”, sempre a cada vez. Na imperfeição, ou impermanência da vida expressiva mora justamente a potência do corpo, de não permitir que a expressão seja cópia de algo dado; ela sempre difere de si mesma; o corpo trai a originalidade de qualquer cultura. (Bernard, 2001, p. 44)

Rinus Sprong diz que eles (bailarinos) se encontraram lá (na companhia de dança) como uma família e amigos (12':42''). Esta parte do documentário me faz lembrar de uma passagem da minha vida pessoal, quando morei num Hotel na cidade de Blumenau, em Santa Catarina no Brasil, quando fui docente da FURB (Fundação Universidade Regional de Blumenau), a universidade pagava a hospedagem dos seus professores para dar aulas e eu literalmente morava no hotel. Blumenau é uma cidade de cultura germânica e eu me sentia muito distante das minhas raízes, porque eu não vinha nem de família, nem cultura germânica. Eles eram mais reservados e menos falantes que eu que vinha da cidade de São Paulo, uma cidade cosmopolita. Em Blumenau, todos os anos tinha e acredito que ainda tenha, cortado apenas na época da pandemia, um Festival Internacional de Teatro, que recebe companhias teatrais nacionais e internacionais e naquela época os artistas ficaram hospedados no hotel que eu ficava, o Hotel Blumenhof e eu descii na recepção e encontrei vários artistas de teatro que me convidaram para tomar uma taça de vinho com eles e segundo os próprios eu tinha cara de artista e pela primeira vez naquele hotel eu me senti em casa e escrevi num guardanapo de papel: “Hoje pela primeira vez me senti em casa neste hotel, encontrei artistas na recepção” (Notas pessoais, ano 2008).

Então, entendo completamente que a família não é apenas a de sangue, mas aquela com a qual temos laços afetivos, que construímos referências juntos, que participamos dos mesmos gostos, sensibilidades e afinidades. Que a família de alma é formada por aquelas pessoas que se identificam com aquilo que nos inclui no mesmo universo, nas mesmas preferências, nas mesmas vontades.

Rinus Sprong diz: “Algumas funções são muito desafiadoras fisicamente. Eles estavam todos animados e alguns tinham muito medo. Mas no momento que começamos a praticar, é um trabalho simples assim. Precisamos acertar os movimentos, precisamos acertar os passos e unificar toda a dinâmica. Não é só dançar, carregamos o peso de representar.” (Sprong, 2023, 13':10''). Percebemos nesta declaração que a dança faz parte do teatro e o teatro da dança, que são artes irmãs e próximas e que se acasalam. A dança em grupo tem uma sincronicidade e embora seja repleta de movimentos suaves, carrega o peso da representação de um país em guerra, de mostrar uma situação em que a dança

é inserida como parte do cotidiano e da comunicação humana. A dança não é apenas bailar, mas contar o porque se dança com uma coreografia que vai além de apenas acompanhar uma música, mas também de traduzir um ou vários sentimentos, emoções e narrativas. O coreógrafo é como o maestro de uma orquestra que harmoniza as partes com o todo.

A companhia *United Ukrainian Ballet* se apresentou nos EUA no Kennedy Center, em Washington, um palco importante. Enquanto eles ensaiavam acompanhavam através dos meios de comunicação a guerra na Ucrânia. Algumas pessoas podem pensar que alguém que está passando por uma guerra pode se abalar e não conseguir se concentrar na sua arte, mas que apesar da guerra, a dança é um meio deles disserem que estão vivos e resistentes: não nos dobramos na cultura do outro; se é guerra, devemos estar mais unidos do que nunca e fortes, ao invés da guerra ser algo que os abale emocionalmente, seja um motivo para eles darem o melhor deles, se orgulhando de serem ucranianos em qualquer parte do mundo, fazendo o país deles ser mostrado ao mundo através da dança.

O patriotismo fortalece as pessoas, em momentos de crise como em uma guerra, os sentimentos são inflamados, elas querem de alguma forma defender a pátria, o lar coletivo, a sua cultura, as suas origens. A guerra fortalece e não enfraquece o sentimento de possuir e ser possuído por um país. As notícias dão força para lutarem por seus bens intangíveis como sua cultura e suas tradições.

Oleksil Kniazkov (2023), bailarino principal fala: “Eu queria, ao menos guardá-la no meu coração. E agora pelo menos ela está salva na tela”. (Kniazkov, 2023, 14’:44”) Em relação à sua cidade de nascimento, que ele voltou para tirar fotos, antes dos bombardeios e deixou as imagens gravadas na sua tela de computador. A memória afetiva que ele quer conservar. São tão importantes estas memórias afetivas: é como comermos um doce que a nossa mãe fazia ou comprava na nossa infância e lembrar o que tinha de melhor daquele momento. É saborear nossas memórias.

Ele quando volta para a sua cidade, observa que mesmo o lugar estando em ruínas tem flores em vários lugares, que seu povo apesar da guerra não deixa de cultivar flores e que isto faz ele acreditar que podem vencer. Uma visão poética de um bailarino diante da guerra. Este momento do documentário é de lembranças e memórias muito afetivas, dele entrando no teatro em que ensaiava e mesmo o local tendo sido bombardeado na guerra, o cheiro estava presente, igual ao dos dias em que eles ensaiavam, que era muito marcante.

Esta parte do documentário mostra que a guerra pode disseminar tudo, menos a história, as memórias, a cultura, as tradições, a identidade do lugar e dos lugares. Que podemos voltar sensorialmente a um lugar que está não apenas do lado de fora, mas do lado de dentro de cada um. É como a sala da casa dos avós que pode não existir mais, mas que nunca será apagada da mente de quem passou por ela. Todos estes processos de memória ou memórias afetivas são resgates das nossas identidades coletivas e individuais. Assim como no filme *Cinema Paradiso* (1988), em que o cinema é demolido, mas o protagonista volta lá e faz uma retrospectiva de todos os momentos significantes que passou naquele lugar.

O bailarino Oleksil Kniazkov (2023) fala: “que quando passam nos corredores escuros (do teatro) entendemos que tudo mudou” (Kniazkov, 2023, 16’:19”). Há um choque entre a memória afetiva que ele tinha do local com a realidade encontrada e a escuridão é a percepção de que é um período sombrio no local e no país. É como se ele saísse de um sonho e entrasse num pesadelo. Kniazkov (2023) fala: “Quando os russos destruíram cidades ucranianas, eles destruíram não apenas alguns edifícios, algumas pedras ou algo do tipo. Achei uma saia de balé infantil. Eles destruíram a nossa infância”. (Kniazkov, 2023, 16’:25”).

Quando a guerra explode lugares num país, leva junto memórias afetivas, leva junto o passado daquele lugar e das pessoas naquele lugar. Não é como um “Alzheimer coletivo”, porque as memórias ficam vivas: o que se desfaz são as referências das memórias. Não se pode tirar a lembrança da casa em que se morou, da vida que construiu, mesmo que a casa não exista mais, dentro de nós sempre habitará. O que a guerra faz é destruir a ponte para o nosso mundo lúdico, mas a guerra não pode retirar de nós os nossos afetos, as nossas lembranças, as nossas saudades. A guerra destrói só o que é físico, mas cada um tem um jardim dentro de si, que a guerra jamais poderá destroçar. Ser refugiado é ter sua vida cotidiana interrompida, é ter a vida cotidiana suspensa no ar, é um exílio em que a terra do outro nunca será nossa por mais tempo que passamos por lá e a nossa terra não será a mesma quando voltarmos.

Vemos um bordado típico da Ucrânia, numa roupa pendurada num cabide (CNN, 2023, 17’:46’’) e vemos assim, como cada um, através dos objetos, carrega o seu país de várias formas, nas lembranças e nas coisas que a ele remetem, que a extensão e expansão de pátria vai além do território, está em cada herança que foi deixada pelos antepassados e pelas tradições culturais.

O bailarino Oleksil Kniazkov (2023) declara: “Mostramos para a Rússia e para o Putin que mesmo que tentarem nos matar, continuaremos dançando. É a nossa força.” (Kniazkov, 2023, 21’:27’’). Refere-se à Rússia e ao seu presidente, Vladimir Putin, colocando-o como responsável pela guerra, que na verdade é porque é o governante principal e sabemos pelos noticiários que nem todo povo russo apoia as suas atitudes e decisões ou a guerra em si.

O poeta Pablo Neruda tem uma frase sobejamente citada que vai ao encontro e faz uma analogia com a frase do bailarino: “Podes cortar todas as flores, mas não podes impedir a Primavera de aparecer” (Neruda). Ou seja, Putin pode destruir o país, mas não vai tirar a força daquilo que o povo leva dentro dele, que são a sua identidade e a sua cultura. Não vai impedir que a primavera aconteça arrancando as flores que no momento estão no jardim.

É uma declaração forte e de força, mesmo que os tentem matar, continuarão a dançar, a dança é a sua força, que os revitaliza, em que a delicadeza dos movimentos se torna densa e intensa nos significados transmitidos, na sua natureza artística. Que dançar não demonstra fragilidade, mas a construção da sua identidade de pertencer a um lugar, em que é tecido um cordão umbilical. Mostram-se fotos, várias e várias fotos dos diversos momentos da companhia dançando e se apresentando e os seus bailarinos (Kniazkov, 2023). O documentário mostra-os representando a cultura ucraniana em vários palcos do mundo erguendo orgulhosamente a bandeira do seu país.

A bailarina Iryna Khutorińska do corpo do balé declara: “Temos nosso próprio campo de batalha. É um campo de batalha cultural.” (Khutorińska, 2023, 21’:58’’). Ou seja, não apenas na guerra se vence batalhas ou as fazem, as batalhas da vida são várias e com diversos significados e finalidades diferentes.

Podemos dizer que quando se acabou pelo menos simbolicamente a Guerra Fria com a queda do Muro de Berlim (9 de novembro de 1989), o campo de batalha não era mais entre os países que tinham uma ideologia mais próxima da antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) ou dos EUA (Estados Unidos da América), hoje a dominação está no campo mais cultural do que bélico, porque através dos meios de comunicação globalizados, que tentam uniformizar as culturas, divulgando músicas, filmes e outras manifestações artísticas dos países mais ricos para o restante do mundo, se faz uma colonização cultural querendo uniformizar assim também modos de vida, como se vestir, escutar música ou que moda acompanhar, ou seja, o modo de pensar de um povo, quando se resiste a cultura do outro para que não acabe com a sua, se resiste a

uma colonização no campo cultural. O capital cultural é uma arma de sobrevivência dos povos e de suas culturas:

[...] “capital cultural” se mostra como uma ferramenta importante para aprender dimensão simbólica da luta entre os diferentes grupos sociais (como a luta pela legitimação de certas práticas sociais e culturais, úteis para definir e distinguir os diferenciais de poder dos diversos grupos pela posse da cultura dominante ou legítima). (Almeida, 2007, p. 47)

Sabemos que a cultura do outro sempre vai invadir outras culturas. O problema não é invadir, mas ela substituir. Quando o balé ucraniano quer se diferenciar do russo é uma forma de resistir e demonstrar as suas diferenças em relação ao outro. O que os bailarinos ucranianos querem é que a cultura ucraniana resista a cultura russa e que a ucraniana seja predominante e hegemônica. “A cultura dominante não é, então, para Bourdieu, um reflexo automático da posição dos grupos dominantes. A hegemonia de suas práticas culturais é também o resultado de uma luta” (Almeida, 2007, p. 48).

O documentário mostra bailarinos ucranianos que não saíram do seu país e apresentam espetáculos de balé, entretendo uma população mergulhada numa guerra, mas que no momento de suas apresentações ingressam num outro mundo, da arte, da sensibilidade e da sua cultura, resistindo a não se entregar ao outro, mesmo num cenário de destruição os bailarinos dançam como forma de não morrerem.

Mostra bailarinos que decidiram ficar e até se alistaram, mas não tinham vocação para serem militares e foram dispensados e uma bailarina que perdeu o irmão na guerra e que todos eles perderam muitas coisas com a guerra: a vida de entes queridos, parentes, amigos, alegria, mas que a força deles não foi abalada e que eles continuam apresentando espetáculos de dança no seu país, porque apesar de tudo acreditam que, num período de guerra as pessoas precisam de arte.

Mostra a imagem de Oleksandr Shapoval (29’:20’’) o principal bailarino e um dos mais importantes da Ucrânia (mostra sua foto na Galeria do Teatro Nacional Ópera da Ucrânia) e conta que ele se alistou voluntariamente como soldado para servir o país e foi morto num ataque com morteiros. Uma perda irreparável para o país e para sua cultura.

Bailarinos dão depoimentos que ele não dançava apenas, mas que tinha uma presença de palco forte, com interpretação e que ele tinha muita energia e força. (30’:30’’). Era uma pessoa de vibração alta, sempre positivo que fazia da dança sua vida e que ele contagiava os demais bailarinos. Penso que quando um artista vai para uma guerra luta contra sua própria natureza sensível.

Quando os bailarinos ucranianos se apresentam pelo mundo é uma forma também de ganharem adeptos para a defesa e a causa política do país deles, de ganharem simpatizantes, de divulgarem sua cultura, mas também de mostrarem de onde vieram e trazer outras nacionalidades para o lado deles, para conquistar corações e mentes através da dança, para influenciar positivamente o olhar estrangeiro para um povo que resiste com orgulho de serem ucranianos e independentes.

Se apresentar nos EUA, um dos países com a mais forte economia do mundo, uma potência capitalista é também um meio deles chamarem a atenção dos outros países, de se tornarem visíveis e mais do que isso, darem força para que a Ucrânia não seja vista como um país pequeno, mas como um país que precisa de apoios de todos os lados para enfrentar um país como a Rússia sem receios. A dança é uma maneira deles sobreviverem além das trincheiras e os EUA são uma vitrina do mundo para o mundo.

O coreógrafo Alexei Ratmansky (2023) declara: “Na arte do balé buscamos a perfeição” (Ratmansky, 2023, 33’:18’’). Ele compara os bailarinos a um atleta olímpico,

no sentido de ter que ter preparação, esforço, disciplina e treino. Ele diz isto em relação a ensaiar os passos, os movimentos com sincronização, sintonia, com entrosamento com todos os elementos artísticos do palco. Ele fala que é fisicamente muito desafiador. Fala também que é como um ator que interpreta e que escuta a música e que tem que reagir a ela e que é um processo interminável e nunca suficiente, ou seja, que é um processo que se faz a vida inteira, assim como uma carreira acadêmica. Escutando esta parte do documentário penso que tem que se ter cuidado para não se antecipar e nem se atrasar no tempo para realizar os movimentos.

Não basta apenas dançar, tem que se entrosar com o conjunto e harmonizar o todo com as partes e as partes com o todo. É quase como imitar a perfeição da natureza. A equipe que avalia o desempenho da companhia junto ao coreógrafo se entusiasma quando olha um passo que eles gostam e por fim falam que é lindo! Vendo o documentário até pessoas que entendem pouco de dança acabam se apaixonando pelo balé e pela dança, porque vêm esta arte como a realização de algo majestoso.

No final, o documentário mostra, depois de vários ensaios, a apresentação da companhia no Centro John F. Kennedy de Artes Cênicas, nos EUA, um centro de projeção internacional das artes. Mostram como a companhia é formada por refugiados e que o público que foi assistir também tem muitos refugiados ou descendentes de ucranianos. Mostra-os apresentando-se, com o cenário montado ao fundo e sua impecável apresentação depois de vários ensaios.

Ao final a bailarina Iryna Khutorińska (2023) diz: “A dança é nossa linguagem para mostrar que estamos lutando e que somos fortes e poderosos. Para mostrar que o apoio é o que mais precisamos” (Khutorińska, 2023, 36’:30’’). Pessoas do público relatam que é emocionante saber dos obstáculos que tiveram para chegar até lá. Os bailarinos são muito aplaudidos e quando trazem a bandeira da Ucrânia para o centro do palco as pessoas vão ao delírio. Toca o hino da Ucrânia e eles cantam com a mão no peito do lado do coração. É um momento emocionante que comove o público. O hino no palco é uma manifestação da luta deles pela liberdade. Aparecem dançando em Haia, na Holanda, com figurinos com as cores da bandeira da Ucrânia.

O diretor de criação Rinus Sprong (2023): “Cada um deles tem uma história para contar, mas como um grupo eles conseguem contar a história do país inteiro” (Sprong, 2023, 39’:08’’). No final, homenageiam os mortos numa apresentação coreografada, em que no palco, ao fundo, no ciclorama, passam imagens de bailarinos, artistas, soldados e pessoas mortas na guerra. Mostram como a arte serve a resistência e a luta por valores democráticos.

Considerações finais

O documentário *The Whole Story (2023), Ucrânia - Dança e Resistência* mostra a guerra em outro campo de batalha, o campo das artes e como é importante para os bailarinos ucranianos resistirem a dominação da Rússia, mostrando-se fortes, não guerreando, mas dançando, fazendo da dança a sua arma, tornando a sua arte, sua defesa e proteção.

O quanto importante é imprimir sua identidade no modo de dançar com características do balé ucraniano, que eles têm identidade própria e querem mostrar ao mundo que são uma nação independente não apenas na sua hegemonia nacional como na sua construção artística e cultural.

Que se apresentarem nos palcos pelo mundo os ajuda a serem visíveis, a difundirem a sua arte e cultura e a fazerem com que outras nações se sensibilizem para a sua nova

realidade e causa política. Que a dança e a cultura são instrumentos de transformação política e social e que dançando tecem um discurso de resistência, liberdade e democracia.

Referências

- Almeida, Ana Maria F. A noção de capital cultural é útil para se pensar o Brasil? In Paixão, L. P. & Zago, N. (Org.). (2007). *Sociologia da educação: pesquisa e realidade*. Vozes.
- Alves, A. (2022, setembro 15). *Bailarino ucraniano Oleksandr Shapoval morre a combater na Ucrânia*. <https://observador.pt/2022/09/15/bailarino-ucraniano-oleksandr-shapoval-morre-a-combater-na-ucrania/>
- Bauman, Z. (2005). *Identidade*. Jorge Zahar.
- Bernard, M. (2001). Sens et fiction : ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. In Bernard, M. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse. <https://univ-paris8.hal.science/hal-02292135/document>
- Merleau-Ponty, M. (1974). *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Bloch.
- CNN (2023, setembro 30). *The whole story. Ucrânia - Dança e Resistência*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n8qc4JNUtRc>

Tacit Dimensions of Pedagogy – Corporeality, Performativity and Education

Anja KRAUS

Stockholm University, Sweden

anja.kraus@su.se

Abstract: The idea that education is the most important tool for social progress is shared almost everywhere in the world. Education counts as decisive for improving the life-conditions in a society, and for expanding culture. This consensus is, in fact, basic and indispensable for the political legitimation of schooling. Today, it carries out foremost in favour of economic rationales and argumentations. However, in this paper, the hypothesis will be unfolded that, by generalizing the logic of education as contributing to a better human condition even for concrete-practical contexts, one also agrees with a certain hijacking of the contents and objectives of education for ideological reasons (cp. Hillen & Aprea, 2015). In consequence, there is a drift into silencing genuine educational aims and values, for example, their reference to cultural pluri-valence and to individuals as living beings, here also to their corporeality. In this contribution the leading ideology will be juxtaposed to the educational value of corporeality, especially its performative dimensions, as the most basic, but, as we will see, for the most part, a tacit platform of educational refinement and *bildung*.

Keywords: tacit turn, performative turn, corporeality, body-phenomenology, mimesis

Resumo: A ideia de que a educação é o instrumento mais importante para o progresso social é partilhada em quase todo o mundo. A educação é considerada decisiva para a melhoria das condições de vida numa sociedade e para a expansão da cultura. Este consenso é, de facto, fundamental e indispensável para a legitimação política da escolarização. Atualmente, é sobretudo a favor de raciocínios e argumentos económicos que ele se realiza. No entanto, neste artigo, será desenvolvida a hipótese de que, ao generalizar a lógica da educação como contribuindo para uma melhor condição humana, mesmo para contextos práticos concretos, também se concorda com um certo sequestro dos conteúdos e objetivos da educação por razões ideológicas (cp. Hillen & Aprea, 2015). Em consequência, há uma deriva para o silenciamento de objetivos e valores educativos genuínos, por exemplo, a sua referência à plurivalência cultural e aos indivíduos como seres vivos, aqui também à sua corporeidade. Nesta contribuição, a ideologia dominante será justaposta ao valor educativo da corporeidade, especialmente às suas dimensões performativas, como a plataforma mais básica, mas, no entanto, como veremos, na sua maior parte, tácita, do refinamento educativo e da educação.

Palavras-chave: viragem tácita, viragem performativa, corporeidade, fenomenologia do corpo, mimese

Education in Today's Societies

On the most generalized level, high esteem for education and the valuable consequences of learning, and, thus, pedagogy as their frame, as a rule appears to be taken for granted. Today, one speaks of quality education, expressed, e.g., in the United Nations' statement of 2018: "Obtaining a quality education is the foundation to creating sustainable development. In addition to improving quality of life, access to inclusive education can help equip locals with the tools required to develop innovative solutions to the world's greatest problems." (United Nations, 2018)

To begin with, the sustainable development goals of the United Nations place people and the planet, and not, e.g., certain partial interests at the centre of all social agendas. This counts for the global, national, regional, and local level. Correspondingly, the United Nations (2015) calls for a new cooperative paradigm based on the concept of 'full global partnership.' Global partnership and inclusion shall be guaranteed by quality education, i.e. by continuously improving the quality of schools. Accordingly, *The Sustainable Development Goal 4 for Education* in the United Nations' Agenda *Transforming our World: the 2030 Agenda for Sustainable Development* (2015) aims to "[...] ensure inclusive and quality education for all and promote lifelong learning." The idea of inclusive partnerships built upon shared principles and values not least suggests the common vision of a homogenized educational landscape. Even corporeal aspects, as far as related to age, race, gender, social class, and physical and mental characteristics, count as practical and controllable dimensions of learner diversity – this besides material (class, local) and symbolic (culture, language, family, affinity, and personality) aspects (Kalantzis & Cope, 2016, p.86f.).

However, the homogenization of cultures and global monoculture, as we all know, can also connect to cultural decay. Nowadays, we even must learn that the veneer of global unanimity crumbles at many parts. That is, (national, racist) culture groups disassociate from others to protect, or preserve their cultural specifics from influence, or change. This problem applies to many national-political as well as to social-communitarian contexts, especially, when they are putting the dignity of their own civilization above that of others. In this paper the thought will be unfolded that, on the practical-pedagogical level, the richness of life, i.e., uniqueness, originality and pluri-valence, correlate with looking at individuals in their singularity. This idea will be explained by referring to the tacit and the performative turn in educational sciences. Let us first look at the educational landscape of today.

Cultural Diversity

It has become difficult to ignore that the idea of social progress by education cannot escape cultural diversity. Cultural diversity is the quality of diverse or different cultures, and education is practically rooted in specific ethos, traditions, and habits. At the same time, pedagogy's very goal is to explore cultural features: pedagogical situations as well as nearly all school subjects, history, literature, language, even natural sciences, and physical education, comprise cultural topics. Furthermore, there are diverging national practices, that is to say, e.g., the national frameworks differ in terms of the educational traditions and their debates on education. If students are concerned, this often figures as social-ethnic and language background. In a practical- pedagogical context, one can see that academic knowledge and democratic, sensible knowing go far beyond standardized discipline. In terms of pedagogical professionalism and, simply, as undoubted physical

reality, it is always the pedagogue and the ones who are entrusted to her/him who, in an individual way, effectively decide on what happens in a concrete pedagogical situation. There are, of course, other instances that play a role in such decisions, and one can perceive heavy ideological opposition to this fact, furthered by certain generalized education logics (see Castner & Kraus, 2023). However, pedagogical practice in its reality defies the undertakings of hijacking them politically, or otherwise strategically.

To summarize: cultural diversity as a topic of education applies to the national, as well as to the regional and the local-social level. However, even by generalized education logic, the divergence of cultures will not turn into mere consent. It is moreover dependent on acting persons, e.g., on the pedagogues and the entrusted. Let us, therefore, take a closer look at the local-social level.

Corporeality and Education

The most basic platform of cultural diversity is the corporeality of human beings. – Regarding school: Even if the educational aim in the classrooms often implies abstraction from corporeality, schooling involves a broad spectrum of bodily experience, expression and adaption processes without which learning is not possible. Our corporeality is not least decisive for our attention practices and, thus, for our learning and meaning making. Therefore, and in this sense, e.g., Klaus Mollenhauer (2014) refers all pedagogy and education (*bildung*) to our corporeality.

Despite the basic and most central relevance of corporeality for practical education, it is not a usual topic of scientific educational research. Christoph Wulf & Jörg Zirfas (2007) see one of the reasons for this in scientific epistemology: As today's theoretical and empirical research is based on the concept of 'objectivity,' and is oriented at the consensus principle, social reality will foremost be viewed *as if* it were a text (cp. linguistic turn, cp. Oser, 1997). That is to say, it deals with social reality *as if* ruled by completeness, closeness, non-ambiguity and linearity (Wulf & Zirfas, 2007, p. 8). Analogously, it is widely regarded as the main aim of school to impart available knowledge and abilities by being oriented at certain objectives or learning goals. Pedagogical theory and practice are then reduced to certain norms and definite interventions in well-defined pedagogical situations. In this regard, socially requested knowledge and abilities are interpreted, e.g., as psychometric competences. By mainly focusing on the corporeal side of practices, we follow up a paradigm shift in pedagogy: the tacit turn (Collins, 2010) that nests in the performative turn. Both involve scientific epistemology (Kraus 2015; 2016) that cannot be unfolded here. Here, we will only describe the connection of corporeality, and performativity as aspects of the tacit turn in education.

Paradigm Shift in Pedagogy

The performative turn of the cultural sciences in the 1940s (cp. Turner, 1977) employs performativity – that was previously used as a metaphor for theatricality – as a heuristic principle to understand human behaviour and many proceedings. Erika Fischer-Lichte (2010)-has explained such focus on performativity in the most influential way:

Swarms of birds. Cell phone dating services. Internet communities. Police squads duped by demonstrators using the 'out of control' strategy. Critical customers organizing payment boycotts online. Hooligans. International terror networks. What

do these acutely heterogeneous groups have in common? They all describe performative collectives. They have no central leadership, no master plan, no fixed structures, and no self-representation as a single entity. Their actions as a group are the result of local contacts and temporary synchronizations. These forms of collective performances are responsible for numerous ongoing cultural, social, and political transformations. They remain fleeting, event-like structures that elude definition. While they have great productive potential, they can be equally destructive and dangerous. (Fischer-Lichte, 2010, p. 1)

All human practices and all kinds of proceedings are performative, this is the basic assumption of the performative turn. At the same time, human action at whatever moment or location is always, in some way, addressing social understanding. Thus, of scientific interest is how practices relate to their very context. Pedagogy is not anymore only seen as a normative system and as principles for judging human behaviour and efforts, but as practical meaning-making, grasping the performative processes all going on at the same time (e.g., leading to meaningful experiences, insights, or indicated behaviour). It will be more than well-known, even self-understanding for pedagogues and the entrusted that most striking for educating and learning isto make up whether educational practices make sense or produce nonsense. They will also be aware of the fact that this making-sense is multi-levelled and happens constantly, in an explicit way, maybe even more often, in a tacit way.

In empirical research, the performative turn leads to a micro-analytic analysis of practices. Cultural diversity and divergence are then regarded as integral aspects of classroom practices contributing to the explicit, as well as to the hidden curriculum (cp. Jackson, 1968). That means that cultural diversity and divergence are seen as referring to the outspoken and intended explicit goings-on in the classroom, as well as for the tacit, unwritten, unofficial, often unintended lessons, values, and perspectives that students learn.

The performative and, here, tacit turn entail a revision of the existing theoretical approaches to educational practices and learning by drawing attention to the corporeal and performative dimensions of educational practices. In the following, the focus will lie on corporeality as a tacit dimension of classroom education.

The Tacit Turn

Three empirical research approaches in pedagogy affirm the paradigm shift to tacit and, with it, the performative, in the educational sciences; firstly, anthropological approaches describe learning in terms of mimesis; secondly, the concepts of implicit or tacit knowledge will be presented; and thirdly, the body-phenomenological approach as explaining learning with the body will be shortly sketched.

Ad 1: The performativity concept denotes the body as the site and medium of practices. Our corporeality creates a forum of rituals and sociality beyond the constraints of ideological systematics. Performative acts produce what they signify by making a person also unfold such abilities, which were not available to her/him before. This corresponds to the mimetic learning theory. Mimetic learning establishes a meaningful body-related connection between the individual and the world, as well as with other persons. *Answering the smile of the mother is the attempt of a toddler to make himself similar to her.* What happens here is not just imitation or copying. By

triggering an answer from the mother, the toddler learns something about himself: He evokes himself in the mother and creates himself in relation to others. One can easily observe mimesis. The act of mimetically relating to the world leads to an enhancement of one's own worldview, knowledge, action, and behaviour. By this, practical knowledge is created, which is what makes it constitutive of social, artistic, and practical action. "Mimetic learning is cultural learning, and as such it is crucial to teaching and education" (Wulf, 2008, p. 56).

Ad 2: Implicit learning, in reference to Michael Polanyi (1996), is a psychological concept that explains non-episodic, incidental learning that goes along with a long-going unconsciousness about *how* one had learnt something. Implicit learning is based on memory mechanisms that are not focal, but moreover complex, sequential, and diverse functional. In different stimulus structures, implicit learning shows biases, dissociations and a complexity that cannot be reduced to linear, definite, unquestionable arguments, as focal or explicit learning usually can. Implicit is the way one deals with something. This involves experiences, beliefs, and values in action, as well as the operational side of power relations. Implicit knowledge is not articulable in formal and systematic language, scientific formulae, or specifications.

Ad 3: According to Maurice Merleau-Ponty (e.g., [1945] 2002) and body-phenomenology, all reality primarily comes up as sensual impressions, not-articulable perceptions, subliminal thoughts and as the origin of speaking in silence. Our body is our 'natural self and as such the subject of perception,' (ibidem) of which we never be fully aware. As we do not have any distance to it, our living body is an action centre only (perceiving, thinking, moving). The bodily orientation in an individual or situational field is a 'point zero' (ibidem). At point zero – where one always already is – a person becomes only tacitly aware of the way s/he is dealing with something and *how* practices relate to the contexts at hand. We can observe a person very well in doing this.

Käte Meyer-Drawe (2008) locates the experience of learning at this point zero. Learning is an occurrence, to learn something means that we are receiving new knowledge by being actively willed and striving to receive it. We do not exclusively *gain* knowledge, insight and understanding in an active way. As, in learning, former knowledge is to be rejected and new features enter the familiar contexts, there must be an inner estrangement that enables us to respond to things we do not yet know. We can see this in various forms of hinder, delay, reluctance, opposition, humiliation, etc. that usually accompany a learning process. We experience learning as dealing with multiple disruptions, chiasms, fissures, and distances. At the same time, the process of learning is never getting fully evident. Anyway, after we have learnt something, things suddenly make sense in a kind of archaic and persistent way, as if this sense had been there all along.

To sum up: The focus of this contribution has been on pedagogy's reference to cultural diversity and to individuals as living beings in terms of tacit corporeality and performativity. By investigating the tacit dimensions of educational practices, we expect to prevent the popular, widespread silencing of the genuine educational practices, aims and values, and with that, its consequence of rendering the richness of educational landscapes invisible by homogenization, levelling, and annihilation.

Consequently, educational research should focus on pedagogy's tacit dimensions, such as the corporeal and performative aspects of learning. The investigation will be on *how*

one deals with something and *how* practices relate to their very contexts. This concerns experiences, beliefs, and values in action, as well as the operational side of power relations. A mimesis and the point zero will be observable. Here, former knowledge gets rejected, and familiar contexts are entered by new features, in short as learning. By referring to the concept of implicit knowing, performativity, anthropological pedagogy, and phenomenological approaches, diversity-sensitive, body-related learning theories can be worked out (see nearly all publications of the author). In terms of learner diversity, then, not least secret social in- and exclusion, hidden topics in social interaction processes, modes of integrating informal learning experience to formal settings, will come into sight.

References

- Castner, D. & Kraus, A. (2023). Discussing the Emperor's New Clothes - the Metaphysics of Neoliberal Policy and Educational Conversation. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, 99, 229-245.
- Collins, H. (2010). *Tacit and Explicit Knowledge*. The University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, E. (2009). Culture as Performance. *Modern Austrian Literature. Special Issue: Performance*, 3(42), 01-10.
- Hillen, S. & Aprea, C. (Eds.). (2015). *Instrumentalism in Education – Where is Bildung left?* Waxmann.
- Jackson, P.W. (1968). *Life in Classrooms*. Holt, Rinehart and Winston.
- Kalantzis, M. & Cope, B. (2016). Learner differences in theory and practice. *Open Review of Educational Research*, 1(3), 85-132, DOI: 10.1080/23265507.2016.1164616.
- Kraus, A. (2015). *Scholarly Principles in Teacher Education. What Kind of Science Serves a Practice-Oriented Teacher Education?* Waxmann.
- Kraus, A. (2016). *Perspectives on Performativity: Pedagogical Knowledge in Teacher Education*. Waxmann.
- Merleau-Ponty, M. (2002) [1945]. *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1993) [1961]. Eye and Mind. In Johnson, G. & Smith, M. (eds.). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (pp. 121-149). Northwestern University Press.
- Meyer-Drawe, K. (2008). *Diskurse des Lernens*. Fink.
- Mollenhauer, K. (2014). *Forgotten Connections: On Culture and Upbringing*. Routledge.
- Neuweg, H.-G. (2004). Tacit Knowing and Implicit Knowing. In M. Fischer, N. Boreham & Nyhan, B. (eds.). *European Perspectives on Learning at Work: The Acquisition of Work Process Knowledge* (pp. 130-147). Cedefop.
- Oser, F. (1997). Standards in der Lehrerbildung. Teil 1: Berufliche Kompetenzen, die hohen Qualitätsmerkmalen entsprechen. *Beiträge zur Lehrerbildung*, 1(15), 26-37.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. Doubleday.
- Turner, V. (1977). Process, System, and Symbol: A New Anthropological Synthesis. In *Daedalus. Discoveries and Interpretations: Studies in Contemporary Scholarship*, 106(3), 61-80.
- Wulf, C. (2008). Mimetic Learning. *Designs for Learning*, 1(1), 56-67. DOI: <http://doi.org/10.16993/df1.8>.
- Wulf, Ch. & Zirfas, J. (2007). Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien. Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung. In Ch. Wulf & Zirfas, J. (Eds.). *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven* (07-40). Beltz.

United Nations (2015). *Transforming our World: the 2030 Agenda for Sustainable Development*. <https://sustainabledevelopment.un.org/post2015/transformingourworld>
United Nations (2018). *Sustainable Development Goals*.
<https://www.un.org/sustainabledevelopment/education/>



CONSELHO
deCULTURA
UNIVERSIDADE da MADEIRA



NÚCLEO DE
PESQUISA COREOGRÁFICA



FAPEMIG



UEMG

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
MINAS GERAIS