

CORPOS QUE DANÇAM III

COORDENAÇÃO:
CRISTIANE NEDER, PhD
TERESA NORTON DIAS, PhD

ISBN: 978-989-9230-03-3

Corpos que Dançam III
N.PC-UMa | GPELBA- UEMG | 2024

DOI: 10.34640/universidademadeira2024diasneder

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Endereço

Caminho da Penteada, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISBN: 978-989-9230-03-3



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

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

COORDENAÇÃO¹

Cristiane Pimentel NEDER² | 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
Eduarda Neves (ESAP – 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 | CEHUM – UM – Portugal

REVISÃO DE TEXTOS

Andreia Nascimento | UMa
Guida Mendes | UMa-CIE
Teresa Norton Dias | UMa / CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

¹ Nota da Coordenação: Os textos e as imagens que integram este volume são da inteira responsabilidade de cada um(a) do(a)s autore(a)s.

² Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

ÍNDICE

Prefácio
Cristiane Pimentel NEDER & Teresa NORTON DIAS 07-10

1.

Preparing the Ground for Aesthetic *Bildung* Through Improvisational Dance – A Bodily Phenomenological Perspective
Anja KRAUS & Ebba THEORELL 12-22

Gestalt Projects. Dance as Embodied Movement Research within the polyvagal theory, art-based research, and Gestalt Therapy context
Giselle RUZANY 23-39

Relações entre a dança e o processo de envelhecimento ativo da pessoa idosa
Patricia Chavarelli Vilela da SILVA 40-55

2.

Danzas apotropaicas. La agencia de lo intangible
Carmen Lage VELOSO 57-71

Corpo em performance e ritual: um emaranhado de significações nas festividades de Bois de Minas Gerais
Laura PRONSATO 72-86

A dialética do processo de ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia
Gerson de SOUSA & Marilene Aparecida BORGES 87-102

Combates de Mouros e Cristãos ou Danças dos Mouros (Mouriscas) em Portugal
António LAGINHA 103-134

Corpos que dançam e brilham no Carnaval
Cristiane Pimentel NEDER 135-141

Uma antropologia do corpo e da alteridade - A dança como reparação heteropsicogônica, A. Piazzolla e C. Gardel
André VERÍSSIMO & Angélica SCHIFFLECHNER 142-161

Contribuições para a compreensão do universo de Pina Bausch
Alexandra Aparecida dos Santos NORONHA & Fernando Luiz ZANETTI 162-170

3.

Vera Mantero — Matérias. Forças. Imaginário
Teresa NORTON DIAS 172-175

4.

Treze tópicos sobre insubordinações na minha prática: da arte ao vivo às suas múltiplas consumações
Tales FREY 177-193

EDITORIAL

Em 2022, iniciámos uma jornada de edição de textos compilados em formato de e-book, disponibilizados em *open source* no site do Conselho de Cultura da Universidade da Madeira, sem qualquer custo para o leitor, com o objetivo de fomentar o interesse pelos estudos em Dança e disciplinas afins. Publicamos agora o terceiro número da série *Corpos que Dançam*, composto por textos que refletem estudos artísticos enriquecidos por práticas da antropologia e pelo uso de métodos etnográficos de pesquisa, como a observação participante e as histórias de vida. Neste número, celebramos os contributos generosos de autores e autoras que aceitaram participar e partilhar as suas reflexões, não apenas em resposta à “Chamada” que lançámos, mas também inspirados por eventos decorrentes das atividades do Núcleo de Pesquisa Coreográfica (N.PC) e do Laboratório de Performance Experimental (L.PE), sob o Conselho de Cultura da Universidade da Madeira.

O nosso profundo agradecimento a todos.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

* * *

In 2022, we began a journey of publishing texts compiled in e-book format, made available in open source on the website of the Culture Council of the University of Madeira, at no cost to the reader, with the aim of fostering interest in studies in Dance and related disciplines. We are now publishing the third issue of the series *Corpos que Dançam* (Bodies that Dance), made up of texts that reflect artistic studies enriched by anthropological practices and the use of ethnographic research methods, such as participant observation and life stories. In this issue, we celebrate the generous contributions of authors who agreed to participate and share their reflections, not only in response to the “Call for Papers” we launched, but also inspired by events arising from the activities of the Choreographic Research Center (N.PC) and the Experimental Performance Laboratory (L.PE), under the Culture Council of the University of Madeira.

Our deepest thanks to everyone.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

PREFÁCIO

A Dança, em toda a sua complexidade, revela-se um campo vasto de investigação e expressão cultural, que atravessa, neste número organizado em quatro blocos, áreas como a terapia, a antropologia, a fenomenologia e os estudos culturais. Este conjunto de estudos reflete a importância desta arte enquanto prática que permite a compreensão e ressignificação de identidades, tradições e valores.

A partir de perspectivas variadas – da terapia Gestalt ao envelhecimento ativo, passando pelas danças tradicionais e pela obra de coreógrafos inovadores –, cada autor(a) estuda o impacto do movimento no indivíduo e nas coletividades. Este percurso interdisciplinar expande os horizontes sobre o que significa dançar e como o corpo se transforma em meio de expressão, cura e resistência cultural. Nesta perspectiva, a Dança assume múltiplos papéis e significados, tornando-se num objeto de estudo potencialmente interdisciplinar.

No bloco 1., Anja Kraus e Ebba Theorell discutem, através de uma abordagem fenomenológica, no artigo *Preparing the Ground for Aesthetic Bildung Through Improvisational Dance – A Bodily Phenomenological Perspective*, como a improvisação em dança constitui um processo estético de desenvolvimento pessoal e corporal. Esta perspectiva fenomenológica considera a improvisação como uma prática que favorece a exploração das experiências sensoriais e emocionais, proporcionando uma aprendizagem que se constrói no próprio corpo e que se desenrola de forma única por cada bailarino(a). Com *Gestalt Projects*, Giselle Ruzany explora a dança como uma forma de pesquisa de movimento incorporado, fundamentada na teoria polivagal e na Terapia Gestalt. Este projeto investiga em que medida o movimento e a dança, como formas de expressão, podem servir de ferramentas terapêuticas para o autoconhecimento e a cura, permitindo uma conexão profunda com as emoções e reações físicas do indivíduo, onde o corpo se torna um veículo de compreensão e transformação. Ainda neste bloco, outro tema relevante é o envelhecimento ativo, tratado por Patrícia Chavarelli em *Relações entre a Dança e o Processo de Envelhecimento Ativo da Pessoa Idosa*. Este estudo foca-se nos benefícios da dança para séniores, promovendo a saúde física e mental e incentivando o movimento como uma forma de preservar a autonomia e o bem-estar. A dança, neste contexto, torna-se um aliado valioso do envelhecimento com qualidade de vida e uma forma de manter a vitalidade na terceira idade.

No bloco 2., dedicado a abordagens com foco na antropologia e na etnografia, Carmen Lage Veloso aborda as *Danzas Apotropaicas*, como um papel cultural de proteção contra o mal. Estas danças, ricas em simbolismo, atuam como rituais de salvaguarda, carregadas de significados espirituais e culturais que transcendem o visível. Esta exploração revela como o movimento e a dança assumem funções que, muitas vezes, se situam além do terreno material, reafirmando o poder do intangível e da crença coletiva. Ainda, na perspectiva das danças tradicionais e dos seus significados culturais, Laura Pronsato, no texto *Corpo em Performance e Ritual: Um Emaranhado de Significados nas Festividades de Bois de Minas Gerais*, investiga as festividades de bois, onde o corpo se torna veículo de tradições profundas e representações coletivas. A autora explica como o ritual e a *performance* se entrelaçam, reforçando identidades locais e comunitárias através de um complexo conjunto de movimentos e seus significados.

No contexto do Semba, uma dança de origem angolana, Gerson de Sousa e Marilene Aparecida Borges examinam a sua ressignificação cultural no ambiente urbano da cidade de Uberlândia/Brasil. Este estudo etnográfico considera a dialética entre a tradição e a adaptação cultural, onde o Semba adquire novos significados à medida que se adapta ao

quotidiano e aos desafios de uma cultura urbana e moderna, preservando a sua essência enquanto absorve influências contemporâneas. Em *Danças dos Mouros (Mouriscas) em Portugal*, analisadas por António Laginha, oferece uma visão sobre uma tradição popular que simboliza os combates históricos entre mouros e cristãos. Estas danças são ricas em memória cultural, preservando histórias de conflito e de encontro cultural, além de se constituírem como uma prática que celebra a identidade e a herança histórica portuguesa.

O Carnaval, evento profundamente enraizado na cultura brasileira, é o foco de Cristiane Pimentel Neder em *Corpos que Dançam e Brilham no Carnaval*. Este trabalho aborda a festividade como um palco onde o corpo se afirma como elemento central de expressão e resistência. A dança dos foliões permite que os corpos celebrem a sua identidade e pertença cultural, constituindo-se num ritual de expressão individual e coletiva.

Através de uma *Antropologia do Corpo e da Alteridade*, André Veríssimo e Angélica Schiffler analisam o papel da dança na construção de uma relação de alteridade e reparação heteropsicogónica. Neste estudo, os autores fazem uma ponte com a obra de Astor Piazzolla e Carlos Gardel, explorando o tango como uma expressão de cura e empatia, que reforça os laços entre culturas e pessoas através da dança e do movimento, promovendo entendimento e conexão.

O trabalho de Pina Bausch, uma das mais influentes coreógrafas de *Tanztheater*, é objeto de estudo de Alexandra Aparecida dos Santos Noronha e Fernando Luiz Zanetti. Em *Contribuições para a compreensão do universo de Pina Bausch* revelam como a coreógrafa desafiou os limites entre a dança e o teatro, criando obras que provocam a reflexão sobre a condição humana e as relações interpessoais. A sua abordagem inovadora permite que a dança atue como uma narrativa profunda e provocadora, explorando as emoções humanas e as suas complexidades.

No bloco 3., Teresa Norton Dias elabora, no universo da coreografia contemporânea, uma recensão crítica sobre a obra *Vera Mantero. Matérias. Forças. Imaginário*. Mantero, conhecida por subverter as convenções da dança, desafia os limites entre corpo, matéria e criatividade, propondo novas formas de ver e experimentar o mundo através do movimento. A coreógrafa portuguesa desenvolve *performances* que questionam e confrontam o público, revelando o potencial disruptivo da dança.

Por fim, no bloco 4. Tales Frey apresenta *Treze Tópicos sobre Insubordinações na Minha Prática*, onde reflete sobre os múltiplos desdobramentos da sua prática artística. Com uma abordagem que desafia normas e questiona as convenções da arte ao vivo, Frey revela como a sua prática se consuma em atos de insubordinação, que confrontam o espectador e a própria estrutura artística, criando novas possibilidades de expressão e de consumo artístico.

Os estudos aqui apresentados mostram que a dança vai muito além de uma simples expressão estética, sendo uma prática carregada de significados sociais, culturais, terapêuticos e existenciais. Através de abordagens que atravessam a tradição e a modernidade, cada autor explora o papel do corpo em movimento como veículo de identidade, transformação e resistência. Seja em contextos terapêuticos, como a terapia Gestalt, ou em rituais populares e festividades culturais, a dança emerge como um poderoso instrumento de ligação entre o indivíduo e a comunidade. Ao mesmo tempo, as contribuições contemporâneas da coreografia expandem os limites da *performance*, desafiando e renovando a forma como pensamos o corpo e as suas possibilidades expressivas. A dança permanece um campo de investigação vibrante e multifacetado, capaz de enriquecer e transformar tanto quem a pratica quanto quem a estuda.

PREFACE

Dance, in all its complexity, reveals itself as a vast field of investigation and cultural expression. In this edition, organised into four blocks, it spans areas such as therapy, anthropology, phenomenology, and cultural studies. This collection of studies highlights the importance of dance as a practice that enables the understanding and reinterpretation of identities, traditions, and values.

From varied perspectives – ranging from Gestalt therapy to active ageing, traditional dances, and the works of innovative choreographers – each author examines the impact of movement on individuals and communities. This interdisciplinary approach broadens horizons on what it means to dance and how the body transforms into a medium for expression, healing, and cultural resistance. In this perspective, dance assumes multiple roles and meanings, becoming a potentially interdisciplinary object of study.

In block 1, Anja Kraus and Ebba Theorell discuss, through a phenomenological approach, in the article *Preparing the Ground for Aesthetic Bildung Through Improvisational Dance - A Bodily Phenomenological Perspective*, how improvisation in dance constitutes an aesthetic process of personal and bodily development. This phenomenological perspective sees improvisation as a practice that encourages the exploration of sensory and emotional experiences, providing learning that is built in the body itself and that unfolds in a unique way for each dancer. With *Gestalt Projects*, Giselle Ruzany explores dance as a form of embodied movement research, based on polyvagal theory and Gestalt Therapy. This project investigates how movement and dance, as a means of expression, can serve as therapeutic tools for self-awareness and healing, fostering a deep connection with the individual's emotions and physical reactions, where the body becomes a vehicle for understanding and transformation. Still in this block, active ageing is another relevant theme explored by Patrícia Chavarelli in *Relações entre a Dança e o Processo de Envelhecimento Ativo da Pessoa Idosa* (“Relations between Dance and the Active Ageing Process of Older Adults”). This study focuses on the benefits of dance for seniors, promoting physical and mental health and encouraging movement as a way to preserve autonomy and well-being. In this context, dance becomes a valuable ally for ageing with quality of life and maintaining vitality in later life.

In block 2, dedicated to anthropology and ethnography, Carmen Lage Veloso addresses *Danzas Apotropaicas* (“Apotropaic Dances”) as a cultural role of protection against evil. These dances, rich in symbolism, act as rituals of safeguarding, imbued with spiritual and cultural meanings that transcend the visible. This exploration reveals how movement and dance assume roles that often extend beyond the material realm, reaffirming the power of the intangible and collective belief.

Focusing on traditional dances and their cultural meanings, Laura Pronsato, in *Corpo em Performance e Ritual: Um Emaranhado de Significados nas Festividades de Bois de Minas Gerais* (“Body in Performance and Ritual: A Tangle of Meanings in Oxen Festivals of Minas Gerais”), investigates festivities where the body becomes a vessel for deep traditions and collective representations. The author explains how ritual, and performance intertwine, reinforcing local and community identities through a complex array of movements and their meanings.

In the context of Semba, a dance of Angolan origin, Gerson de Sousa and Marilene Aparecida Borges examine its cultural reinterpretation in the urban environment of the city of Uberlândia/Brasil. This ethnographic study explores the dialectic between tradition and cultural adaptation, showing how Semba acquires new meanings as it adjusts

to urban culture and contemporary influences, while preserving its essence. Similarly, *Danças dos Mouros* (Mouriscas) (“Moorish Dances”) in Portugal, analysed by António Laginha, offer insights into a popular tradition symbolising historical conflicts between Moors and Christians. These dances, rich in cultural memory, preserve stories of conflict and cultural encounters, celebrating Portuguese identity and historical heritage.

Carnival, deeply rooted in Brazilian culture, is the focus of Cristiane Pimentel Neder’s *Corpos que Dançam e Brilham no Carnaval* (“Bodies That Dance and Shine in Carnival”). This work views the festivity as a stage where the body asserts itself as a central element of expression and resistance. The dance of the revellers allows bodies to celebrate their identity and cultural belonging, forming a ritual of individual and collective expression.

Through *Anthropology of the Body and Otherness*, André Veríssimo and Angélica Schiffler analyse the role of dance in constructing a relationship of otherness and heteropsychogenic repair. In this study, the authors connect the works of Astor Piazzolla and Carlos Gardel, exploring tango as an expression of healing and empathy, reinforcing bonds between cultures and people through dance and movement.

The work of Pina Bausch, one of the most influential choreographers of *Tanztheater*, is studied by Alexandra Aparecida dos Santos Noronha and Fernando Luiz Zanetti. In *Contribuições para a compreensão do universo de Pina Bausch* (“Contributions to understanding Pina Bausch's universe”), they explore how Bausch pushed the boundaries between dance and theatre, creating works that provoke reflection on human conditions and interpersonal relationships. Her innovative approach allows dance to act as a profound and provocative narrative, exploring human emotions and their complexities.

In block 3, Teresa Norton Dias offers a critical review of the contemporary choreography of Vera Mantero. *Matérias. Forças. Imaginário* (“Vera Mantero. Matters. Forces. Imagination”). Known for subverting dance conventions, Mantero challenges boundaries between body, matter, and creativity, proposing new ways of seeing and experiencing the world through movement. Her performances confront and engage the audience, revealing the disruptive potential of dance.

Finally, in block 4, Tales Frey presents *Treze Tópicos sobre Insubordinações na Minha Prática* (“Thirteen Topics on Insubordinations in My Practice”), reflecting on the multiple dimensions of his artistic practice. With an approach that challenges norms and artistic conventions, Frey’s work confronts both spectators and artistic structures, creating new possibilities for expression and artistic consumption.

The studies presented here demonstrate that dance goes far beyond mere aesthetic expression, emerging as a practice laden with social, cultural, therapeutic, and existential significance. Spanning tradition and modernity, each author explores the role of the moving body as a vehicle of identity, transformation, and resistance. Whether in therapeutic contexts, such as Gestalt therapy, or in popular rituals and cultural festivities, dance emerges as a powerful tool for connecting individuals and communities. At the same time, contemporary choreographic contributions expand the boundaries of performance, challenging and renewing how we think about the body and its expressive possibilities. Dance remains a vibrant and multifaceted field of research, capable of enriching and transforming both those who practise it and those who study it.

1.

Preparing the Ground for Aesthetic *Bildung* Through Improvisational Dance – A Bodily Phenomenological Perspective

Anja KRAUS

Stockholm University
anja.kraus@su.se

Ebba THEORELL

Stockholm University
ebba.theorell@su.se

Abstract: In educational settings, the focus is often on sitting quietly and engaging in cognitive activities like discussing various subjects, developing critical thinking skills, and problem-solving using intellect, reading and writing. While these aspects are vital, it is also important to recognize that students are physical beings existing here and now, interacting with others in a specific environment. Our physical presence exposes us to a plethora of experiences, many of which are unpredictable, fleeting, indescribable, and immediate. Unexpected movement may generate the feeling of losing control over the educational situation. We will, thus, see that moments of absence play a crucial role in the processes of growth and learning, and should not be disregarded or ignored. This is especially considered in aesthetic *bildung*. Starting with a philosophical, more concrete the bodily phenomenological perspective, this article embarks on an examination of aesthetic practices for teacher students in dance classes as a basis for aesthetic *bildung*.

Keywords: aesthetic practices, aesthetic *bildung*, art education, bodily learning, point zero

Resumo: Em contextos educativos, a tônica é frequentemente colocada em sentar-se calmamente e envolver-se em atividades cognitivas como a discussão de vários assuntos, o desenvolvimento de competências de pensamento crítico e a resolução de problemas utilizando o intelecto, a leitura e a escrita. Embora estes aspetos sejam vitais, é também importante reconhecer que os alunos são seres físicos que existem aqui e agora, interagindo com outros num ambiente específico. A nossa presença física expõe-nos a uma infinidade de experiências, muitas das quais são imprevisíveis, fugazes, indescritíveis e imediatas. O movimento inesperado pode gerar a sensação de perda de controlo sobre a situação educativa. Veremos, assim, que os momentos de ausência desempenham um papel crucial nos processos de crescimento e aprendizagem, não devendo ser descurados ou ignorados. Isto é especialmente considerado na *bildung* estética. Partindo de uma perspetiva filosófica e, mais concretamente, de uma perspetiva fenomenológica corporal, este artigo inicia uma análise das práticas estéticas dos professores-alunos nas aulas de dança como base para a formação estética.

Palavras-chave: práticas estéticas, educação estética, educação artística, aprendizagem corporal, ponto zero

1. Bodily Phenomenological Understanding of Human Corporality

Delving into the bodily phenomenological viewpoint in education begins by aiming to tap into the core of individual experiences in order to build a base of understanding. Highlighted is the significance of grasping reality through personal interactions rather than just in dependence on outside sources. Aesthetic perceptions play the pivotal role in the bodily phenomenological process of acquiring knowledge or learning.

According to Thomas A. Conklin (2007), the aim of bodily phenomenological research is to reach out “‘to the things themselves’ through creating [...] descriptions of personal experience as the source of all claims to knowledge.”¹ (Conklin, 2007, p. 276). Education’s purpose is, therefore, to delve into the ‘fundamental nature of things.’ – But what does this actually entail?

In order to address this question, it is necessary to thoroughly examine the philosophical field of bodily phenomenology. Our method consists of three crucial steps: first, we investigate the meaning of a ‘phenomenon.’ Following that, we will analyse the definition of the ‘perceiving subject.’ Lastly, we examine the importance of gaps, voids, and absences in our everyday experiences as a means to comprehend human existence. Since bodily phenomenology is rooted in European-Continental philosophy, we will refer to education as aesthetic *bildung* rather than aesthetic learning. We aim to deepen our understanding of aesthetic *bildung* through a bodily phenomenological perspective. This will be achieved by conducting a detailed analysis, with a specific focus on a dance example.

1.1 Phenomena

Phenomenology focuses on the substance that is readily available for our senses to perceive. Simply put, phenomenology focuses on the objects present in our immediate surroundings and explores how they shape our understanding within the framework of their presence.

The term phenomenon originates from the Greek word φαινόμενον, meaning something that is visible and evident. On one hand, a phenomenon is straightforward and easily noticeable; on the other hand, it can require deeper understanding and context to become clear (Blankenburg, 1991).

Typically, when encountering something or somebody, we tend to apply preconceived notions, mechanisms, principles, measures, and our own biases. The distortion of our prejudices, inclinations and other filters color our perceptions. However, such assessments are predominantly abstract in essence. An example of a common bias that exists is the tendency to believe that *individuals who are dressed nicely are automatically wealthy*. In the realm of phenomenology, surprisingly, basic biases are seen as metaphysical assumptions that focus on the inherent essence of existence and the world - *in the example, the exhibition of riches*. The practical and factual elements of the present circumstances become unnoticed. To more truly understand a specific occurrence and the circumstances surrounding it, we must be willing to let go of our own prejudices and preconceptions. Thus, phenomenology is about portraying experiences without delving instantly into already given explanations or analyses. Edmund Husserl (1950 [1913]) believes that it is crucial to temporarily put aside the conventional ways of thinking, as, by doing so, one can get deeper understanding and perception of the subject matter. He

¹ All German quotations were translated by Anja Kraus.

refers to this systematic process as ‘epoché,’ derived from the Greek term for ‘putting something into brackets.’

Building on Husserl’s pursuit to elucidate the essence of objects, Maurice Merleau-Ponty’s main work *Phenomenology of Perception* (1962) focuses on the concept of the ‘primacy of perception’, highlighting the idea that we cannot truly understand a phenomenon unless we have experienced it firsthand. Merleau-Ponty (op. cit.) defines phenomenology in line with Husserl as:

[...] a matter of describing rather than explaining or analyzing [... as an 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. (Merleau-Ponty, op. cit., pp. vii-viii)

The goal is to provide a raw and unfiltered description of reality, free from psychological interpretations or causal explanations that other disciplines may offer.

The outstanding characteristics of Merleau-Ponty’s account of perception is the central role of the body: We are our bodily existence. As we are embodied subjects, reflecting on phenomena is instantaneous and it is synonymous with our being and perception in, as, and with our body. Our physical being, with its directness and genuineness, already connects and interacts with the surroundings we inhabit. Once a primary connection is established, our body usually adopts a more conventional mindset, which may be mistakenly perceived as a ‘natural attitude,’ leading to the body’s integration into a specific social world or society.

Seen from a phenomenological perspective, by embracing our natural inclination to act more spontaneously and in a manner that is more relevant to the context at hand, we open ourselves up to a clearer understanding of the world around us. By this, we may be enabled to see things free from the influence of our preconceived notions, partiality, and other factors that can cloud our judgment. – However, the question remains: How is it possible to set aside social biases?

In order to set aside biases, we need to embrace spontaneity and adopt a fresh perspective. The question how we can free ourselves from our biases here shifts into how we can examine our embodied existence as a starting point. This shift in perspective prompts us to explore the reflection on our physical being as the foundation of our understanding of the world.

1.2 The Perceiving Subject

One way to comprehend the unique phenomenological concept of spontaneous perception is by envisioning the experience of a *newborn baby*. In accordance with much of the human body remaining uncharted territory, a baby’s movements appear random as they wave their arms and kick their legs. Over time, a toddler begins to focus his/her attention on specific objects and learns to direct their own movements towards them with increasing purpose. According to Husserl (1950 [1913]), there is a rift in the act of perception, as our eyes, which enable us to see the world, cannot see themselves. The same goes for other senses, such as hearing. Generally seen, we are unable to fully comprehend our own corporeality, e.g., “the eye does not appear visually” (Husserl, op. cit., p. 147); “the same body that serves me as a means of all perception stands in my way in the perception of itself and is a remarkably incompletely constituted thing.” (Husserl, op. cit., p. 159) We cannot see, hear, feel everything and all parts of our body all the time.

Merleau-Ponty (1962) echoes this sentiment by stating, “my visual body includes a large gap at the level of my head.” (Merleau-Ponty, 1962, p. 94). His bodily phenomenological work aims to uncover the underlying structure of perception, when he writes: “as for my body, I do not observe it itself: to be able to do so, I would need the use of a second body, which would not itself be observable.” (Merleau-Ponty, op. cit., p. 91). We are only able to observe a limited view of our own bodily movements, creating a sense of disconnection in our perception. We experience this when we are unwell, then we may feel detached from our own body; or there might arise a sense of unfamiliarity when making physical contact with oneself.

At the same time, Merleau-Ponty sees our physical existence as lively and highly perceptive. When we touch something, we not only sense the object’s surface, but also the sensation of our hand making contact with it. Exploring beyond the unknown depths within ourselves and moving towards the well-defined external world, from the bodily phenomenological point of view, mirrors the path of human existence. We are constantly immersed in the world around us, interacting with our environment while also being introspective. We understand ourselves by connecting with others and the outside world. Our perception is, thus, inherently intertwined with our physical being, creating a complex relationship between our actions and our awareness.

Within our understanding, there is a constant emergence of a divide, a breach, a sense of disconnection, alienation, differentiation, and a coming apart, by Merleau-Ponty introduced as ‘chiasm’. The chiasm takes various forms and manifests itself in different ways. This means that the unseen aspects, the passion, the unspoken dimensions of knowledge, the immeasurable, the suspension of judgment, and absence all participate significantly in influencing our everyday, authentic, and impartial, most unbiased encounters.

In cognitivist models (e.g., Fiske & Taylor, 1991), perception is viewed as the process of selecting, organizing, and interpreting information. The perception process involves interpretation, which means assigning meaning to experiences through the use of mental structures, or schemata.

Instead, focusing on the body as the central point of human orientation in the world directs our attention to the question of where perception actually begins. Rather than departing from mental structures or schemata, the body is viewed as a ‘point zero’ from which our experience and understanding of the world begin to unfold. Aligned with Merleau-Ponty’s idea, Waldenfels (1997; referring to Husserl, 1950 [1913]) delves into the idea of being present in the moment:

To be ‘here’ is neither somewhere in a space as a location beside others, nor is it nowhere, away from spatiality. To speak with Husserl 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; referring to Husserl, 1950 [1913], p. 158)

Our sense of being present in the moment is akin to a starting point, a centre from which spatial awareness emerges. Waldenfels suggests that our presence in a specific location can be likened to a beginning amidst the boundless expanse of space, where our interactions and interpretations begin to form. As conscious individuals, we hold a central position within the intricate structure of space. This central position acts as the base from which our understanding of space and our behaviours originate. It also blurs the boundary between the perceiving subject and the perceived object.

From this background, Käte Meyer-Drawe (2008, p. 90) highlights the ‘elusive nature of learning’, stating that “the ‘how’ of learning retreats into darkness.” “Just what one wants to see stays invisible [scil. I add: for a direct observance], such as: the beginning of learning, its course, its dramaturgy.” (Meyer-Drawe, op. cit., p. 77) We cannot observe ourselves or others while we are learning, and our learning process is not entirely within our control.

Taking into account the concepts of ‘point zero’ and ‘epoché’, as well as recognizing learning as a process that occurs in the shadows, it becomes clear that a none or absence plays a vital role in phenomenological research.

Essentially, in order to truly uncover our natural, spontaneous perceptions and bring human existence into focus, we need to block out preferences and preconceptions about a phenomenon and, instead, embrace our physical presence as a constantly evolving and uncertain entity.

It is important to note that the phenomenological idea of perception is introduced without taking too much notice of the existential and emotional implications of the inherent withdrawal or absence associated with it, or of the various types of rationality arising from this negative notion. However, keeping this criticism in view, let’s delve deeper into the phenomenological understanding of the none as a portrayal of human existence.

1.3 The Bodily Phenomenological Concept of None and Absence

One might initially consider the phenomenological ‘none’ to be related to the idea of unconsciousness, as proposed by Sigmund Freud. However, the study of bodily phenomenology does not include the notion of an individual psychic realm like the unconscious mind or consciousness. Instead, the focus is on the pre-reflective dimensions seen as a potential source of insight, becoming the subject of reflection. The body is at point zero. We can never grasp it as a whole. It is the ultimate point of departure for us, as well as a perceptive organ for phenomena.

The idea of phenomenological negativity is similar to Patrick Fuery’s (1995) concept of a ‘heterology of absence’ (Fuery, op. cit., p. 158). Fuery explains how, paradoxically, the absence of something can change and impact on the presence of other things through negativity. He discusses how in phenomenology the gaps and differences create new forms of presence by filling the voids with signs and symbols by which the absence is denied. This constructed presence becomes the focus, appearing undeniable and truthful. He writes:

They [the configurations of absence] establish forms of quasi-presences to fill the gaps, the holes, the blanks, the simulacra, complex orders of signs which point and indicate until the absences themselves are denied [...] This position is a constructed presence which takes on primacy, irrefutability, and, often, a sense of ‘truth’. (Fuery, op. cit., p. 2)

This is to say: We existentially have to deal with a fundamental negativity. It is not only our body and our learning that retreat from full control, but also our surroundings are not fully governable. Especially for children, even more for teenagers, facing a world of extreme change, and being aware of oneself as not fixed, perceiving one’s own personality in movement and development is usually a rather predominant and central experience, while – as experienced adults – we might have more or less forgotten this.

To illustrate how the absence of something, such as gaps or omissions, shapes and impacts our daily lives, we will later provide an example of dance in which these absences are experienced. In our analysis, we will examine the concept of ‘absence’ as the focal point of bodily -phenomenological reference, viewed through the lens of aesthetic *bildung*.

2. Aesthetic Bildung

Aesthetic *bildung*, according to Jörissen (2020) covers a: “[...] broad spectrum of conceptual manifestations that all have in common that they are ultimately – at least implicitly – related to cultural repertoires of forms of the perceivable and, secondly, that they are about the negotiation of modes of perception.” (Jörissen, 2020, p. 342).

As modes of perception and action (along with stereotypes, as mentioned above) emerge from traditional contexts that are connected to questions and references to values, aesthetic *bildung* as a whole operates in the realm of tension between cultural traditions and social transformations. The main objective is thus to cultivate a new and interconnected perception that encompasses various modes of well-established perception, values, and cultural forms (Klepacki & Klepacki, 2018).

In classroom lessons, teachers often use aesthetic items or issues in order to mediate ideas and theories about subjective realities. Pictures, sculptures, and installations are then meant to be illustrations of knowledge or subjectivity. From a phenomenological perspective, moreover, the problematic is to be considered that arises from ingrained, widely accepted, mainly theoretical preconceptions, inclinations, and biases that have the potential to warp our perception.

It is expected that, through bodily imagination, we can discover fresh avenues and expand our horizons. Let’s outline this thought in broad strokes: Even if we cannot see how we act ourselves, most of our actions will be perceived by others, and there will be responses to them. Such responses might be related to values. New insights are often connected to processes of articulation and experience the repercussions within the context of recognition or non-recognition practices (Jörissen & Marotzki, 2009, p. 39). As we contribute to sociality in all our actions, including withdrawing from others, the unique power of fresh insights lies not ‘only’ in transforming attitudes and modes of perception of an individual presented in isolation but also at the collective level.

Aesthetic *bildung* can support this transformation when Christiane Brohl’s (2003) argument is considered that the effects of art consist of interfering and intervening in actual discourses and current semantic fields. She highlights the possibility to change, modify, or put customary, but obsolete concepts in question by aesthetic practices. Even if these effects cannot always be articulated or figured out in a definable way, they are recognizable in a kind of shift inside our experiential field. – To reveal these effects, Brohl (op. cit.) develops the didactical strategy of ‘displacement.’ This didactical strategy is based on the principle of a reciprocal interpretation of an aesthetic practice, or artwork at hand and its situational contexts. One and the same aesthetic practice, or artwork changes its meaning dependent on its location. For the actively perceiving, experiencing, and interpreting spectator, displacement opens up the possibility to allow novelties to merge into familiarities. Then, the “extraordinary seeps into the orderly” (Waldenfels, 1999, p. 167). Waldenfels (2004, p. 226) also speaks of an ‘iconic epoché.’ Since executing such an ‘iconic epoché’ depends on sensitivity, inventive thoughtfulness, and descriptive talent, it is a kind of art itself. – According to Böhle et al. (2004, p. 67), such aesthetic practice even plays the central role in facing unpredictable happenings: In order to grasp

puzzling events, in a first step one has to subjectively link realistic impressions with imaginative, in the first place, iconic imaginations. By doing so, a new concept might be generated, open-minded learning can take place.

We thus propose implementing the strategy of displacement as a way to promote aesthetic *bildung*. This is supposed to encourage active, open-minded, and exploratory approaches to the challenges we encounter in our personal lives, at school, and in society. By confronting the unpredictability of our living conditions and individual futures, we can develop a deeper understanding of ourselves and the world. Art-based situations and events, in particular, appear to be valuable as they reveal phenomena that were previously hidden or unknown.

Friedrich Nietzsche, the renowned philosopher, had a profound appreciation for dance. He declared in his *Thus Spoke Zarathustra*, “I would only believe in a god who would know how to dance.” (Nietzsche, 1917, p. 27). This sentiment reflects his celebration of movement, joy, and the freedom found in dance. Nietzsche’s words evoke a sense of lightness and liberation, as if a ‘dancing star’ (Nietzsche, op. cit., p. 8) were born within us. Indeed, he believed that chaos within us is necessary to give birth to such ‘celestial dimensions’ (ibid.).

3. The Formation of a Dancing Body

The empirical case for our study is based on three-day dance classes that are optional in a preschool teacher program at a Swedish university. They are part of a course that otherwise provides different pedagogical approaches to aesthetic expression, i.e., in addition to dance, the students also study visual arts, drama, and music. The dance classes focus on exploratory and improvisational dance, where the students learn about creating and trying out educational proposals in dance that instigate movements by departing from the circumstances at hand. The focus is not on imitating or learning predetermined steps or styles, but on the creation of spontaneous phrases, compositions and interactions in the present moment. In an exploratory and improvisational dance setting, inspiration can be drawn from music, rhythm, other moving bodies, objects, materials, spaces, drawing, as well as dramatic and thought-provoking content. An example of a given invitation for improvisational dance is to move around, being aware of each individual in a large group; one person may suddenly turn around, change tempo, or fall, and the rest of the group has to follow that impulse. The educational goal is to stimulate the students’ capacity to become more sensitive toward small changes in their interactions with each other.

The students have different levels of experience; some had never danced before coming to the studio. – As a case, teacher Ebba Theorell asked open-ended questions to a student who had been enrolled in the preschool teacher program and also took dance classes.

The purpose of these questions was to explore what the student remembered and which moments they considered important factors in the process of transitioning from seeing themselves as non-dancers to identifying as individuals capable of dancing. Like many other students this student, here called Karen, also mentioned feeling uncomfortable during the first seminar, in her own words:

I remember that my first strong instinct was that I wanted to escape from the dance classes, so I was sitting next to the door. I think it is because our ideas about dance are so traditional and linked to specific dances such as salsa, classical ballet, or hip hop.

That dance is about showing that you are capable of dancing in a perfect, beautiful way. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

The idea that there is a societal expectation that one must be able to dance in order to be allowed to dance, and that dance should also look beautiful, was shared also by other students. Most of them thought of themselves as non-dancers. – How can this thought be challenged?

The same student mentions that what slowly convinced her to start exploring movement during the seminar was the given impulse to attentively listen more inwardly to one's own feelings, and outwardly to both the space, peers, and music. She says:

[...] It helped me that we were encouraged to focus on how the movement feels, and not so much on how it looks. I remember that we closed our eyes, and that we were encouraged to search for small movements and rhythms inside the body, and as a following step see if these movements were possible to amplify, expand, to let them take form and place in the room. In that moment something happened to me. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

Dancing with others requires attention and openness to their own movements, as well as a willingness to engage with others in a nonverbal manner. At the same time, by connecting with the environment through movement the dancing body appears to gain more definition over time. The student continues:

The dance seminars required intense listening to my fellow students' movements, a listening that also demanded complete presence. [...] I particularly remember a time when we danced in two large groups, where we attempted to navigate through the space without using any words, only relying on bodily communication. We had to be attuned to each person's movements and be aware whenever someone needed to turn around, pause, or run – and the entire group had to follow, all without speaking to one another. I experienced a profound sense of listening to the entire group as one organism. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

The student metaphorically (e.g., 'sense of listening to the entire group as one organism') describes the attunement to each other in dancing as an opportunity to explore a common world in which we always already exist, while transcending the typical social biases associated with dancing (see above). The student emphasizes that the ongoing exchange between practicing and reflecting phases helped her understand what occurred during the classes, namely, what she experiences as open and honest expressivity:

[...] the constant reflection, both in group discussions and also in my personal thoughts, of what dance is and what it can become was very important to me. I slowly started to realize that it challenged my previous ideas about what dance can be. Dance is truly an expression that demands honesty and openness, both to yourself and others. We also first met as a student group in this seminar, which created a very strong connection among us. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

According to their teacher, at the end of the dance classes, not only this student, but most of the participants in the course, describe that they began to see themselves as dancing individuals who can also teach children to express themselves through dance. The students appeared to become more engaged with each passing hour during the course,

feeling increasingly at ease. Many students described dance improvisation as a liberating experience. The growing sense of liberation can be interpreted as the process of reclaiming individual bodily space while also deepening connections to the group. The three-day dance classes can be described as a process in which the outline of the body becomes more visible over time. It is not a closed, excluding body outline; instead, it is similar to a threshold state that both absorbs its environment and allows us to leave traces in the world.

4. Summary and Outlook

In pedagogy (Greek παιδεία, παῖς = child, boy and ἄγειν to lead), the central focus is naturally on obtaining or formulating, shaping, or seeking existential orientation. Within education, this orientation is supposed to be achieved through a connection to specific content. In the context of improvisational dancing, individuals learn various skills such as exploring space, developing bodily listening, understanding rhythms, responding to impulses, imitating, and learning how to interact and communicate non-verbally. In this contribution, the question was asked from a bodily phenomenology perspective: what relevance does, such dance content have in terms of providing existential orientation.

Bodily phenomenology provides a paradigm shift in pedagogy. Instead of presenting a personal identity or proposing an existential orientation, the focal point is placed on the perceiving subject, referred to as point zero: The kinaesthetic experience is indispensable for locating ourselves in the world. However, we cannot perceive our perceiving body in all its aspects. Usually, we only see our arms and the front of our body. Our physical perceptions withdraw to a large extent; what we feel, and sense are not completely at our disposal. The goal of phenomenology is to explore the meaning and significance of lived experiences and to describe phenomena as they appear on the subject.

Waldenfels (1997) highlights the significant difference between *what* reveals itself and *the manner in which* it reveals itself. He identifies the latter as the (bodily) phenomenological perspective. According to bodily phenomenology, existential orientation is not gained once and for all times (as a *what*) but is seen as a continuous practice (*a manner in which*) that can be supported by what a person can learn. Bodily phenomenology can, thus, serve as an initial point for empirically exploring how something becomes visible (to a learner).

Our example of the classes in improvisational dance shows that the exploration of self-awareness and the cultivation of the ability and sensitivity to adapt to new situations and knowledge can be effectively achieved by incorporating aesthetic settings. We can see that improvisational dance reveals how movements are aesthetically organized and how the acting persons relate and subordinate them to one another. We have seen that learning to dance likewise helps determine whether and to what extent figures of dance are socially mandated, or at least appear to be, and what may turn out to be a natural attitude. Seen from a phenomenological perspective, well-established, commonly shared biases and preferences, also those related to the human body, are primarily abstract. They can act as filters that can distort our perception. The new can only gain space through fresh perception. However, the learning itself retreats into darkness; nobody has seen someone learn something. The same applies to how fresh perception emerges. However, ‘epoché’, distance from customary views allows for a perceived reality to be associated with different interpretations than the familiar ones; or they can be justified differently than before. In our example, the student describes how ‘the extraordinary seeps into the orderly.’ She mentions that this brings about existential orientation, i.e., new

relationships, etc. in the situation at hand. Our data provides evidence that the student(s) discovered a passionate and pure aspect of life, which they were previously unaware of: improvisational dancing and all that it encompasses. As we observed, she uses metaphorical language to describe this experience. We, thus, noticed that ‘imaginative, iconic imaginations’ play a role in breaking new ground by means of sensation, as well as immersion, i.e., ‘understanding a phenomenon by experiencing it firsthand.’

This is not yet aesthetic *bildung*, as it is neither ‘related to cultural repertoires of forms of the perceivable and, nor about the negotiation of modes of perception.’ One can rather speak of aesthetic practices as the act of ‘creating a new concept by connecting realistic impressions with imagination,’ thus allowing a release from the uncertain void, which we introduced above as point zero and absence. Through ‘interfering and intervening in actual discourses and current semantic fields,’ improvisational dance additionally has the ability to liberate the body from unnecessary constraints, making a person feel a connection with their surroundings and a sense of freedom. The latter can be seen as an essential foundation for a welcoming and vibrant social life, as well as for cultivating aesthetic appreciation in terms of aesthetic *bildung*.

References

- Blankenburg, W. (1991). Phänomenologie als Grundlagendisziplin der Psychiatrie. Unterschiedliche phänomenologische Ansätze in der Psychopathologie. In: *Fundamenta Psychiatrica*, 5, 92-101.
- Böhle, F., Pfeiffer, S. & Sevsay-Tegethoff, N. (Eds.) (2004). *Die Bewältigung des Unplanbaren*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brohl, Ch. (2003). *Displacement als kunstpädagogische Strategie – Vorschlag einer heterotopie- und kontextbezogenen Diskurspraxis des Lehrens und Lernens*. books on demand.
- Conklin, T. (2007). Method or Madness. Phenomenology as Knowledge Creator. In: *Journal of Management Inquiry*, 16(3), 275-278.
- Fiske, S. T. & Taylor, S. E. (1991). *Social Cognition*. McGraw Hill.
- Fuery, P. (1995). *The Theory of Absence. Subjectivity, Signification and Desire*. Westport.
- Husserl, E. (1950 [1913]). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Husserliana IV. (ed. by M. Biemel) Martinus Nijhoff.
- Jörissen, B. (2020). Ästhetische Bildung im Regime des Komputablen - In: *Zeitschrift für Pädagogik*, 66(3), 341-356.
- Jörissen, B. & Marotzki, W. (2009). *Medienbildung – Eine Einführung: Theorie – Methoden – Analysen*. UTB.
- Klepacki, L. & Klepacki, T. (2018). Processes of cultural tradition and transformation from an educational science perspective. In B. Jörissen, L. Klepacki, L. Unterberg, J. Engel, V. Flasche & T. Klepacki (Eds.), *Spectra of transformation. Arts education research and cultural dynamics* (pp. 11-18). Waxmann.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. Routledge & Degan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Walter de Gruyter.

- Nietzsche, F. (1917). *Thus Spoke Zarathustra*. Random House, Inc.
<https://ia803405.us.archive.org/32/items/thus-spoke-zarathustra/Thus%20spoke%20Zarathustra.pdf>
- Waldenfels, B. (1997). *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (1999). *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp.

Gestalt Projects

Dance as Embodied Movement Research within the polyvagal theory, art-based research, and Gestalt Therapy context

Giselle RUZANY
Antioch University
giselleruzany@mac.com
gruzany@antioch.edu

Abstract: *Gestalt Projects* explores the intersection of dance, *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy* through the lens of *embodied movement research*. This collaborative performance serves as an inquiry into how grief and loss can be processed and reconciled through the body's autonomic nervous system (ANS). Drawing on *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy*, the project reveals the implicit wisdom embedded within embodied experiences. Through dance, it illustrates the convergence of proprioception, neuroception, relational awareness, and artistic expression as a means to access nonverbal information. The research positions *embodied movement research* as a transformative tool for creativity, collecting data for scientific studies and therapeutic practices, as well as offering movement material for choreography and healing. Using *connective tissue* as a dance performance example, this paper shows how embodied responses influence meaning-making in artistic and therapeutic settings. This approach is particularly relevant for dancers, therapists, and somatic practitioners, as it bridges scientific, artistic, and therapeutic domains in a holistic understanding of the body's role in interpersonal dynamics and healing.

Keywords: polyvagal theory, Gestalt Therapy, Dance improvisation, performance, art-based research, movement research, embodied inquiry, grief and loss

Resumo: “*Gestalt Projects*” explora a interseção entre a dança, a teoria polivagal e a Gestalt-terapia através da pesquisa em movimento corporal. Esta performance colaborativa investiga como o luto e a perda de pessoas queridas podem ser processados e reconciliados pelo sistema nervoso autônomo (SNA) do corpo. Baseado na teoria polivagal, na pesquisa baseada em artes e em psicoterapias centradas no corpo, o projeto revela a sabedoria implícita nas experiências corporais. Através da dança, “*Gestalt Projects*” ilustra a convergência entre propriocepção, neurocepção, consciência relacional e expressão artística como meios de investigar informações não-verbais. A pesquisa posiciona o movimento corporal como uma ferramenta transformadora para práticas criativas e terapêuticas, oferecendo material de movimento para coreografia e cura. Utilizando o exemplo da dança “*connective tissue*”, este artigo demonstra como as respostas corporais influenciam a construção de significado em contextos artísticos e terapêuticos. Esta abordagem é especialmente relevante para dançarinos, terapeutas e praticantes somáticos, ao unir domínios científicos, artísticos e terapêuticos em uma compreensão holística do papel do corpo nas dinâmicas interpessoais e na cura.

Palavras-chave: teoria polivagal, terapia Gestalt, improvisação em dança, performance, investigação baseada na arte, investigação do movimento, investigação usando consciência corporal, luto e perda

Gestalt Projects
Dance as Embodied Movement Research
within the polyvagal theory, art-based research, and Gestalt Therapy context

Gestalt Projects is a collaborative performance between art and dance that uses the processes of *embodied movement research* to investigate reconciliation to process grief and loss. *Gestalt Projects* uses dance as *embodied movement research* to illustrate how the autonomic nervous system (ANS) via the *polyvagal theory*, *art-based research*, and body-centered psychotherapies, such as *Gestalt Therapy*, converge in one methodology. This *embodiment movement research* can reveal implicit wisdom and offer movement material for dance. In this context, embodiment encompasses several aspects: proprioception (awareness of movement in space), neuroception (awareness of internal sensations), embodied relational awareness (the sensations in the body in relationship with the other and the field), and the expression of one's inner sensations through the arts (*art-based research*). *Embodied movement research* as a process has been described in *art-based research* (Kossak, 2013; Leavy, 2018; McNiff, 2013), *Gestalt Therapy* (Clemmens, 2019; Frank, 2001), and dance (Katan, 2016; Hervey, 2000). After describing *embodied movement research* within the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy*, a piece called *connective tissue* will illustrate its use and guiding principles to create a dance for *Gestalt Projects* (link to remix (Ruzany 2024) or full performance (Davis, 2023) at reference page).

The classic ANS example is the one where a person places their hands on a hot stove and, without realizing it, takes their hand off the stove very quickly, only afterward realizing that they burned their hand and now feel the pain coming from their injury. The *polyvagal theory*, as described by Stephen Porges (2011), elevates this autonomic reaction not only as a response to physical pain but also as a response to our relational needs as social animals. Since most of our responses in relationships are not commonly thought of as an autonomic response, it is valuable to look at theories that help us understand these involuntary embodied responses to our environment and people, especially for dancers, choreographers, mindful movement practitioners, dance/movement therapists, art-based researchers, body-centered psychotherapists, and somatic practitioners alike.

Embodied art-based research is a way to do research where the body and art can access nonverbal information and contribute to the research, as it is rich in information that cannot be accessed by qualitative and quantitative research alone (McNiff, 2013). Katan (2016) and Hervey (2000) actually used choreographers such as Ohad Naharin and Bill T Jones as examples to describe *embodied movement research* as a method to explore dance material or data for choreography. By using the arts to gather data for research, the art-making process became more transparent, as did its effect on the process of creating meaning-making narratives.

In *Gestalt Therapy*, experimentation can be seen as embodied movement research and can be present during the therapeutic session and after, when the therapist can make sense of the session through embodied or artistic inquiry. The therapeutic process does not focus on the content of what the patient says but on how the words are spoken and the movements and sensations accompanying them. Each therapeutic encounter is embedded in this relational dance of self, other, and co-created field, where what is happening non-verbally takes center stage. Like the *polyvagal theory*, the co-created field acknowledges that our organism is picking up on what happens between two individuals and the environment, even if one is not attentive to it, influencing one's thoughts and meaning-making process. Looking for an embodied availability during the session and connection

at the contact boundary is part of the dance of becoming fully alive and finding health within. Using knowledge from the fields of *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt therapy*, a dance using *embodied movement research* will illustrate this convergence of embodied wisdom through *connective tissue*.

The Polyvagal Theory in Dance

Rational readers and dancers might believe that they are in control of their actions through brain control and decision-making processes. However, 77% of vagal fibers from the autonomic nervous system (ANS) are sensory afferent fibers and are as ancient and similar to our counterpart reptiles and amphibian animals (Porges, 2011). These fibers are mostly below our diaphragm and are not myelinated (intuitively nicknamed our gut feeling), coming from the stomach and intestines, and attached to our brain dorsally from efferent fibers. Our efferent motor fibers are attached ventrally and laterally to the afferent fibers and control our larynx, pharynx, soft palate, esophagus, bronchitis, and heart (Porges, 2011). Dance techniques and somatic practices have been aware of this fact before Porges could prove it through scientific measuring technology. When engaged in embodied movement research, one may touch on memories that have been stored in the body (Levine, 2015). This phenomenon is well documented in numerous case studies written by embodied psychotherapists (Dieterich-Hartwell & Melson, 2022; Frank, 2001; Ogden, P. Minton, Pain, 2006; Porges & Dana, 2018). In a somatic practice called body-mind-centering, we engage in movement, researching through visualization and sensation by moving from each organ and tube as a process to develop a higher sensitivity to these unconscious reactions (Cohen et al., 1993). In Gaga, another somatic dance practice created by Ohd Naharim, the dancer explores different embodied ideas using visualization and sensations to find movement that comes from an embodied exploration of the edges of bones or skin wrinkling, allowing the body to show new movement possibilities that were not thought of before (Katan, 2016).

The ANS vagal system is important in the social constructs of dance and embodied movement research. When dancers work with improvisational scores, there is this idea that the body will make a choice from a sensory place and intuitively create what needs to happen at the moment (Buckwalter, 2010). When a person is orienting in space, the person uses two independent systems, using one's dorsal fibers to move one's sensory receptors toward the stimulus and the ventral fibers to suppress one's heart rate (Porges, 2011). Once this automatic response happens, there is decision-making about engaging socially through communication (Porges, 2011). Metabolically speaking, orienting afferent fibers uses relatively little energy. However, during a fight-or-flight response, mammals exhibit a metabolic increase in energy five times higher (Porges, 2011). This is due to rapid fight or flight capacity, where rapid response is followed by the need to recharge. Nevertheless, the myelinated vagal pathways are there to support spontaneous social interactions. An example of this mechanism is the fact that facial muscles are connected with internal organs and viscera, and this neuroception can trigger a withdrawal or mobilization of one's defense strategies by reading facial expressions (like a hot stove) through their ANS (Porges, 2011). Connecting the polyvagal natural response to social needs to be part of the dance can bring a deeper community-building objective in service of dance as a healing art.

Levels of ANS sensory awareness

According to Porges (2011), there are different levels of sensory awareness and neuroception. Neuroception is what Porges calls the system that automatically and autonomously checks in if our environment and people are safe or dangerous (Porges, 2011). The first level is one's heart, stomach, and liver neuroception. The second level is an internal response to smells, touch, and so on. The third level is movement and facial expression recognition and expression. The fourth level is the negotiation of one's social interaction, where one has to coordinate all three other states, namely bodily states, emotions, and movement (Porges, 2011). Knowing these levels when conducting embodiment movement research is essential, as one can track these different levels of sensory awareness and availability for social interaction in dance.

Sensory experience includes external sensations, such as smell, sound, sight, taste, and touch, as well as internal sensations, such as pain, nausea, arousal, feelings, and so on (Porges, 2011). According to Porges, the idea is to facilitate the conditions for the autonomic nervous system to rest in a state of curiosity or be able to engage in play. After all, one's sensory experience drives our behavior and contributes to our organization of thoughts and emotions. Therefore, creating space for eye contact, face-to-face interactions, and empathic response can facilitate holding a safe space for the exploration of movement research that is based on sensory exploration and expression. This process is explored in the *Gestalt Project connective tissue*, described later.

It is important to understand that the polyvagal system is bidirectional. The dorsal motor nucleus bridges the cardiac and stomach gastric fluids. The dorsal nucleus influences digestion and respiration, while the nucleus ambiguus is involved in motion, emotion, and communication. Both connect back and forth bidirectionally. Another interesting finding is that the right brain is activated in fight and flight, being shy, being attentive, or having social problems. According to Porges (2011), the left brain might be developed from the right brain homeostasis, after which one may develop motor and language abilities (Porges, 2011). This dependency on the right brain homeostasis tracks well clinically as people in trauma response seem to have a hard time communicating verbally, reading, or writing and do better beginning with nonverbal expression. Dancers are investing time and sensory capacity to explore their ANS, as one very rarely dances while speaking; dance becomes quite a right-brain and polyvagal ANS mechanism.

The three main vagal systems in the ANS

The polyvagal theory consists of three main vagal systems that are bidirectional in their sensory and cognitive responses to the world (Porges, 2011). Before we are conscious of what our body perceives if clues of unsafety are present, our heart rate increases; we may flush, start sweating, become pale, or feel dizzy. Being playful and engaging socially comes when one feels safe and physiologically congruent with that assessment from a bottom-up body-based assessment. When the body is unable to inhibit defensive strategies when in a safe environment, and one's gut is reactive independent of one's reality, this maladaptive strategy is considered a psychopathology (Porges, 2011). There is a bidirectional influence between mind and body, where the ANS is picking up information and shifting one's perception of the world. Dancers could illustrate this by using words to create movement and then using movement to create words, and back and forth, creating a dialogue with other dancers not only in movement but also through words as prompts (illustrated later in gestalt projects).

According to Porges (2011), the autonomic nervous system was thought of as two mechanisms that created two defense strategies, but we gained a third one that mediates the first two through the evolution of a polyvagal network of neurons for the need of social connection for survival. At first, the ANS was a binary system: the sympathetic nervous system engaged in fight and flight in case of threat or play during times of safety, and the parasympathetic nervous system engaged in rest and yield during safe times, or it would dissociate, faint or freeze in case of threat. Nevertheless, Porges believes that in our evolutionary neurobiological organism, we became dependent on the social world and adjusted our system to make social interaction as the primary objective by passing sometimes our natural response. This human need to be social as a survival imperative created the social vagal system, which could press a “break” in defensive systems of the body from going into fight or flight in favor of social connection. Therefore, the nervous system has the capacity to dampen the body’s response toward danger in favor of social communication as a path to survival.

According to Porges (2011), there are specific areas of the brain that detect and evaluate the body, face movements, and vocalization, activating certain areas of the cortex to respond accordingly; for example, if someone encounters a familiar face, the body will respond in a friendly way automatically. Interestingly, our posture and facial expressions are ready before our consciousness can make a judgment. The polyvagal system, through neuroception, decides if an internal or external threat is present. When it comes to a person, these neurons can bypass cognitive decision-making and make a decision based on their ability to read facial expressions, tone of voice, and eye contact. Some psychotherapy practitioners have been able to articulate how the *polyvagal theory* can help explain the dance of attachment between a caregiver and a child, how to treat trauma, or how to use movement, like yoga, to regulate one’s emotions into a more balanced emotional state (Porges & Dana, 2018; Riordan, 2023; Schwartz, 2024). The process of relational safety and emotional regulation is a nonverbal relational experience; therefore, it is important to research how one may access these embodied methods in research.

Art-based research in dance

The world of research has begun to accept the need to include the body and the arts, especially in expressive arts therapy and qualitative research, to further our understanding of human experience (Ellingson, 2017; Leavy, 2018; Leigh et al., 2021; McNiff, 2013). In the literature, some authors will call this process of artmaking and inclusion of the body in research as *embodied inquiry* (Leigh et al., 2021; Snowber, 2016; Todres, 2007), while others may call this process *art-based research* or *artistic inquiry* (Leavy, 2018; Hervey, 2000; Rappaport, 2013). Qualitative researchers are beginning to recognize *embodied inquiry* as a valuable part of collecting data and a fundamental part of understanding one’s experience (Ellingson, 2017; Federman et al., 2017; Leigh et al., 2021). At the same time, *art-based research* is finding its value as a methodology to investigate wisdom within the artistic process (Kossak, 2015; Leavy, 2018; McNiff, 2013; Allen, 2012 & 2013). I will use both *embodied inquiry* with the intent to create movement, and *art-based research* to explain the same *embodied movement research* process. Although the names might be used interchangeably, I intend to respect the author’s choices as well as stipulate the usefulness of *embodiment movement research* in dance.

Art-Based Research (ABR) is based on the art-making process as a vehicle for meaning-making (McNiff, 2013). There are many mediums through which this art-making process can be expressed, including film, music, visual arts, and dance;

nevertheless, all of these modalities will be even more holistic when the body is completely immersed in the process. This holistic attunement to one's whole body is what creates a truly embodied expression: moving in attunement to one's inner sensations or neuroception congruent to one's emotions and proprioception. In Kossak's (2013) words: "In *art-based research*, the phenomenological experience is represented through the creative act itself." (Kossak, 2013, p. 20). By engaging with a topic through an artistic medium, one can find themselves in unknown territory. The art then deepens one's embodiment and intuitive sense of self, where one can trust the body to answer questions that explain embodied experiences. This process involves a dialog within the artistic process (e.g., paintings or images) in order to find the path toward insights and understanding to emerge (Allen, 1995; Allen in MacNiff Ed., 2013). Therefore, ABR is an intuitive and non-cognitive improvisational and creative act where one follows the process without knowing what results and sometimes what questions will emerge.

In ABR, the body must be allowed to share its knowledge and to do that, one has to tune one's perception inwards, and the mind needs to be pushed to the periphery of one's space and give space to witness and absorb the nonverbal and symbolic language (Rappaport, 2008). The act of artmaking is the best medium to capture the felt sense of the body, but it may be elusive for some. In Rappaport's (2008) words, "At first, this inner bodily knowing is unformed. It requires mindful awareness with an accepting attitude for it to ascend from its inner realm" (Rappaport, 2008, p. 94). Once the body answers the questions one wants to research, Rappaport encourages the researcher to write down from the perspective of the art itself. What is the painting or the movement saying? Are there follow-up questions? What shifts in the body, what sensations emerge, and what small movements or shifts happen in the person's posture when a subject comes to one's mind? The body is always responding automatically with its own wisdom, but one has to develop the capacity to perceive these embodied responses to engage with *art-based research* in dance.

This ability to listen to your own body is a mindful movement practice. In *embodied movement research*, the body is capable of showing the right way to move in order to let the sensation one feels be expressed and transformed. In a way, this practice is like a dance improvisation. As Sajnani (2012) wrote, "To improvise is to risk stepping into the unknown [...] The practice of improvisation embraces uncertainty" (Sajnani, 2012, p. 81). Sajnani (2012) explains that as one engages with ABR, one is also engaging with an aesthetic intelligence that guides the inquiry. This creative act in ABR is more similar to a mindful movement practice than a dance step that one can command the body to perform. In ABR, the act of creating a dance as research would be more similar to the process of authentic movement, where the body is the one dictating the dance and not a command of the mind controlling the body (Pallaro, 1999). This process can be very slow and is not meant for entertainment, where a witness holds the space for the researcher to dive into their inner questions and answers. Nevertheless, skipping performance altogether may not achieve the goal of ABR, where one wants to share the results and be able to develop mindful movement while in the social context. In Allen's words,

A critical part of our art-based research must be the physical enactment of the stories our images tell, bringing them to life before an audience, performative and emotively transmitting the truth of the images so that they enter bodies as well as minds. (Allen, 2013, p. 17)

Art-based research (ABR) is a bottom-up process in search of knowledge, but it is not the only phase of the creative act, as it needs to be also verbally explained. Dance often

involves performance, where the dance researchers share their movements in a certain structure, such as choreography, structured improvisation, or improvisation prompts, followed sometimes by a discussion. In dance, that means *engaging in embodied movement research*, polishing, sculpting, and transforming them into full body embodied expressions before trying to make sense of it but still being able to step back later and understand what the dance revealed. Once we understand how to achieve this expression and performance, there is a second part of the research, which is to write about the dance or, in other words, the findings. In this second phase, the researcher must translate what was found in the nonverbal expression into a verbal narrative. It is part of ABR to bridge what comes from an intuitive and creative movement expression to a verbal description and analysis of that finding (Kossak, 2013).

Embodied Narrative

By returning to one's embodiment, one creates the prerequisite to create *art-based research*, but the task is not over. Once embodied art expression is accomplished, the researcher must return to their analytical mind to make meaning and make sense of the dance (Kossak, 2015). This second aspect of the research, where the analytical and descriptive language comes into play, is essential in sharing with an audience that is not familiar with the process of the creative act. We could say that there is a process that is intuitive and embodied, that comes from the bottom (body), and one that comes from the up top (mind), which is analytical and descriptive. That means that not only is the researcher engaging with stitching the underbelly of an internal process and then expressing it, creating an outer process through the arts, such as dance, there is another phase, which is entering a process of analysis and meaning making. This bi-directional awareness in *art-based research* is explained in *polyvagal theory* as a normal organic mechanism of the autonomic nervous system (Porges, 2011). Once we create an analysis of what happened in the lived body, it is no longer the raw experience of an embodied experience but actually an interpretation or meaning-making story. This narrative may also be shaped by one's cultural and socio-economic sense of safety. The body and mind are one self-organism, co-creating perceptions of what is possible. In ABR, one is acknowledging this embodied process and diving into the truth before it is tainted by circumstances that will shape the narrative.

Similarly, in his book *Embodied Inquiry*, "Todres states that the body is relational and "co-arising with its situation," (Todres, 2007, p. 21) where perception and implicit meaning affect one's communication and understanding. According to Todres, personal cognition requires embodied validation, as there is a lot of communication that is being informed through body language and sensory experience. Todres (2007) says, "If we come to understand in a bodily participative way, there is a sense in which our bodies know more than we do in an explicit way" (Todres, 2007, p. 11). In dance, this sensation must be externalized not only as an embodied movement but aesthetically refined to a sensible procedural logic in relationship to one's own technical limit, environment, and relational exchange. Once the dance is complete, one can start to name the result of the *embodied inquiry* by noticing the felt sense and symbolic expression seen in the dance. In dance, we use somatics and movement research to achieve this same deep understanding of embodiment (Eddy, 2017).

The body will create a dance using metaphorical and symbolic language, so it will take time to make sense of it in a verbal narrative. When we do an analysis of what the body says, we transform implicit information into an explicit and meaningful understanding of

the embodiment of whatever we decide to research. Some researchers have used Laban movement analysis (or the Kestenberg movement profile) to analyze the movements created within the research process (Kawano, 2017). Kawano used a combination of Laban movement analysis and embodied-artistic approaches in analyzing interviews while giving attention to the trustworthiness of the methodology by looking into validation with peer review. Through ABR, the body is given center stage, and the mind gets to ask the body the questions it wants to know. When the body is eventually available and attuned to explore a topic and moves into sharing implicit knowledge about a subject, there is a second layer of the ABR, which is the challenge of interpreting and analyzing it as an easy and comprehensive explicit verbal language.

A thought cannot develop without one's embodied experience informing the formation of that cognitive and meaning-making process; observing one's language from the bottom up creates a more conscious embodied narrative (Lakoff & Johnson, 1999). Even though some may dispute how much nonverbal communication matters in psychology and research, the ideals of *embodied movement research* are becoming part of theoretical frameworks that have shown great achievements in healing trauma (Porges & Dana, 2018). In Gestalt therapy and dance, this relational embodiment phenomenon is the same and described in *embodied inquiry, art-based research, and embodied movement research*, which is part of the relational therapeutic process. Let's take a moment to look at how *Gestalt Therapy* explains the phenomenon of embodied narrative and the use of embodied movement research for creativity and healing.

Gestalt Therapy

Gestalt Therapy fundamentals offer a good foundation for dance because the theoretical concept of embodied relational gestalt is present in both fields (Alvim, 2007). In the definition of embodiment, Gestalt Therapy defines it as a presence in the here and now, where the body and one's experience co-create an environment with the other and their experience (Woldt & Toman, 2005). This idea of presence is essential for dance, especially in the creative and artistic inquiry process. To engage in embodied and artistic inquiry, one must check in with their perception of self, the other, and the co-created field (Zinker, 1977). This emphasis on embodied relational perception, described earlier as the neuroception of one's polyvagal system, is a relational dance one wants to observe and understand. Observing sensations and motivations within the body, the elements the body is picking up from the other, and how the environment influences the creative act, movement, or other expressive communication are all material for exploration and experimentation in the therapeutic context (Clemmens, 2020). All these concepts of embodiment are often facilitated through experimental exercises, such as through embodied movement research where the person senses their body in a relational context of the here-and-now, like in a dance.

Gestalt Therapy is interested in the sensations coming from the body, where content is not as important as the movement that comes with it. This movement becomes the material for embodied movement research, where one can engage within what in Gestalt Therapy one calls *the wave of experience* (Clarkson, 1989). The wave begins with bringing one's attention to a sensation; this sensation may have potential energy or, in other words, a motivation for movement. This potential energy begins to find the opportunity to enter into action. The experience of movement is created from this internal motivation with the intent to make contact with the completion of this sensation by allowing it to move into space, sharing this internal experience in relationship to the

environment. This movement, when supported and completed, transforms the sensation from potential energy into a sense of satisfaction for finding contact, in which the mover can now let go and withdraw from what was present. This wave now returns to rest, not because it wants to, but because it is complete, and therefore, it dissolves into the background, and the mover no longer feels that sensation and motivation within. This wave of experience is a natural phenomenon and an organic phenomenon (Clarkson, 1989). In Gestalt Therapy, there is a dance between internal and external awareness of one's sensations, which manifests through each moment of the wave of experience in a complex dance of staying available to the here and now as one follows one's body movement and sees it as wisdom.

From a Gestalt therapy perspective, the act of relational embodiment and creativity are essential in understanding the human experience and perspective of the world. According to Zinker, the client in therapy should not be pathologized and seen as a person who needs fixing but as a beautiful whole, like a sunset, which one would take in awe and not in critical tones. The whole of the person is a beautiful miracle of finding function in the world that one can celebrate, just like seeing a beautiful tree. According to Zinker, "Gestalt therapy is really permission to be creative" (Zinker, 1977, p. 18). Zinker talks about two essential elements in therapy: one is relational, and the second one is the creative act. In the act of relational embodiment, one must let go of a top-down approach and instead enter a sense of awe in the present sensing and dancing body.

Like in dance, the path toward a creative experiment is to check for where the energy is flowing and where it is blocked and then begin unblocking and opening to what is present (Zinker, 1977). First, there is the here and now, where one can access sensory information and feel it within one's body. Second, there is space or environment that will influence and participate in the co-creation of the creative and ever-changing process. Third, there is an ownership of one's life experience, yielding to what is emerging in the present. The act of staying with one's inner experience until the movement becomes material can move toward completion (Zinker, 1977, p. 85). The creative process may illuminate new choices in one's capacity for creative adjustments in life and, therefore, growth and healing. This perspective is almost the same as the idea of embodied movement research, where the self is not understood by language, but language is informed by one's embodied experience (Lakoff & Johnson, 1999). The dance is about meeting the limits of one's body to unblock what is keeping one from being in one's experience.

For example, Gestalt Therapy fundamentals, art-based research, and dance have found similar paths and results when moving in a relationship with cancer. Michael Franklin, an art-based researcher, worked in relationship with his cancer by sculpting with clay (in Franklin, 2013). Instead of compartmentalizing his cancer, he decided to do an ABR on his "circumstances" (in McNiff Ed., 2013, p. 87). Franklin's experience and feelings were expressed through the clay, which became the metaphor for his healing; in his words: "Contemplative investigation in ABR combines present-centered awareness practices of meditation with the art process" (Franklin, 2013, p. 88). Franklin wrote about accepting all feelings, difficult ones, as much as the pleasure of the art of being with his inner process. This methodology points to the process of finding safety in experiencing the whole, working with all feelings within through a safe process equivalent to play, even if the content is cancer. In Anna Halprin's work, influenced by her studies in Gestalt Therapy, she also found herself dancing with her cancer in a dance called "Darkness Dance." Halprin drew her body, hung the painting, and danced with a witness audience. In the dance, she screamed and had a catharsis in a healing ritual, which would be her guiding principle as she lived for over a century. She said, "There are things the body

understands which can't be explained verbally" (Escoyne, 2020, p. 69). By allowing the body to speak directly in a symbolic language with cancer, the body showed them how to shift their embodied relational dance with their cancer and heal.

Gestalt Therapy's intersection with art-based research and embodied inquiry adds to one's understanding of dance improvisation and choreography as embodied movement research. Gestalt Therapy also aligns with the polyvagal theory, where the autonomic nervous system makes decisions about relational dances without conscious consent and, therefore, is based on internal sensations that can be explored through embodied movement research. By giving the process of creating dances the priority and the narrative a secondary seat, one is letting go of content. Embodied movement research can be enhanced from studying Gestalt Therapy concepts to create healing dances and experiments for dance performance. Performance is a step towards community building and social events to share the research results. In practice, one can facilitate the creation of choreography and improvisational scores that can respect the ideals of here-and-now, embodied relational availability, and embodied movement research. Through the wave of experience and unblocking creative energy, one can dance again. Dance could use gestalt for different projects when using embodied movement research in collaboration with others, as illustrated next.

Gestalt Projects

Last year, my friend Brian Davis called me to collaborate with him on a new project he was working on. I thought I had finally retired from performing and teaching dance at the University, but this was an important call. Davis had been there for me when I needed him before on a different dance project, and so that gave me the motivation. Davis has exhibited sculptures and installations nationally and was awarded a Professional Fellowship in New Media by the Virginia Museum of Fine Arts (VMFA). He had an installation and wanted to bring dance to a piece he called *Reconciliation (Disco)*.

Figure 1

Generation Z pushing generation X



Notes: Photography by Jonathan Modell, with Giselle Ruzany and Zoe Warren (up to down).

The installation, called *Reconciliation (Disco)*, was in a large art gallery that contained two speakers, a disco ball, projected video, and soundscapes created from recordings made over a 20-year period. The part of the projected image blocked by the disco ball was scattered throughout the space, which left an empty hole in the middle of the video. This created a Gestalt phenomenon where the audience had to imagine the rest of the picture that was missing and fragmented through the space. The speakers were on wheels and contained sensors that detected movement. The movement of the speakers was programmed to shift and change both the sound and video, with each speaker connected to multiple disparate streams of audio and video.

The gallery became a playground where the audience moved the speakers, creating ever-changing combinations of sound and video. If the speakers faced each other or were completely oppositional to one another, a harmonious bit of music played, the disco ball started spinning, and the video projection shrank to form a “video eclipse” using the disco ball as the moon. This relationship between speakers could symbolize how humans can come together and reconcile or cancel one another. Otherwise, a different sound came out each time one moved the speaker, showing how space affects the speaker. For us dancers, this sound score would work as the baseline for our movements in synchrony with the speakers and the images scattered through the space by the disco ball. Davis’s idea was to create a space and invite collaboration to work on the theme of reconciliation.

Figure 2

Generation Z running and playing with lightness around Generation X



Notes: Photography by Jonathan Modell, with Antonella Garcia, Brian Davis, Giselle Ruzany, and Zoe Warren (left to right).

When we first met, we started talking about reconciliation between generations as there was a disco ball in the gallery, which gave me nostalgia for the baby boomer’s time when disco was a thing. As Generation X, we discussed our generation’s difficulty legitimizing as artists. After over a decade of working as an adjunct faculty without a stable tenure position, we wanted to do something different for the next generation. Also, as parents, we wanted to use this piece as an opportunity to create an intergenerational flow. We invited two of my dance students who had already graduated, Zoe Warren and Antonella Garcia. Both were my students back at George Washington University, with backgrounds in improvisation, postmodern dance, film, and stage works that involved *embodied movement research* and live performance. Together with them, we created a score of five movement prompts to engage in improvisation for five different sound scores

created by Davis. The idea was to create different prompts that played with the speakers while giving a story of reconciliation between us and the two dancers, Warren and Garcia.

The piece was so fun and successful that we decided to repeat the piece on a proscenium stage. This created a problem, as no one would be able to visually translate the fact that the sound was shifting because of the manipulation and movement of the speakers, so Davis decided to shift the technology to one where the speakers had wires coming out of them to the dancers. Every time the dancers touched each other, the sound would be interrupted, and silence would remain until the skin-to-skin ended. Based on our first movement scores, we began to get together. Davis, Garcia, and I, while Warren, had moved to begin a new job. This time, Garcia and I would be the performers, while Davis would focus on the technology and the audio for the new proscenium space.

In our first meeting, though, we discovered that Garcia and I were both grieving. Her best friend had died in a car accident while overseas, and me and my family were dealing with the loss of friends who died and were taken hostage in Israel on October 7th, 2023. As someone who had studied psychology and dance/movement therapy, we decided we needed to shift our focus to deal with our emotional despair. The five prompts began to shift from being a response to only the sound scores and reconciliation between generations to one that was about recovering from grief and reconciling with loss.

We began by allowing our bodies to feel what it would be like to embody our lost ones, having joy and celebration before it all ended. This role-playing was like the empty chair work in *Gestalt Therapy*, where one would sit and play the role of the other person. In this case, we played the personality and light temperaments of our lost ones, who loved music, nature, and celebrating life. We would interrupt our embodiment of the other and come into our grieving body before going back to hold one another and make contact through a hug as we remembered the loss. We would create words from movement exploration and then use the words to create more movement sequences, improvising with the themes that arose and the wires touching the skin on our arms representing lifelines. Ideas of survivor guilt and physical pain with the loss were explored next.

Figure 3
Mirroring



Notes: Photography by Abby Lee, with Antonella Garcia and Giselle Ruzany.

As someone with grown children Garcia's age, I felt responsible for becoming a safe base. For the second prompt, I relied on the attachment theory of psychology, where I offered support and parallel-mirrored her dance movements to connect and make her feel

seen and validated. This mirroring technique is used in dance/movement therapy, where one starts to find co-regulation by seeing one's reflection on the other. This process illustrates the development of the ANS and its return to a safer social connection through play.

Following the psychological theory of a child growing into independence, we moved to a third score, where Garcia explored further and further from her safe base (me), exploring dance jumps and coming back to get support until a big fall happened as a dramatic dive into depression. Every time she returned to me, the skin-to-skin contact would interrupt the soundscape. And in silence, we could feel the importance of connection, where all the noise around us disappears.

Figure 4

Creating a safe base



Notes: Photography by Abby Lee, with Giselle Ruzany and Antonella Garcia (left to right).

Our fourth score was a mom (me) trying to pull a child (Garcia) out of inner despair and darkness. As the mother figure, I got increasingly entangled with the wires, once lifelines, and now of despair, pulling on the wire connected to our arms and trying to pull Garcia up from the floor. While Garcia moved slowly through the floor, many in the audience related to hopelessness when we couldn't help our loved ones when going through grief. In the dance, the score continued to find a path to take the wire off her arm so she could dance more freely and unburdened. I continued to dance, untangled myself as well until I finally found a way to let go so, I could invisibly watch Garcia dance and take joy in seeing her thrive, finding meaning and the potential in the next generation represented by Garcia. As well as Garcia's development of trust and support from the older generation. You may see the performance, *Connective Tissue Full Performance*, on YouTube (Davies, 2024). For a shorter version and a remix with words of the project, please watch *Connective Tissue Remix* (Ruzany, 2024); link at reference page.

Connective tissue Analysis

This process mirrored the ideals of *art-based research* and *polyvagal theory* by understanding the natural response of the autonomic nervous system and the skin-to-skin connection as a natural conduit of connection and co-regulation of emotions. Similar to a *Gestalt Therapy* process, we let trapped emotions of anger, despair, and sadness transform

through movement expression, letting the wave of experience complete within the body so we both could come back to the present moment and advocate for ourselves in our worlds.

By the time we presented our piece, Garcia had gotten a promotion in her job, and I had found the strength to teach yet another class on trauma and repair to dance/movement therapy students MA at Antioch University. The dance seemed to have helped us move forward confidently in the name of the ones who could not, connecting in a different way to who we longed to be with. Through our skin-to-skin contact, we found that we were connecting through our flesh and tissue. Our *connective tissue* healing the obstacles created by grief.

Brian Davis created the space for us to work through our grief and reconcile with our losses and the obstacles in our present life. By providing the need to be skin-to-skin, Davis was working through our nervous system without necessarily consciously knowing he was making the circumstances for healing by forcing social contact to shift our autonomic responses to social disruptions. As *art-based research* allows, we make sense of what happened after the piece is done and can be analyzed. Together, we describe both pieces as *Gestalt projects*, where the *Gestalt Theory* informed our creative process. We worked improvisationally in the here-and-now in relationship to each other, our loved ones, and the environmental field. The dance experimented with the self and the other within the co-created field. We explored contact boundaries and the wave of experience as we created the piece and performed. After the piece was done, a description was co-created and collaboratively crafted between the three of us:

Connective tissue traces a (generational) (spatial) relationship in which the act of touching physically interrupts the sonic atmosphere, which holds the soundscape in the process of the two figures. Tethered to the apparatus, the dancers moved and explored themes of loss and connection. (Description by Davis, Garcia & Ruzany)

As a secondary phase of the process, we named the title and the description of the piece. Following the *art-based research* model, artmaking comes first, and making sense of it comes second. The explanation came only after we troubleshooted the equipment, space, and people, revisiting the work later to make sense of what the body intuitively did. *Connective tissue* illustrates a dance as *embodied movement research* within the context of the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy*. Creating a narrative as an analysis of what the autonomic nervous system is wisely creating to help us thrive and find play and rest again after loss and trauma. As we look at the piece now, it illustrates well how *embodied movement research* aided the dance, resulting in healing and a return to a more balanced emotional regulation of our losses through our *connective tissue* dance.

Conclusion

Embodied movement research explores movement as an expression of one's internal sensations that we can gather from our neuroception, proprioception, embodied relational awareness, and capacity to engage in *art-based research* in dance. This capacity to develop a perception of what is happening within, in one's body moving through space, in response to others and their environment, and one's skill in creating a nonverbal expression from these sensations helps us make meaning of our experience. This process

is seen in many fields of study, including philosophy, psychology, somatics, expressive arts therapy, and *embodied movement research* in dance.

The *polyvagal theory* helped us make sense of our automatic embodied response to others as a new biological and neurological adaptation as we became social animals and dancers. “The mammalian nervous system did not develop solely to survive in dangerous and life-threatening contexts but also to promote social interactions and social bonds in a safe environment” (Porges, 2011, p. 121). There are two motor branches in the *polyvagal theory*, which have branches on the sensory-motor pathways with one’s brain structures and visceral organs; these mechanisms of the ANS regulate social communication, mobilization, or immobilization (Porges, 2011). The *polyvagal theory* validates *embodied movement research* present in *art-based research* and *Gestalt Therapy* as processes that help us understand our ANS. By looking at *embodied movement research* in dance, we are looking into integrating many levels of awareness, including proprioception, neuroception, and the dance between the external and internal stimuli responding to our social world.

In *Gestalt Projects, connective tissue* illustrated how *embodied movement research* could be used to create a healing dance. Dancing about grief and loss in this project and the steps towards returning to safety are all in congruence with the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy* theoretical frameworks. In a time where dance is trying to figure out its value beyond entertainment and competition, social dance, and comedy, this article adds another layer of possibility, where research, healing, and embodied safety may be developed as a mindful practice, where one works on emotional co-regulation and vagal tone in a collaborative environment.

So, the question returns to what one needs to feel safe and dance, and this may be a more autonomic nervous system response to sound and visual cues than one may have thought at first. Grief and loss may not be experiences we can avoid, but healing is something we can create the conditions to do. By first dancing what is, then what one wishes it was, one may be able to find within one’s body what is missing and what is needed to create a sense of tranquility, belonging, and trust in order to move forward towards joy. Through *embodied movement research*, we might find what we need in order to create safe spaces and, once again, return to the possibility of dancing and celebrating one’s sense of belonging, friendship, and community.

References

- Allen, P. (2013). Art as inquiry: Towards a research method that holds soul truth. In S. McNiff (Ed.). *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 11-18). Intellect.
- Allen, P. B. (1995). *Art is a way of knowing: A guide to self-knowledge and spiritual fulfillment through creativity*. Shambhala Publications.
- Alvim, M. B. (2007). Experiência est.ética e corporeidade: Fragmentos de um diálogo entre Gestalt terapia, arte e fenomenologia [Aesthetics and embodied experience: Fragments of a dialogue between Gestalt therapy, art, and phenomenology]. *Estudos e Pesquisas em Psicologia [Studies and research in Psychology]*, 7(1), 138–146.
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while Dancing, An Improviser’s Companion*. The University Press.
- Cohen, B. B., Nelson, L. & Smith, N. S. (1993). *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of body-mind centering*. Contact Editions.
- Clarkson, P. (1989). *Gestalt counseling in action*. Sage.

- Clemmens, M. (2019). *Embodied relational Gestalt: Theories and applications*. Taylor & Francis.
- Davies, B. (2024, september 10). *Connective Tissue Full Performance* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gUy58yC_kgI
- Dieterich-Hartwell, R. & Melsom, A. M. (Eds.). (2022). *Dance/movement therapy for trauma survivors: theoretical, clinical, and cultural perspectives*. Routledge.
- Escoyne, C. (2020). Postmodern Matriarch. *Dance Magazine from the Vault*. <https://www.dancemagazine.com/happy-100th-birthday-anna-halprin/#gsc.tab=0>
- Eddy, M. (2017). *Mindful movement: The evolution of the somatic arts and conscious action*. Intellect.
- Ellingson, L. L. (2017). *Embodiment in qualitative research*. Routledge.
- Federman, D. J., Band-Winterstein, T. & Sterenfeld, G. Z. (2016). The body as narrator: Body movement memory and the life stories of holocaust survivors. *Journal of Loss & Trauma*, 21(1),16–29. <https://doi.org/10.1080/15325024.2015.1024559>
- Frank, R. (2001). *Body of Awareness: A somatic and developmental approach to psychotherapy*. Gestalt Press.
- Franklin, M. A. (2013) Know thyself: Awakening self-referential awareness through art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 77-84). Intellect.
- Johnson, D. H. (Ed.). (1995). *Bone, Breath, and Gesture: Practices of Embodiment Volume 1 (Vol. 51)*. North Atlantic Books.
- Katan-Schmid, E. (2016). *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research*. Springer.
- Kawano, T. (2017). Developing a dance movement therapy approach to qualitatively analyzing interview data. *The Arts in Psychotherapy*, 56, 61-73.
- Kossak, M. (2015). *Attunement in expressive arts therapy: Toward an understanding of embodied empathy*. Charles C Thomas.
- 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.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind & its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Publications.
- Leigh, J. Crow, G. & Brown, N. (2021). *Embodied inquiry: Research methods*. Bloomsbury.
- Levine, P. A. (2015). *Trauma and memory: Brain and body in a search for the living past: A practical guide for understanding and working with traumatic memory*. North Atlantic Books.
- McNiff, S. (2013a). *Art as research: Opportunities and challenges*. Intellect.
- McNiff, S. (2013b). Special Issue: Opportunities and challenges in art-based research. *Journal of Applied Arts & Health*, 4(1), 5–124.
- Hervey, L. W. (2000). *Artistic inquiry in dance/movement therapy: Creative research alternatives*. Charles C Thomas Publisher.
- Kawano, T. (2017). Developing a dance movement therapy approach to qualitatively analyzing interview data. *The Arts in Psychotherapy*, 56, 61-73.
- Ogden, P., Minton, K. & Pain, C. (2006). *Trauma and the body: A sensorimotor approach to psychotherapy*. W.W. Norton & Company.
- Pallaro, P. (1999). *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers.

- Porges, S. W. (2011). *The polyvagal theory: Neurophysiological foundations of emotions, attachment, communication, and self-regulation* (Norton series on interpersonal neurobiology). WW Norton & Company.
- Porges, S. W. & Dana, D. (2018). *Clinical applications of the polyvagal theory: The emergence of polyvagal-informed therapies* (Norton series on interpersonal neurobiology). WW Norton & Company.
- Rappaport, L. (2008). *Focusing-oriented art therapy: Accessing the body's wisdom and creative intelligence*. Jessica Kingsley Publishers.
- Rappaport, L. (2013). Trusting the felt sense in art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 201-208). Intellect.
- Riordan, J. P. (2023). Attachment Traumatology: Interpersonal neurosynchronistic phylogenesis. *Journal of Applied Neurosciences*, 2(1), 10.
- Ruzany, G. (2024, November 10). Connective Tissue Remix [Video]. YouTube. <https://youtu.be/FCCNggZwPhY?si=1Bz84AbiDpXiSRKK>
- Schwartz, A. (2024). *Applied Polyvagal Theory in Yoga: Therapeutic Practices for Emotional Health*. Norton Professional Books.
- Snowber, C. (2016). *Embodied inquiry: Writing, living, and being through the body*. Springer.
- Sajnani, N. (2013). Improvisation and art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 77-84). Intellect.
- Todres, L. (2007). *Embodied inquiry: Phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Springer.
- Woldt, A. L. & Toman, S. M. (Eds.). (2005). *Gestalt therapy: History, theory, and practice*. Sage.
- Zinker, J. (1977). *The creative process in Gestalt therapy*. Random House (Vintage).

Relações entre a dança e o processo de envelhecimento ativo da pessoa idosa

Patricia Chavarelli Vilela da SILVA

Universidade Federal de Uberlândia

patychavarelli@ufu.br

Resumo: Este texto tem o objetivo de refletir sobre as inter-relações estabelecidas entre a dança e o envelhecimento ativo, observando as práticas desenvolvidas junto a Adultos 50+ vinculados ao Grupo de Dança da Universidade Amiga da Pessoa Idosa (UNAI/UFU/Brasil). O processo reflexivo está organizado em dois momentos. No primeiro, aponta-se as colaborações dos estudos de dança, pautados no movimento consciente, para o entendimento de que situações restritivas de movimento (temporárias ou permanentes) não são um impedimento à dança, assim como a descoberta de que o tônus ideal para cada ação facilita o mover e a descoberta de limites e potencialidades de cada dançarino(a). No segundo, sinaliza-se as potências criativas oriundas das relações compositivas estabelecidas em tempo real, apresentando particularidades desse tipo de estudo, sinalizando algumas dificuldades encontradas nos encontros criativos e referendando a capacidade de aprendizado presente nas pessoas idosas. Por meio de poéticas de agenciamento de diversidades viabilizou um exercício educativo, de perspectiva política e social. Fomentando mudanças de paradigma (do próprio idoso) sobre o processo de envelhecimento e sobre a pessoa idosa.

Palavras-chave: dança, consciência pelo movimento, improvisação, envelhecimento ativo

***Abstract:** This text aims to reflect on the interrelationships established between dance and active aging, observing the practices developed with Adults 50+ linked to the Dance Group of the “Universidade Amiga da Pessoa Idosa” (UNAI/UFU/Brazil). The reflective process is organized into two parts. In the first, it’s highlighted the contributions of dance studies, based on conscious movement, to understanding that restrictive movement situations (temporary or permanent) are not an impediment to dance, as well as the discovery that the ideal tonus for each action facilitates movement and the discovery of each dancer’s limits and potential. In the second part, it signals the creative potential arising from compositional relationships established in real time, presenting the particularities of this type of study, highlighting some difficulties encountered in creative encounters, and reaffirming the learning capacity present in elderly people. Through diverse poetics, it enabled an educational exercise with a political and social perspective. Fostering paradigm shifts (of the elderly themselves) regarding the aging process and the elderly person.*

Keywords: dance, awareness through movement, improvisation, active aging

Primeiras considerações

Este texto tem o objetivo de refletir sobre as inter-relações estabelecidas entre determinada prática de dança e o envelhecimento ativo, junto a Adultos 50+¹. As considerações apresentadas se pautam na experiência docente da autora, associada aos estudos realizados na Especialização em Gerontologia (finalizada em março de 2020) e no doutorado em Educação² (finalizado em fevereiro de 2024).

Desenvolvo atividades de dança para Adultos 50+ no projeto de extensão nomeado como Universidade Amiga da Pessoa Idosa (UNAI), desde o ano de 2016. O projeto é realizado na Universidade Federal de Uberlândia, no Estado de Minas Gerais, no Brasil, e promove atividades relacionadas à promoção da saúde, bem-estar, integração social, estimulação cognitiva e artística, visando contribuir para o envelhecimento ativo de indivíduos com idade acima de 50 anos. Dentre as várias atividades oferecidas se dará atenção especial, neste texto, às aulas de dança que aconteceram junto ao Grupo de Dança da UNAI, desde sua criação em 2018³ até o primeiro semestre de 2024. Essas aulas são organizadas em encontros de duas horas, duas vezes por semana, durante oito meses do ano (março a junho; agosto a novembro). As atividades possuem duas vertentes de estudo que se retroalimentam, os estudos do movimento consciente (baseados no Método Feldenkrais® e *Bones for Life*®) e os momentos de criação e composição em dança (com práticas de coreografia estruturada e de improvisação como composição em tempo real).

Antes de discorrer mais detidamente sobre as relações entre a dança e o envelhecimento, convém esclarecer que, no que concerne aos estudos sobre o envelhecimento, adotou-se o ponto de vista da Psicologia Desenvolvimental do ciclo de vida (paradigma *lifespan*)⁴, cujo pressuposto básico é considerar o processo de envelhecimento ocorrendo ao longo de toda a vida do indivíduo, de modo integrado entre o homem e o seu meio. O ramo da ciência que estuda o processo de envelhecimento dos seres humanos elucida que do momento da fertilização do óvulo ao instante da falência geral de todos os órgãos, os seres humanos passam por processos de desenvolvimento, maturação, envelhecimento, amadurecimento, dentre outros. Os modos como tais processos são vivenciados pelos indivíduos podem refletir no bem-estar, ou ao contrário, no mal-estar desfrutados ao longo do tempo.

Algumas correntes de investigadores (Fonseca, 2014; Czeresnia, 2007; Ávila, 2006; Damásio, 1996, 2004; dentre outros), postulam que apesar de haver comprometimentos neurofisiológicos em indivíduos longevos, esses ocorrem de modo diferenciado dependendo dos hábitos de vida, localização geográfica, relações sociais, familiares e amorosas vivenciadas por cada um. Fonseca (2014) pondera que, normalmente, o

¹ Em 2018, a Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH) aprovou, no Brasil, o Projeto de Lei (PLS 126/2016) que modifica a imagem utilizada para identificar o atendimento preferencial a idosos, para ser aplicada em até cinco anos em todo o território brasileiro. O símbolo de identificação da pessoa idosa era um ser humano em uma postura levemente curvada apoiado em uma bengala; o novo símbolo apresenta uma pessoa em pé, com uma postura reta junto da inscrição “60+”. Pelo desejo de reforçar essa nova identificação, adoto no texto a expressão Adultos 50+ como um símbolo para as pessoas com idade acima de cinquenta anos.

² Título da tese: A pessoa idosa dançarina-criadora: relações entre processos de criação/composição em dança e processos autoeducativos. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/41414>

³ Desde sua criação, em 2016, a UNAI oferece aulas de dança uma vez por semana a todos os participantes. Em 2018, criou-se também um Grupo de Dança com o objetivo de compor trabalhos artísticos para realizar apresentações na cidade. As duas atividades têm objetivos e propostas de estudo diferentes.

⁴ Psicologia desenvolvimental do ciclo de vida – perspectiva *Lifespan*, criada por Paul Baltes (1939 – 2006), psicólogo alemão e teórico do campo da psicologia do desenvolvimento. Atualmente, o paradigma *lifespan* é adotado por um número crescente de pesquisadores da psicologia da infância e da adolescência (Lerner, Dowling & Roth, 2003).

processo de envelhecimento é mal compreendido e que estes equívocos, associados a falsas ideias e crenças, se transformam em preconceitos ou estereótipos; e complementa:

[...] A diminuição de autoestima, a falta de motivação para planejar o futuro, a redução da libido e o desinteresse pela sexualidade, a diminuição de faculdades mentais, entre outras, são representações comuns na avaliação que ainda hoje se faz do envelhecimento e da velhice. Uma vez que culturalmente nos é transmitido que as nossas capacidades declinam à medida que envelhecemos, os estereótipos associados à idade são facilmente enraizados e levam com facilidade as pessoas a acreditar neles, o que poderá mesmo influenciar a longevidade. [...]. (Fonseca, 2014, pp. 27-28)

Segundo o autor, existem mudanças desenvolvimentais ao longo da vida, nas quais a juventude, a idade adulta e a velhice são fases de igual importância, sem períodos privilegiados de maturidade e marcadas, em todas as suas fases, por *progressos* (que traduzem ganhos) e *declínios* (que traduzem perdas), de modo dinâmico e não estandardizado. Ele diz que o desenvolvimento humano é inseparável do contexto no qual ocorre. Sinaliza, ainda, que há uma interação recíproca e dinâmica entre os organismos e o meio, de maneira que o indivíduo tem um papel ativo no seu próprio desenvolvimento. O autor aponta que é das trocas recíprocas entre indivíduo e contexto que o desenvolvimento acontece e “é a diversidade destas trocas que explica a diferenciação interindividual, ou seja, a consideração de diferenças entre os indivíduos no que respeita às respectivas trajetórias de desenvolvimento” (Fonseca, 2014, pp.14-15).

Partindo desse pensamento, procurei observar as reverberações dos estudos de dança no processo de envelhecimento ativo dos Adultos 50+ que compõem o Grupo de Dança da UNAI⁵. Nessa direção, não estipulei nenhum tipo de “marco” sinalizador ou aferidor do processo de envelhecimento, tanto por compactuar com as ponderações de Fonseca de que o processo de envelhecimento ocorre por toda a vida, como para não reforçar estereótipos sobre o que seja envelhecer. Tomei como referência os apontamentos das pessoas do grupo a respeito de como se sentiam antes, durante e logo após as aulas, a respeito de suas capacidades e disponibilidades para as práticas; observando essas afirmações ao longo de diversos anos de encontros. Em nenhum momento se comparou uma pessoa com outra, a reflexão se pautou em diferentes estados e sensações de cada pessoa ao longo do tempo.

Além desse posicionamento sobre que perspectiva de envelhecimento foi adotada, ainda elucidarei dois pontos antes de apresentar as considerações sobre as construções de conhecimento vivenciadas nas aulas do Grupo de Dança da UNAI. Refiro-me aos pressupostos extraídos dos trabalhos de Moshe Feldenkrais e de sua colaboradora Ruthy Alon nos estudos do movimento consciente, assim como nos conhecimentos oriundos da improvisação como composição em tempo real.

Nas aulas do Grupo de Dança, dialoguei com as pesquisas de Feldenkrais e Alon, sem, no entanto, realizar uma aplicação *ipsis litteris* de suas lições⁶ e processos⁷. Minha proposta foi partir de particularidades sobre o estudo do movimento que identifiquei no trabalho de Feldenkrais e Alon, para criar propostas que pudessem ser vivenciadas nos encontros com os Adultos 50+. Dessa maneira, visei garantir que a inter-relação entre o conteúdo desses métodos e o movimento dançado fosse proposta por mim como

⁵ No ano de 2024 o grupo de Dança contou com 10 participantes, sendo 2 homens e 8 mulheres, com idade entre 59 e 82 anos.

⁶ Feldenkrais organizou mais de mil estudos de movimentos que nomeou de “lições” e que são as referências adotadas pelos professores que trabalham com seu método.

⁷ Ruthy Alon nomeia cada estudo de movimentos criado para uma aula de “processos”.

educadora. O conteúdo proposto em uma lição de Feldenkrais, por exemplo, foi reelaborado e ganhou especificidades no estudo de dança proposto. Por este motivo, as práticas vivenciadas dizem respeito à formulação de propostas de estudo de dança guiadas por certos detalhes identificados no trabalho destes educadores. Essas propostas foram adotadas tanto no momento de investigação de movimento e atenção a si como nas práticas de improvisação.

Visando elucidar a quais particularidades me associei, listo-as a seguir: o entendimento de que aprender algo requer tempo, atenção dinâmica e diferencial durante o mover; refinamento da capacidade de sentir-se enquanto se move; a compreensão sobre a boa postura (relações entre o sistema esquelético, o sistema muscular e a gravidade); a adoção da prática do *scanning*; a consideração de que a ação é o principal meio para conquistar determinados aprendizados, seja nos micro ou macro movimentos; a habilidade de perceber a relação entre a respiração e a organização tônica corporal; a percepção da relação entre as diversas partes do corpo, por exemplo: estudos de mobilização da pelve podem ajudar a trabalhar a cintura escapular; o trabalho com a repetição de movimentos por meio da curiosidade e pelo prazer do mover, evitando modelos pré-concebidos e o pensamento de melhorar algo.

Ademais da atenção à ação de mover e dançar, investigamos os processos de composição por meio da improvisação. No que diz respeito à improvisação em dança, pretendo evidenciar algumas particularidades sobre esse campo de estudo. Ressalto que pode abarcar tanto a ação de dançar realizada por uma pessoa que se move ao som de uma música, sonoridade ou vontade, quanto à ação de pessoas que adotaram a dança como profissão, campo de pesquisa, modo de viver. Assim, de maneira generalizada, dançar a partir de uma relação direta com uma música, um local, uma sensação ou um culto de adoração a determinada divindade é uma improvisação. No entanto, na área da dança, há profissionais que adotaram a improvisação como campo de estudo para a produção artística. Nos estudos desenvolvidos com o Grupo de Dança da UNAI, a improvisação é estudada como campo de composição para a cena e, em seus modos particulares de construção de conhecimento, possibilita aprendizados concernentes à investigação de movimentos, assim como ao estabelecimento de relações criativas e compositivas entre pessoas e ambiente.

A improvisadora brasileira Dudude Herrmann, em uma entrevista fornecida a Diego Pizarro, afirma que “a improvisação não é qualquer coisa, ela tem toda uma instrumentalização de aprendizado e é uma linguagem muito refinada, porque você precisa estar selecionando e escolhendo, dentro de um repertório imenso de possibilidades, aquilo que você vai fazer de fato” (Pizarro, 2022, p. 161). Herrmann complementa seu pensamento afirmando que o improvisador precisa ser desapegado de moldes e maneiras de se mover, mas, ao mesmo tempo, ter certo acervo de opções para que a composição em tempo real aconteça. Partindo dessas considerações, é possível afirmar que profissionais que trabalham com a improvisação em dança, como maneira de compor em cena, buscam adotar modos abertos e sensíveis de se relacionar com o entorno, permitindo a emersão de trabalhos artísticos. Mundim, Meyer e Weber (2013) sustentam que compor no tempo/espaço real pode ser uma prática de como fazemos escolhas, de diálogo, de imaginação; um exercício de liberdade, mas também de hesitações e desafios.

Nos estudos que desenvolvo com os Adultos 50+, adoto a improvisação como modo de compor em tempo real, acreditando que a construção de conhecimento viabilizada pela percepção sensível de si e do entorno, assim como as relações estabelecidas nas improvisações, mobiliza e estimula modos de envelhecer e estar no mundo mais condizentes com o paradigma *lifespan*. Feitas essas elucidaciones, apresento a seguir

reflexões oriundas das práticas de pesquisa realizadas junto ao Grupo de Dança da UNAI, antes, durante e após o período de realização do meu doutorado. Para tanto, organizo o processo reflexivo em dois momentos. No primeiro aponto as colaborações dos estudos de dança, pautados no movimento consciente, para o entendimento de que situações restritivas de movimento (temporárias ou permanentes) não são um impedimento à dança, assim como a descoberta de que o tônus ideal para cada ação facilita o mover e a descoberta de limites e potencialidades de cada dançarino(a). No segundo tópico, sinalizo as potências criativas oriundas das relações compositivas estabelecidas em tempo real, apresentando particularidades desse tipo de estudo, sinalizando algumas dificuldades encontradas nos encontros criativos e referendando a capacidade de aprendizado presente nas pessoas idosas.

Dança e estudo consciente do movimento

As aulas de Dança tiveram por objetivo desenvolver estudos de movimento que estimulassem a percepção do corpo em ação, desenvolvendo um tipo de atenção que levasse o praticante a perceber, no exato instante do gesto, quais eram as possibilidades de mobilidade e amplitude de movimento possíveis para aquele dia. A identificação de amplitudes e limitações tinham o intuito de estimular o indivíduo a respeitá-las e ampliá-las, a partir da consciência do mover. Nessas práticas, as pessoas puderam vivenciar o processo de envelhecimento por meio de experiências que lhes auxiliou a conquistar uma corporeidade ativa e direcionada à busca pelo equilíbrio psicofísico. Nesse sentido, as experiências possibilitaram o aprimoramento de competências cognitivas visto que os participantes foram estimulados a realizar ações atentos a cada sensação/percepção, fazendo associações com movimentos conhecidos e aventando hipóteses sobre modos particulares de executar um gesto. O estudo do movimento consciente, também colaborou para minimizar perdas de funcionalidade ou capacidade motora (redução e/ou restrição de movimentos).

Ressalta-se que a aula de movimento consciente não é direcionada a nenhum tipo de tratamento ou reabilitação de patologias e comorbidades agudas. Entretanto, durante os anos de atuação docente pode-se constatar vários depoimentos a respeito de dores e restrições que deixaram de existir durante o período de participação regular nas aulas, bem como a constatação de que um mês de afastamento das atividades foi suficiente para o retorno de alguns desconfortos físicos. Algo importante a relatar é que o trabalho de atenção ao movimento e às organizações corporais se tornou uma prática de estar e agir nas situações de vida diária, na qual os atos de limpar um móvel, coar um café ou se manter em pé em um ônibus em movimento, passaram a ser ações vivenciadas com um novo arranjo psicomotor.

Em consonância com o exposto acima, apresento quatro das inúmeras particularidades trabalhadas nos encontros do grupo de dança, que auxiliaram a questionar e, quiçá, desconstruir diversos pré-conceitos vivenciados no processo de envelhecer. Sinalizo assim, as atividades que colaboraram com os seguintes entendimentos: a importância do mover mesmo em condições restritivas; a busca pelo tônus necessário a cada ação; a possibilidade de observar limites e potencialidades para ampliar seu repertório de movimento; a relevância de compreender que sempre é tempo para aprender maneiras sensíveis e criativas de vivenciar o próprio movimento.

Considerando-se o entendimento de mover-se mesmo em situações restritivas, sinalizo que me associei a afirmação de Moshe Feldenkrais, ao apontar que, em algumas situações de dor ou desconforto, o movimento consciente é mais eficaz que a imobilidade total, que

realizar uma rotação da articulação do ombro de modo cuidadoso e sem provocar dor ou desconforto, é preferível à escolha pela imobilização do mesmo⁸. A esse respeito, Alon (2000) traz um exemplo das orientações dadas por Feldenkrais: “um ombro que dói toda vez que você tenta mover o braço pode deixar de ser problemático quando você imobiliza o braço e movimenta o corpo na direção dele”. (Alon, 2000, p. 71).

A reflexão emblemática sobre essa questão é vivenciar o movimento articular por meio de conexões neurais incomuns, presentes em geral, nos movimentos de vida diária. Normalmente o tronco possui maior estabilidade e os membros se movem em relação a ele, no entanto, nessa proposta de Feldenkrais, o braço se torna o eixo estável e o corpo “descobre” modos de se mover em torno dele. Nesse caso, o movimento é registrado pelo cérebro como seguro e o(s) músculo(s) que está(ão) sinalizando a dor “descansa(m)” enquanto outro(s) é(ão) acionado(s) para promover a mobilidade.

Esse tipo de proposta demanda um comprometimento particular do aluno, pois a exploração do movimento só se torna segura se o agente da ação ampliar sua percepção para descobrir os padrões de ação muscular que provocam as dores e desconfortos e encontrar outras maneiras de se mover. Nessa perspectiva, o processo de avaliar e mudar os hábitos de movimento é algo pessoal, aplicável especialmente à constituição psicofísica particular daquele ou daquela que a vivencia. Cito como exemplo o depoimento de uma das participantes que vivenciou durante dois anos quadros recorrentes de desconforto nas costas, na região entre as escápulas. Ela chegava ao encontro com dores e era orientada a participar das proposições cuidando da região dolorida, movendo-se com atenção e cuidado. Como responsável pelos estudos, eu propunha práticas com a intenção de provocar uma equalização tônica da musculatura, considerando-se toda a organização corporal. Normalmente, logo após a aula, a participante sempre relatava o alívio da dor, a sensação de restauração da mobilidade e a sensação de uma corporeidade disponível para as demais situações de sua rotina.

Em outra ocasião, duas participantes chegaram ao encontro relatando dor em um dos ombros, ambas haviam escorregado em suas casas, enquanto limpavam-na, e informaram que não sabiam se conseguiriam fazer a aula. Como conheciam a proposição de vivenciar o movimento articular por meio de conexões neurais incomuns, ressaltai que trabalharíamos a partir das possibilidades presentes em suas constituições físicas daquele dia. Lembrei que havia uma diferença entre deixar o corpo imóvel e realizar movimentos com atenção aos sinais enviados pelo corpo (nesse caso, a dor). Apresentei proposições de estudo que permitiram às participantes descobrirem, em suas organizações corporais dinâmicas, as amplitudes de movimento possíveis para aquele dia.

Expliquei que podemos nos mover sem gerar tensões desnecessárias que podem, inclusive, agravar a situação; e convidei-as a realizar os estudos daquele dia, percebendo o que era possível ser feito e como cada investigação poderia se desenrolar. Durante o período de recuperação de ambas, sempre as instiguei a perceber quaisquer resistências físicas ou emocionais que poderiam afetar suas capacidades de mobilização. Elas foram percebendo, no processo de estudo do movimento consciente, que, apesar de algumas restrições momentâneas, podiam dançar, se espreguiçar, realizar uma variedade de ações maior do que previamente, julgavam possíveis.

Nesse sentido, além da disponibilidade para buscar maneiras de se moverem nos dias que acordam com algum desconforto físico, as pessoas participantes foram convidadas a estarem atentas às qualidades do tônus muscular que mais adotam. Feldenkrais (1994) postula que o controle voluntário dos músculos pode ser alcançado através da experiência

⁸ Não me refiro a situações de imobilização por aconselhamento médico, estas sempre são respeitadas. Refiro-me, neste contexto, ao aluno que diz: “*levantei hoje com uma dor no ombro, quando eu mexo assim (o aluno mostra o tipo de movimento) sinto uma dorzinha. Acho que não conseguirei fazer a aula direito*”.

atenta e sensível desenvolvida a médio e longo prazo. Esse controle pode ser entendido como a coordenação do movimento, como o processo de acionar tônus muscular ideal para a realização da ação. Durante o processo de aquisição de um controle motor a pessoa experimenta gradações diferentes de força e vai elaborando, por meio da experiência, o tônus ideal para cada ação. O que ocorre na maioria dos casos, é que se utiliza força excessiva ou inferior às necessidades de cada contexto. Quando isso ocorre, a pessoa normalmente aciona grupos musculares acessórios, e não necessários, para aquela ação. O autor nomina-as de contrações parasitas. Desse modo, é importante aprender a inibir contrações indesejáveis para que os padrões de movimento gerados não se autossabotem, levando a sérias desorganizações posturais. Este autor diz que um recurso para sanar este problema é a ampliação do controle voluntário e da atenção sensível e consciente do movimento.

Em seu texto, Feldenkrais sinaliza acreditar que esse processo de equilíbrio não é somente de ordem motora, mas psicossomática. Ele afirma que a instabilidade emocional afeta diretamente a postura psicofísica do indivíduo e que qualquer desejo de mudança significativa exige modificações profundas em nossas atitudes, ações e reações. Dessa maneira, desenvolver um comportamento psicomotor maduro é assumir a responsabilidade por suas ações construindo ferramentas para lidar com suas atitudes de modo a promover saúde e bem-estar. A despeito deste processo de autopercepção e organização tônica, Alon compartilha alguns pensamentos de Feldenkrais:

Não é o movimento que proporciona o progresso, mas estar em sintonia com a dinâmica interior do movimento dentro de você. Não é o desenho do movimento visto no espaço que gera seu refinamento, mas sim a descoberta de que ele se inicia dentro, entre você e você mesmo. (Alon, 2000, p. 43)

Nesse sentido, a experiência motora sensível possibilita que novos e diferentes modos de mover sejam acrescentados aos antigos, fomentando novas conexões neurais, nas quais processos multidimensionais e multidirecionais são acessados, interferindo diretamente na (re)conquista de capacidades psicomotoras. Assim, a experiência motora sensível é aquela que não embota a percepção, tornando-a parcial e distorcida. Muitas vezes, a ânsia de realizar uma ação se desdobra em experiências superficiais e inconsistentes no âmbito psicomotor e emocional. Nos relatos dos participantes do grupo de dança pode-se perceber algumas particularidades, tais como:

O lado trabalhado, sempre parece mais leve que aquele que não foi trabalhado ainda... Às vezes a gente mexe muito com o punho e não sabe que está movendo o ombro junto, aí depois sente dor e fala: não sei o que eu fiz... Cada pedacinho do corpo da gente não está lá só pra fazer aquilo, mas também pra movimentar outra parte. É como se a gente fosse um bloco que vai se movendo e achando seu lugar. (Participante 8)

Hoje consegui perceber meu corpo. Treinando concentrar melhor. Nessa outra atividade de escolher o movimento que ia fazer eu inclinei aqui, dependurei o braço pra lateral e fui abaixando e sentindo o movimento da coluna, o alongamento do corpo, até quase colocar a mão no chão e sentindo tudo aqui. Foi ótimo. (Participante 3)

Na hora que fui mover meu calcanhar e depois meus dedos do pé direito, senti uma conexão deles com meu ombro esquerdo. Achei isso muito interessante. Nunca pensei que moveria meus dedos e sentiria meu ombro. (Participante 5)

Quando presto atenção em determinadas partes do meu corpo, percebo coisas que ainda não havia sentido. Quando isso acontece sinto meu corpo se harmonizar e se expandir, percebendo o fluxo do movimento no corpo todo. Sinto minha respiração chegar em diferentes partes do meu corpo. (Participante 1)

Nesses comentários pode-se identificar algumas camadas de percepção, tais como compreender que pode direcionar sua atenção, seja de maneira focal ou expandida, e identificar que a estrutura física é um todo conectado que transmite ação de uma parte a outra. O praticante que aprende a mover-se com consciência sobre sua ação, descobre conexões e soluções pessoais para executar os movimentos. Eddy (2019, p. 34), argumenta que ao desenvolvermos a consciência corporal, aprendemos a utilizar “barômetros físicos/internos” para conhecer “nosso potencial de totalidade”. Essa é uma questão que foi exaustivamente trabalhada junto ao Grupo de Dança, o entendimento de que cada participante tem um potencial incrível a ser desenvolvido, mesmo tendo iniciado seus estudos de dança na idade madura. Procurou-se ressaltar que o ser humano, em qualquer etapa de sua existência, tem capacidades potenciais a serem descobertas e exploradas.

Em seus estudos e observações, Feldenkrais percebeu que a criança logo ao nascer se torna uma pesquisadora do movimento; ela ainda não detém nenhum tipo de controle sobre sua movimentação, mas não se intimida com isso e por meio de inúmeras experiências de tentativa e erro desenvolve modos inteligentes e funcionais de alcançar seus objetivos (levar algo à boca, virar de um lado para outro, mexer pernas, braços, mãos, pés, dentre outros). O autor também observou que no processo de se tornar adulto o ser humano, antes tão curioso, investigativo e atento, muitas vezes se torna alguém que se contenta em seguir ordens, que não se observa mais, que vive alheio às percepções de si e de suas necessidades funcionais de movimento. Nesses casos, o mover expressa a desarmonia e os encorajamentos construídos nas situações cotidianas.

O pesquisador acima referido, defende a ideia de que o adulto não perde sua capacidade de investigação, sua curiosidade pela vida e pelo movimento, mas apenas as coloca em segundo (ou último) plano e deixa de utilizar a sabedoria e atenção investigativa vivenciada na infância para se mover. Nessa perspectiva, a impossibilidade de fazer algumas ações da mesma maneira que fazia na infância ou juventude, não precisa ser um problema, ou reconhecimento de incapacidade, já que pode ser um convite para descobrir novos modos de lidar com o movimento, com a pausa, com sua corporeidade, com seu entorno. Esse posicionamento frente à própria corporeidade e mobilidade são importantes para todos aqueles que vivenciam transformações significativas em sua estrutura psicossomática, durante o processo de envelhecimento.

Nas aulas do grupo, em certos momentos, alguns participantes comunicaram sentir desconforto no lugar X (joelho, ombro, costas, punho, etc) e por isso não conseguiriam fazer alguns movimentos. Nessas ocasiões, foram convidados a ficarem atentos às particularidades de suas limitações e/ou dificuldades e a experienciar modos de se mover cientes do que sentiam, expressando qualquer desconforto ou dor durante os experimentos. Após as práticas, na maioria das vezes, apontaram que se subestimaram, que acharam não serem capazes de realizar determinado movimento, mas que a ação de tentar lhes proporcionou mais mobilidade e sensação de bem-estar. Disseram que depois das práticas, conseguiram identificar a diminuição ou o desaparecimento das dores e, ainda, de como este fato lhes trouxe mais disponibilidade nas situações de vida diária.

Associado ao estudo do movimento consciente está o desenvolvimento da plasticidade comportamental, ou seja, as pessoas podem descobrir novas maneiras de explorar sua corporeidade. As mudanças vivenciadas nas diversas idades, não precisam significar

descontinuidade da capacidade adaptativa; as reservas de experiência e as novas conquistas podem ser otimizadas para compensar qualquer declínio nas capacidades de processamento da informação resultantes do processo de envelhecimento. Feldenkrais acreditava que o ser humano pode modificar hábitos de movimento, bastando “interferir no código do padrão funcional e, depois, os músculos se tornarão organizados de maneira correspondente” (Alon, 2000, p. 63).

Uma das táticas que adoto em aula, para interferir no código do padrão funcional, é a mudança de contexto, a qual postula que para conseguir um lampejo de aprendizado, nosso sistema nervoso precisa se confrontar com um desafio que ainda não tenha enfrentado. Feldenkrais aponta que para modificar hábitos que desorganiza uma postura no processo de caminhar, deve-se experienciar movimentos em decúbito dorsal, pelo simples fato do ato de apoiar o corpo no chão liberar o cérebro de seu envolvimento incessante com a manutenção do equilíbrio na vertical, no campo da gravidade. A posição passiva de deitar propicia um ambiente favorável ao aprendizado de sutilezas, que favorece experiências sensíveis de modos diversos de realização de movimentos, percebendo a sincronia e envolvimento de diversos segmentos corporais em uma mesma ação.

Além da mudança de contexto, o ato de deitar-se no chão para vivenciar movimentos particulares à caminhada, possibilita que o indivíduo explore posições variadas e inéditas de um ato corriqueiro, o caminhar. Assim, a pessoa amplia sua capacidade de perceber os detalhes da dinâmica interna que são responsáveis por seu modo de se mover, permitindo um processo de reeducação do movimento. A esse respeito Alon (2000) afirma que no laboratório de conscientização de cada indivíduo, o ato de pesquisar é, em si, o ato de se reorganizar.

Feldenkrais procurava estimular as pessoas a explorarem, de modo consciente, diversos desvios de seus padrões individuais de desempenho para que pudessem redescobrir modos de se mover mais congruente com a intenção original do movimento. Ao propor suas lições (aulas) enfatizava que toda pessoa, sob certas condições, pode direcionar seus hábitos de movimento para atitudes mais funcionais, eficientes e seguras.

[...] Seu método tem o mérito de devolver as pessoas ao seu ciclo de auto aperfeiçoamento, até mesmo se elas sofreram lesões [...] ele acompanha o trajeto original por meio do qual o organismo aprendeu, inicialmente, sua forma de sustentar. [...] O organismo reage e se corrige, desde que suas regras elementares para tomar decisões sejam respeitadas e se compreenda o tipo de aprendizagem que ocorre nos anos iniciais do processo de desenvolvimento. (Alon, 2000, p. 51)

Alon (2000) ressalta que, o processo de consciência pelo movimento permite que a pessoa acesse a inteligência de seu organismo. Ela esclarece que o corpo “pensa” por meio de estratégias, manobras, imagens, sensações e que o principal objetivo de Feldenkrais não era produzir movimentos, mas aprender o que é possível descobrir por meio deles. A autora afirma que quando indivíduos vivenciam, constantemente, experiências de movimentar-se com atenção e sensibilidade, algo profundo e intenso acontece com suas atitudes e percepções.

Nessa direção, as atividades desenvolvidas com as pessoas do Grupo de Dança também contemplaram práticas que estimularam a força e a saúde óssea experimentando uma estrutura esquelética consonante com o referencial anatômico saudável, alinhado, com distribuição de forças/pesos que promova caminhadas e deslocamentos dinâmicos, elásticos e equilibrados. Possibilitando, ainda, relações rítmicas e sensíveis que interferiram na coordenação motora geral e nos modos como cada indivíduo lidou com

sua organização psicofísica, com a sonoridade, com o espaço, com as outras pessoas, com as experiências compositivas.

Além das contribuições do estudo do movimento consciente para a corporeidade, a expressividade e a ampliação do repertório de movimento dos participantes, apresento a seguir algumas colaborações oriundas das dinâmicas compositivas vivenciadas nas improvisações.

Dança e improvisação

A atitude de se colocar como criador enquanto improvisa, considerando que o processo de experimentação está acontecendo concomitantemente à composição, demanda do improvisador experimentar seu próprio caminho de descobertas no território da criação da dança. Os estudos de improvisação, com foco na composição, conquistam refinamentos notáveis quando os praticantes conseguem desenvolver relações e percepções sensíveis com outros improvisadores e com o ambiente circundante.

Mundim, Meyer e Weber (2013) destacam que “os processos de improvisação e de composição que operam na instantaneidade exigem dos performers em cena procedimentos e técnicas, bem como a construção de um viver juntos” (Mundim et al., 2013, p. 6) As autoras argumentam que o ato de se colocar no momento presente requer mais do que um tipo de “espontaneidade” ou “agir sem pensar”; constitui-se em uma prática de invenção de modos de estar no mundo. Ao nos propormos a improvisar sob esta perspectiva, predispondo-nos, desde o início, a “treinar”⁹ a capacidade de estar no aqui e agora, visamos compor no mesmo instante em que nos relacionamos com o entorno.

As afirmações das autoras reforçam as percepções identificadas nos estudos com o Grupo de Dança, indicando que experiências de improvisação em dança podem ser vivenciadas como uma prática de invenção de modos de ser e estar no mundo e que algumas maneiras de inventar mundos precisam ser treinadas, uma vez que não são pré-estabelecidas. Isso se deve, em parte, ao fato de que muitas pessoas foram educadas para perpetuar o mundo criado por gerações anteriores, em vez de ousarem modificar os costumes socioculturais e econômicos estabelecidos.

Durante uma composição coletiva ocorrida no instante da cena, os improvisadores lidam com situações que são colocadas em jogo por um membro do grupo e devem criar algo a partir desse ponto; esses momentos foram identificados em nossos estudos como proposta de jogo. Assim, uma proposta é apresentada por meio de uma ação e os demais improvisadores podem ou não, acolhê-la. Caso acolham, o grupo desenvolve criativamente aquela proposta, mobilizando elementos apresentados ao coletivo, que se tornam o material cênico da composição. Em alguns casos, o proponente vislumbra um desenrolar para a situação colocada em jogo, no entanto, ao entrarem em contato com a proposta, os demais improvisadores podem direcionar o processo compositivo para uma infinidade de caminhos, nem sempre correspondentes àquilo concebido, de início, pelo proponente.

Nesse tipo de composição, a tomada de decisão em um curto espaço de tempo é fundamental e deve ser cultivada por meio de estudos criativos e compositivos. Da mesma maneira, é importante desenvolver a habilidade de acolher os momentos que não correspondam às expectativas criadas, lidando criativamente com eles; mantendo-se abertos às situações emergentes das relações entre os improvisadores. Os estudos devem

⁹ As três palavras/expressões com aspas são ressalva das autoras: espontaneidade, agir sem pensar e treinar.

permitir que as pessoas estabeleçam relações estreitas com o momento presente, compondo a partir dessa interação. Nesse contexto, as pessoas são mobilizadas por experiências anteriores, abordando-as de maneira criativa, de modo que as relações – entre as pessoas, entre pessoas e ambiente – são o ponto de partida para criação. Esse tipo de processo compositivo demanda o desenvolvimento de saberes complexos, de habilidades cognitivas que só são estimuladas na ação de improvisar.

Feitas essas considerações, sinalizo que uma das grandes dificuldades encontradas pelos participantes do Grupo de Dança nas improvisações foi exatamente a atitude de compor a partir da relação com as outras pessoas. Nos primeiros experimentos eles dançavam juntos, mas não em relação uns com os outros; eram mobilizados por uma provocação que havia sido apresentada coletivamente, como por exemplo um Roteiro¹⁰ ou um *Score*¹¹. No entanto, a dança surgia da capacidade motriz para o movimento e não da relação entre os improvisadores. Por mais que apresentasse essas particularidades, alguns tinham dificuldade vivenciar a relações sensíveis de compor em conexão. Buscando um meio de evidenciar a diferença entre “dançar ao mesmo tempo” e “dançar em sintonia com” comecei a propor improvisações com três ou quatro pessoas, filmar e pedir que assistissem os vídeos. Dessa maneira, alguns tinham a possibilidade de assistir à composição enquanto ela acontecia e, aqueles que estavam dançando, poderiam assistir-se performando logo em seguida, por meio do acesso ao vídeo.

Esse tipo de procedimento auxiliou na percepção do que era dançar compondo com as outras pessoas. Alguns diziam: “Não sei explicar, mas percebo que P. está dançando sozinho. Vejo que mesmo estando ao lado de Z., não está dançando com ele” (Participante 7); “Ah, agora eu vi as duas dançando em sintonia, parecia que tinha sido coreografado” (Participante 3); “Agora eu entendi o que você falou. Eu estou me movendo sem perceber ninguém. Eu fico fazendo estes movimentos com os braços e me abaixando o tempo todo. Parece que estou tentando esconder meu rosto (risos)” (Participante 4); “Nossa, eu não sei como falar, mas agora entendi” (Participante 2). Esse processo de perceber se deu ao longo de meses de estudo e ainda continua acontecendo. A complexidade dos estudos é acolhida pelos e pelas participantes como um desafio de aprendizagem, como uma oportunidade para ampliar seus conhecimentos.

Em um dos encontros, lembrei-me de algo que havia lido no livro *Arte como experiência*, de John Dewey; o autor apontava que o indivíduo vivencia situações e sensações de modo mecânico sem se atentar para a ideia que há nelas e por trás delas. Em suas palavras:

[...] Vemos sem sentir; ouvimos, mas apenas como um relato de segunda mão [...]. Tocamos, mas o contato permanece tangencial, porque não se funde com as qualidades dos sentidos que mergulham abaixo da superfície. Usamos os sentidos para despertar a paixão, mas não para servir ao interesse do discernimento, [...], mas porque cedemos a condições de vida que forçam os sentidos a se manterem como excitações superficiais. [...]. (Dewey, 2010, p. 87)

Nesse dia, li este trecho do livro para a turma e discutimos esse assunto. Fiz uma analogia com as situações de composição que estava propondo ao grupo como estudo.

¹⁰ Ao longo dos anos de estudo criamos vários roteiros de improvisação, cito um deles como exemplo: entram todos os improvisadores no espaço cênico, caminham pelo espaço e constroem uma fileira ao fundo, dançam juntos, em composição coletiva, se deslocando para frente sem desmanchar a fileira, quando chegarem na região frontal do espaço cênico, encontram uma pausa coletiva e finalizam.

¹¹ A partir do ano de 2022 o Grupo de Dança passou a ter contato com os procedimentos de composição criados pela norte-americana Lisa Nelson, os *Tuning Scores*.

Expus às pessoas participantes que buscava proporcionar-lhes experimentos de construção de conhecimento nos quais “aprender” era se colocarem em conexão com as potências de aprendizado presentes em cada um. Falhei-lhes sobre os processos de educação do sensível que estávamos investigando e que era um tipo de conhecimento pouco adotado por diversas pessoas. Procurei evidenciar a relevância de perceber que a curiosidade e a capacidade de aprender não é restritiva a determinada idade ou etapa de vida, mas a todos aqueles que são capazes de buscar qualidade de/na vida. Disse que mesmo que anteriormente não tenham tido muitas oportunidades de desenvolver aquele tipo de conexão compositiva que estávamos buscando, sempre era possível aprender.

Nos estudos mencionados, as pessoas foram convidadas a experimentar, a se arriscar e a transitar entre o conhecido e o desconhecido. Procurei elaborar propostas que pudessem instigar as(os) participantes a expandirem seus conhecimentos, tanto pela observação direta do que faziam e como faziam algo, quanto na observação das ações realizadas por um colega. Essas situações colocaram cada participante diante de facilidades e dificuldades que precisaram ser observadas e analisadas, para, depois, considerá-las como material a ser adotado nos processos criativos; visto que é daquilo que já sabemos e daquilo que desejamos conhecer que podemos encontrar material estético e poético para a dança.

Ao refletir a respeito da aprendizagem desses saberes, busco associação com as considerações de Virgínia Kastrup, no livro *A invenção de si e do mundo*, que nos convida a pensar a cognição de uma maneira diferente daquela colocada como referência para muitos estudiosos. Ela argumenta que a atividade cognitiva é uma atividade inventiva, considerando que “a invenção implica uma duração, um trabalho com restos” (Kastrup, 2007, p. 27), de maneira que o tempo seja um campo de cultivo de memórias que possam se configurar como materialidades em processos incessantes de composição e recomposição. Conforme esse ponto de vista, a memória não é algo pronto, guardada e acessada a partir de interesses e necessidades, mas sim um processo dinâmico de constituição do sujeito, que se inventa e reinventa continuamente. Nessa perspectiva, “a cognição aparece, então, como um processo dotado de uma inventividade intrínseca, processo de diferenciação em relação a si mesma, o que corresponde pela criação de múltiplos e inéditos regimes de funcionamento. Ela é, assim, seu principal invento” (Kastrup, 2007, p. 28).

Na abordagem defendida pela autora, a invenção é “a potência que a cognição tem de diferir de si mesma, de transpor seus próprios limites” (Kastrup, 2007, p. 65). Essa perspectiva é fundamental para compreender que o processo de construção de conhecimento pode ser viabilizado pela inventividade, ampliando esta característica potencial da cognição. A autora argumenta que a cognição é uma mescla de regularidade e mutabilidade, de maneira que o conteúdo da aprendizagem é respaldo para algo novo, assim como é conhecimento a ser atualizado na reflexão questionadora sobre si. Partindo das considerações da autora, estabeleci paralelos com as práticas vivenciadas nos encontros do Grupo de Dança.

Compreendi que a improvisação em dança tem por característica viabilizar atividades inventivas. Ao vivenciar as relações e conexões com o entorno, o improvisador passa a compor danças com os extratos – restos – que colhe-escolhe das ações dos demais improvisadores e dos moveres que emergem de suas memórias de movimentos. Nessa abordagem, a pessoa que improvisa procura estabelecer relações com o mundo enquanto cria, inventa e produz a si mesma; ela se coloca atenta às particularidades e às múltiplas perspectivas de mundo apresentadas por outras pessoas. Os improvisadores buscam se implicar ativamente em relações e conexões criativas, de maneira que as capacidades de autoprodução e autodistinção caminhem juntas, em processos de interação compositiva;

procuram, ainda, refinar sua escuta para participar da produção de sentido do outro e, assim, compor a partir dessa escuta. Nessa perspectiva, dançar é mais do que se mover; compor em tempo real é mais do que dançar com outras pessoas em um espaço-tempo comum; improvisar é conseguir criar relações entre individualidades e meio.

Partindo dessas considerações, percebo que as atividades propostas nos encontros do Grupo de Dança, que trabalharam a percepção, a atenção e a escuta por meio das práticas somáticas e dos processos criativos e compositivos, ofereceram aos participantes experiências que combinavam capacidades anteriormente adquiridas com novas aprendizagens. O que se constituía como um saber já vivenciado servia como ponto de partida para algo ser descoberto ou criado. As pessoas foram estimuladas a reconhecerem os conhecimentos construídos ao longo de sua experiência, a considerar os caminhos inexplorados e a buscá-los.

Assim como em alguns momentos as pessoas participantes se questionaram se possuíam repertório de movimento suficiente e/ou condições fisiológicas adequadas para dançar, com o tempo de prática foram compreendendo que as danças podem ser criadas a partir de suas possibilidades imediatas de mover e que repertórios de movimento podem ser construídos nos estudos. Puderam se certificar de que o processo de envelhecimento, em si, não inviabiliza que uma pessoa dance. Esse entendimento, que se deu na experiência, é referendado por pesquisadores da neurociência. Cosenza e Guerra (2011) explicam que a ação de aprender pode acarretar a criação de novas sinapses neuronais, assim como o aumento da complexidade das ligações em um circuito neuronal e/ou a associação de circuitos antes independentes. Essa situação de aprendizagem se aplica a pessoas de qualquer idade, com Sistema Nervoso não comprometido por patologias.

Entretanto, durante certo tempo, o senso comum e alguns profissionais da saúde acreditaram que, com o processo de envelhecimento, as pessoas fatalmente sofreriam perdas cognitivas. Essa visão está se modificando, devido às diversas pesquisas desenvolvidas nas últimas décadas, em especial as relacionadas à neuroplasticidade cerebral (Filippo et al., 2015; Haase & Lacerda, 2004; Ribeiro Sobrinho, 1995). Tais descobertas no campo da neurociência proporcionaram a compreensão de que o Sistema Nervoso pode envelhecer mantendo a capacidade de aprendizado.

Katz e Rubin (2000, p. 11) afirmam que, durante todo o processo de envelhecimento, o Sistema Nervoso preservado “possui uma capacidade extraordinária de crescer, adaptar e mudar padrões de conexões”. Os autores afirmam existirem diversas pesquisas comprobatórias de que “neurônios velhos podem desenvolver *dendrites*¹² para compensar as perdas” (Katz & Rubin, 2000, p. 11) e ressalta os estudos de Stephen Buell e Paul Coleman (1979) que descobriram que neurônios, em processo avançado de envelhecimento, localizados no hipocampo humano desenvolveram *dendrites* mais longas. Para isso, são necessários estímulos e situações repetidas. Ou seja, desde que situações sejam revisitadas por vivências constantes, a pessoa pode desenvolver novas habilidades, assim como pode refinar saberes já constituídos.

Esse assunto, relacionado a capacidade de aprender coisas novas, foi (e ainda é) algo bastante debatido no Grupo de Dança da UNAI, pois desconstruir falsos conceitos sobre o que pode a pessoa que entrou na fase da vida identificada como velhice, é algo que demanda tempo e persistência. Os estudos semanais do Grupo procuram desenvolver, juntamente com os conhecimentos específicos sobre improvisação em Dança e consciência do movimento, modos menos preconceituosos de viver o envelhecimento.

¹² Katz e Rubin (2000) informam que as *dendrites* são os prolongamentos ramificados das células nervosas (neurônios) que recebem e processam as informações (através de conexões chamadas sinapses) vindas de outras células nervosas. Na literatura brasileira sobre o assunto, usa-se mais comumente a denominação: dendritos.

Feitas as considerações acima, sinalizo que as práticas desenvolvidas nos encontros criativos e compositivos junto ao Grupo de Dança da UNAI, associadas aos depoimentos das pessoas participantes, assim como o referencial bibliográfico acessado, permitiram afirmar que os estudos realizados possibilitaram processos de aprendizado significativos aos envolvidos.

Considerações Finais

Ressalto que as reflexões apontadas nesse texto oriundas da prática docente de dança para indivíduos com idade acima de 50 anos, procuram disseminar uma prática de estudo do movimento, no qual a pessoa que o executa participe da ação de modo comprometido com o refinamento de sua percepção, de tal maneira que aprenda a aguçar seus sentidos tanto para ser capaz de otimizar sua coordenação psicomotora e postural, como para descobrir modos mais sensíveis de se perceber e se relacionar no tempo espaço (pessoal e social). Tal aprendizado deve acontecer pelo desenvolvimento da autonomia do indivíduo para a atenção e a escuta, seja para dançar ou a para atividades de vida diária.

Dessa maneira, as ideias propostas durante as improvisações tiveram o intuito de estimular ações compositivas colaborativas, promovendo a responsabilidade e autoria mútuas. Durante esse processo, buscou-se desvincular a corporeidade de padrões estigmatizados sobre um corpo dançarino; os consensos e dissensos foram acolhidos como material de composição, demandando dos improvisadores agenciar as diferenças.

Ao buscar refletir sobre as inter-relações estabelecidas entre os estudos de dança e o envelhecimento ativo, posso afirmar que há conquistas relacionadas à saúde psicoemocional e motora das pessoas envolvidas, tanto no que diz respeito a mudança de hábitos, ao processo de (re)descoberta das potencialidades de cada um, as capacidades criativas e compositivas, como no que concerne a mudança de perspectiva sobre o processo de envelhecimento e sobre a pessoa idosa. As propostas de estudo de dança, desenvolvidas com o Grupo de idosos da UNAI, podem ser observadas ainda por uma perspectiva política, por congregar uma diversidade de posturas em seu modo operacional de investigação, possibilitando revisões e reformulações de pensamentos e atitudes. O fato de as pessoas participantes vivenciarem processos de criação e composição em dança, fundamentados em poéticas de agenciamento de diversidades viabilizou um exercício educativo, de perspectiva política e social.

Nesse sentido, desejando colaborar com o movimento de reflexão sobre as potencialidades do corpo maduro em cena, acredito que os estudos sobre improvisação, desenvolvidos com o Grupo de Dança da UNAI, possibilitaram a exploração de corporeidades plurais para a criação de danças, em processos de agenciamento do sentir, sem a necessidade da uniformidade de padrões anatômicos, de biotipos, de modelos de movimento. Assim, o processo compositivo se deu tanto como um meio para o aprendizado do improvisador, como para referendar um modo de descentralizar o poder na dança, de fortalecer micropoderes e de garantir autonomia ao desejo de criação.

Essa perspectiva de estudo, abre espaço para experiências de recriação das maneiras como cada um se percebe e se posiciona em relação ao grupo social e familiar ao qual está vinculada(o). Possibilita, ainda, um convite àqueles que têm contato com as pessoas participantes do Grupo de Dança para repensarem conceitos e preconceitos sobre a pessoa idosa e suas potencialidades.

Referências

- Alon, R. (2000). *Espontaneidade consciente: desenvolvendo o método Feldenkrais*. Summus.
- Ávila, L. A. (2006). Somatization or psychosomatic symptoms. *Psychosomatics*, 47(2), 163-166.
- Baltes, P. B. & Baltes, M. M. (1990). Psychological perspectives on successful aging: the model of selective optimization with compensation. In Baltes, P. B. & Baltes, M. M. (Eds.), *Successful aging: perspectives from behavioral sciences* (pp. 1-34). Cambridge University Press.
- Baltes, P. B. & Smith, J. (2004). Lifespan Psychology: from developmental contextualism to developmental biocultural co-construtivism. *Research in Human Development*, 1(3), 123-144.
- Buell, S.J. & Coleman, P. D. (1979). Dendritic Growth in the aged human brain and failure of growth in senile dementia. *Science*, 206(4420), 854-856. <https://doi.org/10.1126/science.493989>
- Czeresnia, D. (2007). Interfaces do corpo: integração da alteridade no conceito de doença. *Revista Brasileira de Epidemiologia*, 10(1), 19-29.
- Cosenza, R. M. & Guerra, L. B. (2011). *Neurociência e educação: como o cérebro aprende*. Artmed.
- Damásio, A. (1996). *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. Companhia das Letras.
- Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins.
- Eddy, M. (2019). Corporalização dinâmica: uma abordagem somática para a educação, as artes, a saúde e a interconectividade. In Cunha, C. S., Pizarro, D. & Vellozo, M. A. (Org.). *Práticas somáticas em dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance* (pp. 29-45). Editora IFB.
- Feldenkrais, M. (1994). *O poder da auto-transformação: a dinâmica do corpo e da mente*. (D. M. Bolanho, Tradução). Summus.
- Feldenkrais, M. (1977). *Consciência pelo movimento*. (4ª ed.). Summus.
- Filippo, T. R. M., Alfieri, F. M., Cichon, F. R., Imamura, M. & Battistella, L. R. (2015). Neuroplasticidade e recuperação funcional na reabilitação pós-acidente vascular encefálico. *Revista Acta Fisiátrica*, 22(2), 93-96, jun. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-0190.v22i2a114512>
- Fonseca, A. M. G. (2014). O processo de envelhecimento: conceitos fundamentais. In Campos, A. C. V. , Berlezi, E. M. & Correa, A. H. M. . *Envelhecimento: um processo multidimensional*. Editora UNIJUÍ.
- Freire, S. A., Resende, M. C. & Rabelo, D F. (2012) Enfrentando mudanças no envelhecimento: o modelo de seleção, otimização e compensação. *Perspectivas em Psicologia*, 16(1), Jan/Jun, 190-211.
- Haase, V. G. & Lacerda, S. S. (2004). Neuroplasticidade, variação interindividual e recuperação funcional em neuropsicologia. *Temas em Psicologia da SBP*, 12(1), 28-42, jun.
- Kastrup, V. (2007). *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. (2ª ed.). Autêntica.
- Katz, L. C. & Rubin, M. (2000). *Mantenha o seu cérebro vivo: exercícios neuróbicos para ajudar a prevenir a perda de memória e aumentar a capacidade mental*. Sextante.

- Mundim, A. C., Meyer, S. & Weber, S. (2013). A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva. *Revista Cena* 13(1), 01-14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>
- Neri, A. L. (2006). O legado de Paul B. Baltes à Psicologia do Desenvolvimento e do Envelhecimento. *Temas em Psicologia. Periódicos Eletrônicos em Psicologia*. 14(1), 17-34, jun.
- Pizarro, D. (2022). *Contato-Improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas*. Athalaia Gráfica e Editora.
- Scoralick-Lempke, N. N. & Barbosa, A. J. G. (2012). Educação e envelhecimento: contribuições da perspectiva Life-Span. *Estudos em psicologia*. 29, 647-655, dez.
- Ribeiro Sobrinho, J. B. (1995). Neuroplasticidade e a recuperação da função após lesões cerebrais. *Revista Acta Fisiátrica*, 2(3), 27-30, dez. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-0190.v2i3a101980>

2.

Danzas apotropaicas. La agencia de lo intangible

Carmen Lage VELOSO

Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes

Investigadora GRUPO PR3CULT

carmen.lage.veloso@uvigo.es

Resumen: La danza ha sido relacionada con efectos curativos, desde las tribus ancestrales hasta la actualidad. Se trata de una disciplina situada en los márgenes de la concepción falogocéntrica de la realidad impuesta por la Modernidad. El mapa conceptual de la lógica binaria atribuye estas formas de interacción fundamentalmente a alteridades no normativas o periféricas, y su uso acaba convertido en signo de inferioridad cultural. Este artículo aborda ciertas prácticas que legitiman el cuerpo como vehículo de conocimiento, y en las cuales la música y la danza actúan como mediadoras en procesos de sanación que se vinculan con el abordaje de episodios de contacto con la alteridad. Capoeira, tarantella, y butoh, tienen que ver con ritos de curación y pueden ser leídas como formas de resistencia a la opresión, recuperando el carácter apotropaico del movimiento y la gestualidad. Nuevos planteamientos, desde la filosofía y la antropología, apuntan a un giro ontológico que permite desarticular el idealismo que separa el cuerpo físico de la mente y problematizan la identificación entre subjetividad y humanidad, otorgando agencia a otras entidades no humanas. Desde una perspectiva materialista, es posible una antropología simétrica que superando prejuicios etnocéntricos, comprenda otras cosmogonías cercanas al pensamiento religioso, mitológico o animista.

Palabras clave: danzas apotropaicas, cuerpo sin órganos, giro ontológico, agencia

***Abstract:** Dance has always been linked to healing effects, from ancient tribes to the present day. These are disciplines that have always been in the pillars of the phallogocentric conception, of the reality imposed by Modernity. Dance has been related to healing effects, from ancient tribes to the present day. It is a discipline located on the margins of the phallogocentric conception of reality imposed by Modernity. The conceptual map of binary logic attributes these forms of interaction fundamentally to non-normative or peripheral alterities, and their use ends up becoming a sign of cultural inferiority. This article addresses certain practices that legitimize the body as a vehicle of knowledge, and in which music and dance act as mediators in healing processes that are linked to addressing episodes of contact with otherness. Capoeira, tarantella, and butoh have to do with healing rites and can be read as forms of resistance to oppression, recovering the apotropaic character of movement and gestures. New approaches, from philosophy and anthropology, point to an ontological turn that allows dismantling the idealism that separates the physical body from the mind and problematizes the identification between subjectivity and humanity, granting agency to other non-human entities. From a materialist perspective, a symmetrical anthropology is possible that, overcoming ethnocentric prejudices, understands other cosmogonies close to religious, mythological or animistic thought.*

Keywords: apotropaic dances, body without organs, ontological turn, agency

INTRODUCCIÓN

La razón por la que danzamos es porque existen muchas cosas que no entendemos (Ohno, cit en Perez Monjaraz, 2013, p.32). Con estas palabras, uno de los padres del butoh japonés, Kazuo Ohno, alude a la capacidad del arte para acceder al registro de lo Real. Desde esa premisa abordamos este artículo. Ni siquiera el modelo epistemológico moderno, con su radical separación y jerarquización de las áreas del saber – o quizás a causa de ello –, con su infinito despliegue de tecnologías que lo cuantifican todo – microscopios, telescopios, ordenadores de última generación, inteligencia artificial –, ha conseguido desentrañar el sentido de la vida. Tal vez haya que buscar en otra dirección.

A pesar de su crisis en la segunda mitad del siglo XX, el enfoque positivista de la Modernidad configura todavía nuestro horizonte y supone la aceptación de un implícito: el saber filosófico y el saber estético, tienen licencia para circular, pero a condición de no cuestionar la autonomía del saber tecnocientífico. El éxito cosechado a partir de largos siglos de indudables progresos, tecnologías prodigiosas e infinitas categorías taxonómicas, parecen legitimar una pretendida y pretenciosa objetividad que no encubre si no un deseo de dominio sobre otros saberes, ocultando sus propias limitaciones. En su ardua tarea para discernir aquellas experiencias que podían fundamentar el conocimiento de aquellas otras que no eran más que fuente de confusión, oscuridad y desorden, el iluminismo procede también a la desacreditación de los saberes populares, e impone la desconfianza en el cuerpo y lo sensorial como lugares de conocimiento.

Donde la ciencia no llega, la imaginación llena vacío con sus fantasmas, y así como lo sobrenatural siempre se lleva un poco más allá por los avances de la ciencia, así también las supersticiones se volverán cada vez más razonables y menos absurdas a medida que avanza la luz; pero nunca dejarán de existir porque el hombre nunca tendrá el coraje de confesar su impotencia absoluta en la solución de ciertos problemas (Mantegazza, 1892, p. 18)¹

Y aquí es donde se sitúa la pertinencia de esta reflexión que presentamos, cuyo objetivo es situar el discurso desde un enfoque gnoseológico u ontológico, para referir un conocimiento que se manifiesta a través de las experiencias del cuerpo y no del intelecto. Analizaremos, desde esta perspectiva, prácticas dancísticas que recuperan el efecto sanador y catártico del movimiento y la gestualidad. Trazaremos ciertas interconexiones entre lo popular y lo contemporáneo en la construcción de poéticas que muestran la huella del desarrollo de la ciencia y la tecnología sobre las subjetividades.

La hipótesis de partida apunta al saber implícito en las disciplinas artísticas y en la cultura popular, durante siglos invisibilizado y neutralizado. La idea de que el saber no se agota en la lógica y la razón, está presente en Baumgarten cuando propone la estética como gnoseología inferior, pero gnoseología, al fin y al cabo.

Cuando Alexander G. Baumgarten transita por el campo de la lógica y recorre todo su ámbito, se le evidencia la necesidad de una nueva tarea. Y cuando, para abordarla, tiene que acudir a sus premisas intelectuales, se le hace patente la condicionalidad de estas premisas. Así se destaca la estética de la lógica, pero al mismo tiempo descubre

¹ Traducción libre del autor. Texto original: *Dove la scienza non giunge, la fantasia colma i vuoti co' suoi fantasmi, e così come il soprannaturale è sempre spinto un po' più in là dai progressi della scienza, così anche le superstizioni si faranno sempre più ragionevoli e meno assurde col progredire della luce; ma esse non lasceranno mai di esistere perché l'uomo non avrà mai il coraggio di confessare la propria impotenza assoluta nella soluzione di certi problemi.* (Mantegazza, 1892, p. 18).

los límites inmanentes de la lógica académica tradicional [...]. Al ‘excelente analítico’ que es Baumgarten le está muy distante la contradicción lógica de un conocimiento confuso y oscuro, pues lo que busca y pide es un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso (Cassirer, 1993, pp. 370-372)

La observación del filósofo alemán aborda esta distinción entre epistemología y gnoseología y abre así una clara vía para que las artes, más allá de una mera *techné*, se establezcan como modos de conocimiento y como disciplinas que desarrollan un trabajo reflexivo que no circunscribe la experiencia a los parámetros de lo racional y lo tangible.

Estudios antropológicos recientes, dejan al margen el pensamiento idealista – según el cual el mundo que existe equivale al que yo pienso – y abandonan los postulados logocentristas y antropocentristas que se instituyeron con la llegada del humanismo renacentista. Este giro ontológico concibe en forma de continuidad y no de oposición las dualidades jerárquicas que caracterizan el pensamiento occidental y convierte en porosas las fronteras entre cultura-naturaleza, cuerpo-mente o humano-no humano. Como consecuencia de ello, y superando planteamientos etnocéntricos, Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro o Bruno Latour, entre otros, prestan especial atención a la agencia de lo intangible y restablecen, en un mundo racionalizado y globalizado, la necesidad de otorgar estatuto de existencia y por lo tanto, capacidad de actuar, a entidades desencarnadas pero indispensables para comprender determinados contextos, tanto en el ámbito de lo social como en el de lo espiritual.

En otras palabras, si estas entidades son lógicas y coherentes para las personas que creen en ellas, esto significa que poseen un estado ontológico y que para comprender cómo la gente actúa y piensa es indispensable considerarlas como reales en términos etnográficos (Groisman, 2016, p. 50)

La cercanía de estos planteamientos con el pensamiento mítico o religioso radica en el impulso común que les caracteriza de integrar realidades más allá de lo racional. En este contexto, el concepto de *antropología simétrica* (Latour, 1993), aboga por otorgar credibilidad a la realidad del otro y situar sus creencias en un mismo plano epistémico, poniendo en cuestión la noción de realidad objetiva. Aunque parezca un oxímoron, inventamos realidades, persistentes ilusiones que obstaculizan la aceptación de otros mundos posibles. Las interpretaciones religiosas, mitológicas y populares quedaron relegadas con la llegada de la supremacía del logos. Sin embargo atesoran un legado de saberes ancestrales que posibilitan la adaptación o resistencia a condiciones adversas que se rebelan – y se revelan –, en muchas ocasiones, a través de gestos y movimientos indisciplinares, en una sociedad que reprime demasiado el cuerpo.

Los mecanismos ideológicos de una modernidad que relega a un resquicio marginal, primitivo e incluso patológico, todo aquello que no se ajusta como un guante al método científico o al ideal de progreso civilizatorio, dejarán su impronta en el sujeto. *Tiempos modernos* de Chaplin o *Metrópolis* de Fritz Lang incluyen escenas en las que el orden del trabajo sincroniza a los obreros uniformados en un ritmo sórdido y monótono convirtiéndolos en prolongaciones de las máquinas. Resumen con esta inversión de los términos la instrumentalización y normalización del cuerpo y su adaptación a los modelos biopolíticos dominantes.

La subversión de este imaginario, a lo largo del siglo XX, restablece la función chamánica, apotropaica o terapéutica de ciertas propuestas artísticas. La construcción de un cuerpo indisciplinares tiene una crucial resonancia en el arte de acción, la danza contemporánea, los ritos populares y sus intersecciones. Exploraremos ciertos patrones

de movimiento como estrategia de impugnación de los modos no neutrales de representación, de las relaciones asimétricas con la alteridad y, en definitiva, como cuestionamiento de la normalidad espacio-temporal-corporal instituída. A través de la danza se alejan espíritus maléficos, enfermedades y epidemias, se desarrollan rituales guerreros y ceremoniales de paso e iniciación. Estas prácticas poseen un efecto restaurador y contribuyen a la recuperación del equilibrio perdido.

Tal vez, como afirma Richard Sennett (1997) “el ritual constituye la forma social mediante la cual los seres humanos tratan de enfrentarse al rechazo o a la adversidad de una manera activa.” (Sennett, 1997, p. 86).

CONSTRUIRSE UN CUERPO

La radical separación entre naturaleza y cultura es una de las señas de identidad del occidente moderno. Logocentrismo y antropocentrismo se aúnan al considerar el lenguaje como rasgo distintivo de la condición humana.

Ha sido una obsesión a lo largo de la historia del pensamiento occidental definir qué era natural y qué no, hasta el punto de considerar que, si no existía el lenguaje hablado, se trataba necesariamente de una condición animal. Así, prohibieron a los ‘niños salvajes’, que crecieron entre animales y sin habla, expresarse mediante señas. Actuaban de la misma manera con los sordos. Durante cien años, el Vaticano prohibió el uso de la lengua de signos, a pesar de que es una lengua por excelencia. (Glowczewski, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 12)²

Y, sin embargo, las prácticas dancísticas, el gesto y el movimiento del cuerpo, han acompañado las etapas primigenias de la historia de la humanidad y continúan teniendo una activa presencia en procesos que actúan como catalizadores de la experiencia contemporánea. Desde el ámbito de la antropología son numerosos los investigadores que han prestado atención a estas manifestaciones para identificar y comprender comportamientos no reconocidos como racionales.

El conocimiento desencarnado de la epistemología cartesiana margina el cuerpo. El sujeto moderno, regido por el individualismo y gobernado por principios identitarios, lo considera límite fronterizo con la alteridad y con el cosmos. “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones.” (Le Breton, 2010, p. 46).

La cultura instituída por el proyecto moderno es refractaria de un modelo colonialista que descubre otras realidades y procede a la erradicación de sus singularidades. De un modo análogo, actúa como potencia colonial de otro territorio recién descubierto: el inconsciente. Extirpar determinadas *anomalías* que se consideran propias de un mundo caduco se traduce, finalmente, en una voluntad de homogeneización de subjetividades, que extrapola el imperio de lo útil a la realidad en su conjunto. Las corporalidades propias de culturas ajenas o periféricas serán así sistemáticamente reprimidas o relegadas al plano

² Traducción libre del autor. Texto original: *Foi uma obsessão em toda a história do pensamento ocidental definir o que era natural e o que não era, ao ponto de se considerar que, se não havia linguagem falada, tratava-se necessariamente de uma condição animal. Assim, proibiram as ‘crianças selvagens’, que cresceram entre animais e sem discurso, de se expressarem por sinais. Agiam do mesmo modo com os surdos. Por cem anos, o Vaticano proibiu o uso da linguagem de sinais, embora se trate de uma linguagem por excelência.* (Glowczewski, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 12).

de lo improductivo para proceder, a continuación, a la construcción de un cuerpo domesticado, alejado de su animalidad y sometido al orden social.

La danza académica clásica, incorpora este imaginario de un cuerpo dócil y productivo, acorde con el modelo de subjetividad dominante. Un cuerpo instrumentalizado, que se olvida de su materialidad, del peso y de la gravedad, para mostrarse extremadamente disciplinado y eficiente, como una máquina. Esa fórmula responde al modelo cartesiano de sujeto, que controla el mundo a través de la razón.

Las danzas cortesanas renacentistas llegan desde Italia a la corte francesa del siglo XVII, en el contexto político de la monarquía absoluta. Allí surge el *ballet*, que se profesionalizará con la creación de *La Académie Royale de Danse*, en 1661, bajo el reinado del Rey Sol.

Los *ballets de cour* poseían un simbolismo bastante particular y específico vinculado, evidentemente, a mostrar el poder del monarca absoluto, pero también a simbolizar un orden social. Uno de los ejemplos más claros es el famoso *Ballet Royal de la Nuit* (con una duración de trece horas y 45 entradas), organizado por Mazarino, en el cual Luis XIV, con 15 años en ese momento, ocuparía un lugar central, el de Rey Sol. Es destacable que hasta el final de su reinado Luis XIV fuera conocido con ese apelativo tomado de aquella coreografía. (Esteban, 1993, p. 104)

A la vez que un incipiente afán panóptico lo invade todo, se escudriñan a conciencia las interioridades del ser humano. La voluntad de control es absoluta: en los jardines reales se organizan sesiones públicas de disección anatómica como si de un espectáculo se tratara (Le Breton, 2010), mientras, por encargo del monarca, André Le Nôtre se encarga de ordenar el paisaje y Charles Le Brun, el primer pintor de Luis XIV, organizador del aparato propagandístico que rodea el absolutismo, realiza su estudio *Les expressions des passions de l'âme* (1727), taxonomía de las pasiones y las emociones humanas, tomando como referencia obras previas de Descartes. En definitiva, la extensión de los dominios Reales requiere dar órdenes al paisaje y jerarquizar los cuerpos y las almas de sus súbditos como elementos simbólicos de su hegemonía.

Las danzas cortesanas que se desarrollan a lo largo del siguiente siglo, explotan también una gestualidad extremadamente precisa, a través de la cual se expresan de manera decorosa pasiones y afectos en las que cada movimiento aparece milimétricamente codificado. Las danzas populares o las de las culturas indígenas conquistadas quedaban, por supuesto, al margen, y eran consideradas propias de un mundo poco refinado, gobernado por la ignorancia y la superstición. Durante siglos, una modernidad ilustrada, evangelizadora y portadora de la norma, toma el relevo del absolutismo precedente en el control social de los ciudadanos y niega estatuto ontológico a cualquier otra forma de entender el mundo. La interpretación evolucionista y darwiniana, aplicada a lo cultural, supone la patologización absoluta de la diferencia desde una perspectiva etnocéntrica, urbana y masculina de la realidad. La jerarquización alma-cuerpo, masculino-femenino, cultura-naturaleza, civilizado-primitivo, alta cultura-baja cultura, supuran por cada poro de este modelo que rechaza una serie de costumbres y tradiciones dancísticas directamente emparentadas con el mito y el ritual. Su persistencia no podía relacionarse sino con la inferioridad cultural y la filosofía del progreso lleva implícita su erradicación.

Es en la segunda mitad de siglo XX, con la crisis de este modelo, cuando el cuerpo se convierte en caja de resonancia de propuestas que no se inscriben en el discurso falologocéntrico dominante. Se inicia entonces un proceso decolonizador de cuerpos y territorios en el que las disciplinas artísticas constituyen uno de los espacios de

materialización de los discursos contrahegemónicos. Algunos autores proponen una *embodied epistemology* (Groisman, 2016; Jacobson-Maisels, 2016), que nos acerca a una experiencia sensorial de lo real. Las investigaciones artísticas de ese período, entre ellas, la danza teatro alemana, la *Black Mountain College*, o el *Living Theatre*, reconfiguran las prácticas dancísticas, abandonan teatros y museos a la búsqueda de una creación desde los márgenes, en espacios no normativos, articulan estrategias para poner en crisis la representación del cuerpo e instauran una nueva sensibilidad que exige la emancipación de una realidad considerada ahora limitante y opresiva. La *Tanztheater Wuppertal* propone en sus coreografías la disolución de los estereotipos de género encarnados en el ballet clásico. La incorporación del azar, la improvisación, la espontaneidad, o la fusión entre la alta y la baja cultura, que posibilita que danza, ballet, cabaret y danzas ancestrales o populares, no figuren ya en esferas incompatibles, son algunos de los síntomas de la emergencia de estas estrategias emancipadoras.

Gilles Deleuze y Félix Guattari analizan el modelo biopolítico de homogeneización permanente, propio de las sociedades occidentales y entienden la antropología, el arte o la filosofía como mecanismos de descolonización constante del pensamiento. Ambos autores prestan especial atención a las culturas no occidentales, al arte contemporáneo, a las culturas primitivas o populares, a las manifestaciones de los niños y de los enfermos mentales. Es en estos territorios de resistencia, todavía sin conquistar o reconquistados, donde el gesto y el movimiento configuran poéticas para adentrarse en lo intangible, lo indecible y lo irrepresentable.

José Gil, en *Movimento total. O corpo e a dança* (2001), analiza la influencia de estas aportaciones a la teoría de la danza contemporánea. La imagen deleuziana del cuerpo sin órganos, por ejemplo, resultará decisiva, al representar la oposición al cuerpo normativo y reproductivo, liberado de la disciplina programada por los aparatos de control social. Este concepto, propuesto inicialmente por Antonín Artaud, señalaría un proceso que pone en jaque el orden inamovible de lo que denominamos realidad. La metáfora es retomada por Deleuze en *Lógica del sentido* (1969), y más tarde en *El Anti-Edipo*, (2005).

Félix Guattari, considera que, en muchas ocasiones, son las estructuras sociales las principales causantes del sufrimiento psíquico. Si la inserción del sujeto en las lógicas de producción dominantes no se realiza con éxito, se produce un estado de desequilibrio. Afirma el psicoanalista que los delirios de los enfermos giran frecuentemente en torno a cuestiones colectivas – los nazis, la bomba atómica, Napoleón – (Guattari, cit in Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 21) y su gestualidad se torna, en muchas ocasiones, convulsa. En el seno de las investigaciones antropológicas y biomédicas existe una amplia corriente que estudia las condiciones histórico-culturales en relación con la salud y la enfermedad. Según estas tesis, las posesiones demoníacas, la histeria, el tarantismo y otras manifestaciones estarían estrechamente relacionadas con estas cuestiones.

La vinculación entre esta gestualidad propia del trance, de la conmoción o del shock, con las prácticas dancísticas contemporáneas aparece señalada en el libro *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, (Gordon, 2013). El cuerpo de las mujeres, constantemente vinculado con lo patológico, encuentra en el Hospital de *la Salpêtrière* el despliegue de los más efectivos dispositivos para mantener lo distinto en la esfera de la subalternidad. La superioridad y el dominio del aparato científico proporciona al hombre una capacidad de disección de lo distinto, minuciosamente catalogado mediante las nuevas técnicas fotográficas. Las instituciones disciplinarias modernas ejercen su monopolio en la administración de los tiempos, los placeres y la modelación de los sujetos. Nos hallamos ante una forma más de dominación y no ante una descripción objetiva. Las sesiones de los martes en *La Salpêtrière* se convirtieron en un concurrido espectáculo, mediante la inducción por hipnosis de contorsiones, crisis epilépticas y

ataques de histeria. Priscilla Echeverría Alvarado, analiza en su tesis doctoral, casos concretos de pacientes disgnosticadas de histeria que se convirtieron en estrellas de cabaret (2015, p. 438).

Parálisis, temblores, agitación, espasmos, convulsiones aparecen en estas coreografías, imitando aquellas que se apoderaban de las pacientes, en lo que muchos antropólogos (Lewis, 1971) han identificado como “posesión periférica, un mecanismo dirigido a la superación de un malestar social o psicológico provocado por la condición de subalternidad” (Riccò, 2017, p. 214). Giovanni Pizza considera que estos fenómenos se relacionan directamente con la noción de corporeidad y sus procesos productivos y reproductivos y con la construcción cultural del género (1996). Y en esta clave se sitúa el trabajo de Erika Bourguignon, desde una perspectiva feminista, identificándolos como alegatos contra las formas heteropatriarcales de control, “una forma aceptable y conscientemente negable de expresar pensamientos y sentimientos inconscientes y prohibidos, particularmente en situaciones de subordinación social” (Bourguignon, 2013, p. 558)³.

Esta lectura se puede hacer extensible a la danza contemporánea, en la que el cuerpo del bailarín se desprende de la columna como centro de la acción corporal, y difumina sus límites, volviéndose rizomático. El renacimiento de las prácticas ritualísticas contribuye a su redefinición en el dominio de lo social y lo colectivo restituyendo su equilibrio. El sujeto cuya muerte se decretó en los sesenta es aquél para el que fue pensado el proyecto emancipador moderno. Las subjetividades marginadas en ese proceso, no han cesado, desde entonces, de retornar y, con ellas, lo extático, lo dionisíaco, el ritual y el mito. Estos mecanismos simbólicos de adaptación o resistencia a las condiciones adversas se recogen en el arte, las costumbres ancestrales y el folclore que atesoran los saberes populares acerca de la salud y la enfermedad. El alma-cuerpo se manifestaría así en patrones de movimiento atravesados por lo social, como si el dolor se hubiera infiltrado y hubiera que expulsarlo a través de las piernas, los brazos, el torso, el gesto, la gravedad o la inmovilidad. Las prácticas dancísticas regresan, no como elemento innecesario que enmascara lo esencial, sino como lo necesario que había sido forcluido. Necesario para purgar los demonios de una sociedad en conflicto en el seno de la cual, el ser humano se halla tan desprotegido como lo estaban nuestros más remotos ancestros.

Las tesis de Deleuze y Guattari, se distinguen del humanismo tradicional, que denosta lo natural y lo material por ser irreductibles a la razón. Las cosmologías animistas y el pensamiento materialista coinciden en su consideración de que todos los fenómenos materiales tienen agencia. El alma, según estas propuestas, es lo más común del mundo y no existe oposición entre ésta y la materia, que está imbuida de alma.

Me gustó mucho un pasaje de Guattari en el que habla de algo así como un “sujeto objetivado”, si mal no recuerdo. De modo que la subjetividad es un objeto entre otros. En lugar de estar en una posición de trascendencia respecto del mundo de los objetos, el sujeto es lo más común del mundo. El animismo es esto: el fondo de la realidad es el alma, pero no es un alma inmaterial en oposición o contradicción con la materia. Más bien, es la materia misma la que está imbuida de alma”. (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 17)⁴

³ Traducción libre del autor. Texto original: *an acceptable, and consciously deniable, way to express unconscious, forbidden thoughts and feelings, particularly in situations of social subordination.* (Bourguignon, 2013, p. 558).

⁴ Traducción libre del autor. Texto original: *Gostei muito de uma passagem em que Guattari fala de algo como um “sujeito objetivado”, se bem me lembro. De modo que a subjetividade é um objeto entre outros. Ao invés de estar numa posição de transcendência com relação ao mundo dos objetos, o sujeito é a coisa*

El capitalismo moderno coloniza y empobrece la subjetividad a través de estas fragmentaciones y escisiones que quedan desarticuladas en el pensamiento animista.

Acabo de leer los pasajes que me enviaste sobre el animismo en la obra de Guattari, que en realidad no conocía. Esta alianza antinatural entre animismo y materialismo me parece bastante interesante, ya que nos permite separar el animismo de cualquier forma de idealismo [...]. Reintroducir un pensamiento del sujeto que no sea idealista, una teoría materialista del sujeto va en la misma dirección de los pueblos ameríndios del Amazonas, que piensan que el trasfondo común de lo humano y lo no humano es la humanidad. Esto va en contra del paradigma occidental, según el cual lo que es común a los humanos y a los no humanos es la 'naturaleza'. (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 9)⁵

DANZAS APOTROPAICAS

Jean Jacques Lebel, gran amigo de Guattari reflexiona acerca de los paralelismos entre el pensamiento de los "salvajes" no-occidentales y los artistas "salvajes" de Occidente. Tanto en un caso como en otro nos hallamos ante un laboratorio que explora cada una de esas zonas de resistencia a las condiciones unidimensionales de existencia. En el Arte Moderno y Contemporáneo los discursos postcolonialistas y feministas se convierten en referentes, al mostrar los sesgos de la mirada moderna y sus asimétricas relaciones con la alteridad.

Las experiencias que Artaud describe en *Los Tarahumara* (1945) o Jean Rouch en el film *Les Maîtres Fous* (1955) dejan huella en Lebel y le proporcionan referentes que tienen que ver con el papel de gesto y el movimiento en la descolonización del inconsciente.

Gracias a Artaud y sus Tarahumaras, gracias a la visión surrealista del arte mágico, y gracias a mi padre que me conectó (desde pequeño) con el arte de los llamados pueblos primitivos, respetando un arte radicalmente diferente al considerado clásico. Nunca consideré a París o Nueva York, Roma o Berlín como el centro del mundo. La intensidad que surge del arte salvaje en su apogeo es la medida con la que evalúo lo que me gusta y lo que no me gusta del arte occidental. (Lebel, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 11)⁶

mais comum do mundo. O animismo é isso: o fundo do real é a alma, mas não se trata de uma alma imaterial em oposição ou em contradição com a matéria. Ao invés disto, é a própria matéria que está infundida de alma. (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 17).

⁵ Traducción libre del autor. Texto original: *Acabei de ler as passagens que você me enviou sobre o animismo no trabalho de Guattari, que de fato eu não conhecia. Acho esta aliança contra natura entre animismo e materialismo bastante interessante, uma vez que nos permite separar o animismo de qualquer forma de idealismo [...]. Reintroduzir um pensamento do sujeito que não seja idealista, uma teoria materialista do sujeito, vai na mesma direção dos povos ameríndios da Amazônia, que pensam que o fundo comum do humano e do não humano é a humanidade. Isto vai contra o paradigma ocidental, para o qual o que é comum aos humanos e não humanos é a "natureza".* (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 9).

⁶ Traducción libre del autor. Texto original: *Graças a Artaud e a seus Tarahumaras, graças ao olhar surrealista sobre a arte mágica, e graças ao meu pai que me conectou (desde a infância) à arte dos povos ditos primitivos, respeitando a arte que é radicalmente diferente daquela que é tida como clássica, eu nunca considereei Paris ou Nova York, Roma ou Berlim como o Centro do mundo. A intensidade que vem da arte selvagem em seu ápice é a medida em função da qual eu avalio aquilo de que gosto ou de que não gosto na arte ocidental.* (Lebel, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p.11).

En 1936 Artaud, como otros muchos artistas, emprendió su huida hacia territorios no colonizados. Su destino, una de las etnias más antiguas de México, los Tarahumara –los de los pies ligeros–. Su objetivo, elaborar una antropología inversa y lograr curarse de una enfermedad llamada civilización, conectando con las fuentes del pensamiento *primitivo*. Artaud proclama la indisociabilidad de las dimensiones corporal y psíquica y reivindica el papel del gesto y el cuerpo, totalmente supeditados hasta entonces a la palabra.

Sé que la existencia de los indios no corresponde al gusto del mundo actual: sin embargo, en comparación con una raza como aquélla, podemos llegar a la conclusión de que es la vida moderna la que está atrasada con respecto a algo y no los indios tarahumara con respecto al mundo actual. (Artaud, 2018, p. 83)

A esas mismas fuentes de conocimiento apela Jean Rouch en su película, cuando, tras mostrar la ceremonia llevada a cabo por los practicantes de la secta *Haouka*, en la Costa Dorada africana, afirma:

Al ver estos rostros felices, sabiendo que estos hombres son quizás los mejores trabajadores del equipo de Water-Works, comparando estos rostros con los rostros horribles del día anterior, uno no puede evitar preguntarse si estos hombres de África no conocen ciertos remedios que permitirles no ser anormales, sino vivir perfectamente integrados en su entorno. Remedios que aún no conocemos. (Rouch, 1955 cit en Dumaresq, 2009, p. 30)⁷

En efecto, Rouch defiende que, gracias al culto, celebrado en una granja en las afueras, los *Haouka* recuperan la armonía. Estos jóvenes, que han abandonado sus aldeas de origen y desempeñan su trabajo en zonas urbanas, experimentan una considerable dificultad de adaptación a las nuevas condiciones impuestas por el régimen colonial británico. Por esta razón, buscan espacios en los suburbios para recrear el comportamiento de la clase dominante. Cuerpos transfigurados por el trance, poseídos por espíritus asociados con los poderes coloniales occidentales, gesticulan compulsivamente remedando los protocolos militares que les oprimen. Esta situación explicita la existencia de un sistema de inclusión o exclusión de los individuos, cuya violencia encuentra en el rito *Haouka* una vía de escape. A través de él se restablece el equilibrio de una relación problemática de explotación. Jean Rouch hace especial hincapié en las estrategias de resistencia, cuya finalidad es la inserción en una sociedad hostil.

Las prácticas dancísticas juegan un papel muy importante en estos procesos. Los chamanes de antiguas culturas las pusieron en práctica en muchos lugares del mundo. En el ritual animista Bori, por ejemplo, practicado por el pueblo Hausa, en el norte de África, los participantes entran en trance ejecutando danzas circulares y son poseídos por espíritus. Las mujeres aquejadas de alguna enfermedad mental practican danzas curativas. Prácticas similares tienen lugar a través de ritmos afrocaribeños como el Vudú en Haití y la Santería en Cuba o afro-brasileños como la Umbandá, Candomblé, Xangó, Catimbó, Batuqué, entre otros.

⁷ Traducción libre del autor. Texto original: *Ao ver estes rostos alegres, ao saber que esses homens são, talvez, os melhores operários da equipe Water-Works, ao comparar esses rostos com os rostos horríveis da véspera, não se pode deixar de perguntar se estes homens da África não conhecem certos remédios que lhes permitem não serem anormais, mas sim viverem perfeitamente integrados no seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos.* (Rouch, 1955 cit en Dumaresq, 2009, p. 30).

Todas estas religiones animistas fueron importadas por los esclavos que llegaron al Caribe y a América del Sur desde África creando sincretismos religiosos con el Catolicismo y haciendo de todo ello un elemento común en los ritos de trance cinético. [...]. En general todas las culturas del trance ritual con posesión tienen un elemento común que es el canto, invocando a las diferentes entidades divinas para que posean a los mediums que danzan. (Cernuda, 2012, p. 6)

La capoeira es otro de esos rituales de origen afro-brasileño que combina elementos de las artes marciales con el juego y la danza. Muchas teorías sostienen que la capoeira nació como una forma de entrenamiento para la lucha por parte de los esclavos africanos traídos por los portugueses camuflada bajo la apariencia de coreografía de baile. Otras, consideran que fue creada previamente, por hombres libres a los que se les atribuían poderes mágicos. Muchos de sus elementos proceden del Candomblé, religión totémica que rinde culto al espíritu de la naturaleza. La capoeira era considerada el brazo armado de la resistencia del Candomblé y el Candomblé era considerado el brazo invisible de la capoeira.

La subjetividad “transindividual, animista, polisémica” encuentra la posibilidad de producirse y enriquecerse en sociedades como Brasil (y, según Guattari, de otra manera en Japón) a través de rituales “animistas” actualizados. Esto fascinó a Guattari. Capoeira y Candomblé, tal como los describe Rosangela Araujo, maestra de Capoeira Angolana, son mecanismos de producción y singularización de la subjetividad que se renuevan y utilizan la “semiótica simbólica” – para usar el lenguaje de Guattari – del cuerpo, la danza, las posturas y los gestos, así como como una “semiótica asignificante” de ritmos, música, etc. (Lazzarato et al., 2011, p. 12)⁸

Con la abolición de la esclavitud, se continúa practicando en las ciudades de Brasil, donde acabó siendo prohibida en 1890, alegando su vinculación con actividades criminales. Se convierte, entonces en una actividad clandestina hasta su resurgimiento en los años veinte.

El perfeccionamiento constante que requiere la capoeira, conduce a la configuración de un *corpo fechado* capaz de repeler cualquier tipo de agresión y de permanecer en buena forma desafiando el paso del tiempo. También ayuda a neutralizar o paralizar al oponente, en un juego continuo de ataque y defensa. La transformación en animal sería el objetivo último de la capoeira. Desde la perspectiva de una antropología simétrica, esta transformación debe entenderse teniendo en cuenta una diferencia esencial con la mitología occidental. Para estas sociedades, en el origen, todos los seres eran humanos, condición que algunos abandonaron para convertirse en animales u objetos. Por lo tanto, los *Mestres* de la capoeira incorporan progresivamente atributos de los animales que les hacen más rápidos, astutos o sagaces, en un contexto donde música, ritual, canto, danza y combate sirven de contexto a ese devenir.

⁸ Traducción libre del autor. Texto no original: *A subjetividade “transindividual, animista, polissêmica” encontra a possibilidade de se produzir e se enriquecer em sociedades como a brasileira (e, de acordo com Guattari, de um outro modo no Japão) através de rituais “animistas” atualizados. Isto fascinou Guattari. A capoeira e o candomblé, como descritos por Rosangela Araujo, mestra de Capoeira Angolana, são mecanismos de produção e singularização da subjetividade que se renovam e usam “semióticas simbólicas” – para usar a linguagem de Guattari – do corpo, da dança, das posturas e dos gestos, bem como uma “semiótica assignificante” dos ritmos, da música e assim por diante.* (Lazzarato et al., 2011, p. 12).

Por lo tanto la transformación animal en capoeira es más bien un devenir, es un volverse animal, un movimiento de intensidad (Deleuze y Guattari, 2004) que otorga un nuevo sentido a la capoeira. Dentro de una perspectiva antropológica, es un movimiento de fusión de mundos que exagera la maleabilidad corporal humana, donde música, ritual, canto, danza y combate sirven de contexto a la proliferación de un cambio identitario en los jugadores. (González, 2010, p. 26)

En otras ocasiones, este tipo de danzas rituales se ejecutan para propiciar la caza, las buenas cosechas, la protección del ganado, como demostración de fuerza y resistencia ante miembros de otras tribus, o como catarsis colectiva. Son múltiples los ejemplos de estas prácticas apotropaicas en diversos lugares del mundo. En Japón, por ejemplo, se practica, desde 1945, la denominada religión de la danza, derivada del sintoísmo, que incluye el trance cinético del *no ego* que confiere a todos los que practican este baile la posibilidad de liberación de todos los malos espíritus y la consecución de un estado de estabilidad emocional. En Europa podemos encontrar también varios ejemplos de danzas curativas, de las cuales aún sobrevive actualmente en el folclore del sur de Italia, la tarantella.

El etnomusicólogo Ernesto de Martino realizó un exhaustivo estudio, *La terra del rimorso* (1961), acerca de los orígenes de este fenómeno antropológico. Desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, existió la creencia de que la picadura de una araña se cura danzando la *tarantella*.

De Martino desarrolló su investigación en los pueblos del Salento (Puglia) donde algunas mujeres, *le tarantate* (atarantadas), afirmaban haber sido picadas por una araña mientras trabajaban en los campos. Desde entonces, manifestaban comportamientos convulsivos que las creencias populares asociaban a la posesión de la tarántula, y los médicos a crisis histéricas. Para liberarse del espíritu de la araña, las mujeres pedían ayuda a *San Paolo* y se lanzaban en danzas desenfrenadas, bajo la música de tambores, violines, armónicas y otros instrumentos que, mediante una suerte de exorcismo musical, restablecían la normalidad. (Ricco, 2017, p. 147)

Esta danza, de saltos, movimientos acelerados, convulsiones y gestos extáticos como parte de un ritual mágico-religioso, fue documentado en un grabado publicado por Athanasius Kircher en *Magnes sive de arte magnetica* (1641). En otra de las imágenes que contiene el libro aparece la tarántula – especie local a la que se atribuía el envenenamiento –, el mapa de Apulia, y la música apropiada para combatir el veneno. A finales del s XVI, algunos estudios científicos de enfoque racionalista, tratan el tema de las picaduras de los arácnidos y sus efectos y distinguen entre los casos reales y los fingidos. Identificaron al *Lactrodectus* – que muerde a escondidas –, como verdadera causante de la mordedura.

En el Salento, la *Lycosa* (tarántula, o araña-lobo) y el *Lactrodectus* (*malmignatta*, o viuda negra mediterránea) viven en los mismos lugares, aunque ocupan nichos ecológicos diferentes. De ahí la confusión: una vez ocurrida la picadura por parte del *Lactrodectus*, a menudo sin dolor (el nombre mismo procede del latín y significa “que muerde a escondidas”), después de 10 o 15 minutos comienza el dolor que se intensifica y se expande por todo el cuerpo. La víctima cree reconocer en la *Lycosa* la culpable porque se encuentra en el mismo lugar y, siendo más grande, es más evidente; a esto se le agrega que su mordedura es mucho más dolorosa. Baglivi indicaba que también el escorpión tenía una particular posición en la tradición del Salento,

utilizándose el mismo ritual curativo musical para su picadura. (Pepe, 2002 cit en Scurato, 2020)

Quizás esta danza, de traza expresionista, cuyos orígenes parecen situarse en los cultos orgiásticos de la Magna Grecia, sea el resultado de una elaboración en clave simbólico-cultural, surgida a partir de casos reales, y su función, sea la propia del ritual. Las crisis, que se producían sobretodo durante el verano, podían repetirse anualmente y solían iniciarse en el periodo de la pubertad, la adolescencia, o bien con momentos críticos de la biografía de los atarantados. Fue considerada sospechosa tanto en el contexto contrarreformista como, a continuación, en el seno del iluminismo positivista. Relacionada con la inferioridad cultural o la superstición, la filosofía del progreso la condena al ostracismo. Su práctica quedará, progresivamente, reducida a la zona de Apulia, donde la cultura rural permanecía profundamente impregnada de elementos mágicos y mitológicos y donde las estructuras patriarcales ejercían un control extremo sobre la vida de las mujeres.

La alteridad discutida en los estudios de medicina popular no sólo se caracteriza por la diversidad geocultural de las regiones del país, sino también por el entorno social y el género sexual: el oscuro dominio de la superstición es borrado de la actividad urbana, masculina y científica del investigador y relegada al salvajismo del mundo rural, femenino y mágico. (Diasio,1999, p. 66)

El ritual, del que se han seguido documentado algunos casos hasta bien entrado el siglo XX, permanece aún en el folclore autóctono. La patologización del fenómeno – lactrodectismo–, fue la explicación dominante durante mucho tiempo. Sin embargo, existen determinados indicios que problematizan tales tesis, que ya habían concluido, por otra parte, que la tarántula no podía ser la causante de tales síntomas. Quedaban aún por resolver, sin embargo, otras incongruencias: ¿por qué en el sur de Italia afectaba mayoritariamente a las mujeres? ¿Por qué las crisis se repetían cíclicamente? Estos interrogantes conducen a la investigación de otros enfoques, como el de De Martino, ya mencionado, a partir de los cuales, el tarantismo pasará a ser considerado como un orden simbólico. El ritual, basado en el simbolismo coréutico-musical, serviría para resolver los conflictos psíquicos y reintegrar los individuos al grupo.

Para muchos autores, es preciso evitar lecturas que aún permanecen ancladas en presupuestos etno-androcentristas al privilegiar la lógica y la razón como directrices. Prefieren sostener argumentaciones que vinculen el tarantismo con el ámbito del mito. Según afirma Giorgia Scurato en su artículo *El fenómeno del tarantismo en el Salento* (2020), Pier Paolo de Giorgi y Paolo Pellegrino, reivindican la legitimidad historiográfica del *mythos* y consideran un error pensar la historia como un progreso desde este al *logos*. Sostienen que el tarantismo representa un episodio del conflicto milenario entre mito y razón.

Estas prácticas con el cuerpo como médium sensorial, han proporcionado, tradicionalmente, vías de acercamiento a los elementos inasequibles a la conciencia. Y sigue siendo así. No es imprescindible, como hemos podido comprobar, trasladarse a continentes lejanos y a tiempos remotos para demostrar la utilidad y capacidad performativa de la danza. No solamente la persistencia y recuperación de las ya existentes, sino la generación de otras nuevas, confirman las tesis que las presentan como herramientas que, trascendiendo los límites del logos, , ha sido transmitidas, en muchas ocasiones de generación en generación, y que posibilitan la experiencia de lo impredecible.

Tras los conflictos bélicos del pasado siglo, tanto la danza expresionista como el *butoh* japonés, remiten al vacío, a la sombra y al espectro. Hiroshima, Nagasaki y la industrialización de la muerte en los campos de concentración, emergen como las negras sombras del progreso. En evidente sintonía, las denominadas danzas de la oscuridad y del subconsciente, rompen con la verticalidad ascendente del ballet clásico e introducen movimientos que denotan un sentido de la gravedad que ancla los cuerpos al suelo. Kazuo Ohno, Kurt Joos o Pina Bausch, ejecutan auténticos alegatos contra la destrucción y la guerra, cuya puesta en escena conjuga la ambivalencia de lo apotropaico: por un lado, pueden ser leídos como imágenes protectoras, que alejan a los espíritus malignos, por otro, como la presencia lo mortífero, lo ominoso que genera rechazo. La razón y la ciencia parecían prometer la victoria sobre el sufrimiento humano cuando, de repente, irrumpe brutalmente en la realidad la muerte industrializada. Es entonces cuando el cuerpo resurge con fuerza para hacer soportable, a través del ritual, el sufrimiento que el logos no ha conseguido erradicar.

Las danzas, los bailes, permanecen como disciplinas que representan un reflejo de las antiguas civilizaciones totémicas, donde los mitos, no harían más que representar un orden cósmico. Si indagamos en el versátil panorama contemporáneo, podemos comprobar como en los grandes núcleos urbanos, surgen culturas juveniles que generan sus propios códigos simbólicos. El baile y la música, forman también parte esencial de estos rituales, configurándose como una experiencia análoga a la de las pequeñas comunidades ancestrales. Dentro de la cultura de masas, la cultura de clubs de música electrónica/*dance* o *techno*, potencia espacios sonoros envolventes y ambientes de baile que apelan directamente a los sentidos, cuya hermenéutica se centra en la negación/desintegración/negociación de/con la cultura dominante y sus convenciones. Como los *Haukas* en *Les Maitres Fous*, o el carnaval, estos espacios de transgresión de la norma no cambian la realidad, pero son necesarios como válvula de escape que nos devuelve, *sanados*, a nuestro quehacer cotidiano. Como un culto sacrificial batailleano de gasto sin recompensa, son rituales que utilizan la energía y recursos sin ninguna finalidad. Representan un revulsivo en el seno de sociedades de régimen neoliberal que tienen en la productividad y el beneficio su principal objetivo negando el placer y la sensualidad.

Estos elementos suelen formar parte de las *raves*, manifestaciones musicales (muchas veces autogestionadas) organizadas en espacios alejados, donde suelen circular sustancias estupefacientes, y que remontan su origen a un movimiento cultural-espiritual surgido en Goa (India) durante los años setenta. En estos contextos son los dj quienes acaban cumpliendo la función de «chamanes» (Arias & Herrero, 2014) porque son ellos quienes, entre comillas, poseen el control sobre el trance de su público. (Riccò, 2017, p. 106)

CONCLUSIONES

De una forma u otra, queda patente el fracaso de una Modernidad que reniega de las danzas ancestrales y dionisíacas, del teatro y la máscara, de la magia y el misterio, de la retórica y el ornamento, como símbolos de sombra y oscuridad. Todos esos elementos apotropaicos protegen al sujeto en su enfrentamiento con lo Real. Su escenificación es terapia catártica respecto a un síntoma (fobos) que se tiene que exorcizar para que no cristalice en enfermedad. Al ser abolidos, el ser humano queda indefenso, hipervisible, desprotegido. Su persistencia en todas las culturas responde a la necesidad de conocer aquello que desde el punto de vista de la razón sería inabordable. Erradicar todo lo que

no puede ser objetivado en datos, equivale a eliminar la espesura de lo que nunca podrá ser reducido a una certeza absoluta. Así, segando y sesgando esas capas de espesura, podríamos quedarnos tranquilos al haber eliminado lo desconocido. Pero esa consciencia del desconocimiento es inseparable de la vida.

Todas las danzas rituales que hemos mencionado a lo largo del texto, – y otras muchas, como las danzas de los Masais en Kenia, la danza de espadas, los Nubas del Sudán, los Ganawas, los derviches giradores, la jota –, tienen en común su carácter sanador mediante terapias coréutico-musicales. Aunque todas ellas cumplen funciones sociales, fueron, durante mucho tiempo, infravaloradas y consideradas manifestaciones superfluas. Sin embargo, en ocasiones, lo superfluo es lo más necesario.

En el ritual, las palabras son consumadas por gestos corporales: danzar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes. Los rituales arrojaban un manto de tinieblas sobre las sospechas que los individuos podían haber albergado unos de otros. (Sennett, 1997, p. 88)

La danza moderna y las danzas ancestrales y populares asumen una función curativa como antídoto a un mundo desencantado y mecanicista. Inmersos en una realidad positivista carente de verdadera comunicación y comunidad, “la razón tiene motivos para sospechar del ritual, ya que tiene el defecto fatal de unir a la gente” (ibidem, p. 88).

Referencias

- Artaud, A. (2018). *Los Tarahumara*. Pepitas. Traducción de Carlos Manzano
- Artaud, A. (1984.). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Ed. y pról. Luis Mario Schneider. FCE.
- Bourdieu, P. (2003). Actualmente la precariedad está en todas partes. En *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal* (pp. 120–132). Anagrama.
- Bourguignon, E. (2013). Healing, Power: Subordination and Possession Trance. *Ethos*, 32(4), 557–574
- Carvalho, I. (2015). La aparición del cuerpo en la danza. Adeline Maxwell (ed). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, pp. 89-105. LOM ediciones.
- Cassirer, E. (1993). *Filosofía de la Ilustración*. FCE.
- Cernuda, A. (2012). *Efectos de un programa de intervención con danza sufí y técnicas de hipnosis kinética en mujeres afectadas de estrés postraumático: víctimas de violencia de género*. Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social. Universidad de Murcia
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- De Martino, E. (2008). *La terra del rimorso* (ed. or. 1961). Il Saggiatore.
- Diasio, N. (1999). *La science impure. Anthropologie et médecine en France, Grande-Bretagne, Italie*. PUF.
- Dumaresq, D. (2009). Uma controvérsia chamada *Os mestres Loucos*. *Revista Antropológicas*, 13, vol 20, 27-55
- Echeverría Alvarado, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*. [Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid].

- Esteban, N. (1993). *Ballet, Nacimiento de un Arte*. Librerías Deportivas Esteban Sanz
- Gil, J. (2001). *Movimento total. O corpo e a dança*. Relógio d'Água.
- Glowczewski, B. (2009). En Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*. (13), 07-27.
- González Varela, S. (2010). Antropología simétrica dentro del ritual de la capoeira Angola en Brasil. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. 5(1), 3-31.
- Gordon, R. B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Groisman, A. (2016). Daimic Religions, Mediumship and Religious Agency: Health and the Fluency of Social Relations. *Journal for the Study of Religious Experience*, (2), 50-70.
- Jacobson-Maisels, J. (2016). Embodied Epistemology: Knowing through the Body in Late Hasidism. *The Journal of Religion*, 96(2), 185-211.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*, (13), 07-27.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible, Metales Pesados*,
- Lewis, I. M. (1971). *Ecstatic religion. An anthropological study of spirit possession and shamanism*. Penguin Books.
- Mantegazza, P. (1892), *La Psicologia delle superstizioni* (Lettera al Dott. Zeno Zanetti).
- Pellegrino, P. (2004). *Introduzione a P. De Giorgi, L'estetica della tarantella. Pizzica, mito, ritmo*. Congedo.
- Pellegrino, P. (2008). *Introduzione a P. De Giorgi, Il mito del tarantismo. Dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*. Congedo.
- Pepe, R. (2002). Basi zoológicas-naturalísticas del Trantismo nel Salento. *Revista Thalassia Salentina*, (27), 95-112.
- Pérez Monjaraz, N. (2013). *Hacia una filosofía de la danza, Una mirada a la experiencia estética en la danza Butoh*. [Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México].
<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/2050014330/ TES01000687813/3/0687813pdf>
- Pizza, G. (1996). Sulla possessione Europea. *AM. Rivista Della Società Italiana Di Antropologia Medica*.
- Riccò, I. (2017). *En busca de un nuevo mundo mágico. De la medicina popular a las terapias New Age en un Occidente desencantado*. [Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili]. <https://repositori.urv.cat/fourrepopublic/search/item/TDX:2728?lang=es>
- Rouch, J. (Director). (1955) *Les Maîtres fous* [Film].
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial.
- Scurato, G. (2020). *El fenómeno del tarantismo en el Salento*. Vaduenuevo,
<https://new.vaduenuevo.com.uy/cultura/el-fenomeno-del-tarantismo-en-el-salento/>
- Taussig, M. T. (2006). Reificación e conciencia del paciente. En *Antropología medica. I testi fondamentali*, pp. 75-105. Raffaello Cortina Editore.
- Viveiros de Castro, E. (2009). Entrevista. Rio de Janeiro. En Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*, (13), 07-27.

Corpo em *performance* e ritual: um emaranhado de significações nas festividades de Bois de Minas Gerais

Laura PRONSATO

Universidade Federal de Viçosa (UFV)| MG/Brasil
lpronsato@ufv.br

Resumo: Este texto, busca refletir sobre o corpo em *performance* nas expressões das Culturas Populares Brasileiras de Boi em Minas Gerais/Brasil que é uma região rica em suas tradições. Ainda assim, muitas delas, como as *performances* culturais de Bois, são desconhecidas por grande parte da população, o que as torna invisibilizadas e restritas ao saber/fazer local. Porém, existem e precisam de mais visibilidade e valorização. São festividades de Bois Pintadinho, Bois Laranja, Bois da Manta, Bois de Janeiro, de Carnaval, de Reis, entre outros. Propõem-se um olhar à luz dos estudos da *Performance Cultural* e a partir das especificidades de uma delas, um Boi Laranja da região da Zona da Mata Mineira, ao compreender a necessidade de se refletir a partir de sua diversidade, transitoriedade e incompletude, mas também de suas particularidades que tornam cada *performance* única. São expressões que trazem à tona invisibilidades/visibilidades a partir do corpo como *locus* de ações performativas que revelam memórias e afirmam identidades, resistências, representações simbólicas e o movimento sagrado/profano. Corpo-espaco-tempo tornam-se noções indissociáveis que conecta territórios às ancestralidades e revela silêncios soterrados apresentando suas oposições, contraditoriedades e dualidades com e no corpo em *performance* e em festa.

Palavras-chave: corpo, *performance* cultural, Festividade de Bois, Zona da Mata Mineira.

Abstract: *This text seeks to reflect on body performance within Brazilian Popular Culture expressions about Bulls (“Boi”) in Minas Gerais/Brazil, a region rich in its traditions. Nevertheless, many of these, such as the cultural performances of Bulls, are largely unknown to a portion of the population, making them invisible and restricted to local knowledge/practice. However, they do exist and need more visibility and appreciation. These include the festivities of Spotted Bulls, Orange Bulls, Manta Bulls, January Bulls, Carnival Bulls, and the King of Bulls, among others. This paper proposes a perspective in the light of Cultural Performance Studies and focuses on one specific tradition: the Boi Laranja (Orange Bull) from the Zona da Mata Mineira region. It aims to understand the need to reflect on its diversity, transitoriness, and incompleteness, as well as the particularities that make each performance unique. These expressions bring to light issues of invisibility/visibility through the body performance as the locus of performative actions that reveal memories and affirm identities, resistances, symbolic representations, and the sacred/profane movement. Body-space-time become inseparable notions connecting territories to ancestries and uncovering buried silences, presenting their oppositions, contradictions, and dualities in body performance and celebration.*

Keywords: *body, cultural performance, Bull Festivities, Zona da Mata Mineira*

Introdução

As expressões da Cultura Popular Brasileira oferecem um manancial rico em sua diversidade, multiplicidade e complexidade e tem o corpo como lugar privilegiado das ações performativas que refletem saberes/fazer corporificados ancoradas em memórias, metáforas, simbologias, multiplicidades e reverberam em festa, alegria e devoção, com suas particularidades. Estes, como processos contra-hegemônicos, demonstram em (e com) suas práticas performativas que o corpo também é lugar da memória e dos saberes como explica-nos Leda Maria Martins (2021) ao dizer que:

[...] podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 23)

O corpo, nas *performances* das práticas culturais, confronta a ideologia ocidental e colonizadora e, como *locus* das ações performativas, afirma representações simbólicas, de identidade, de pertença e de resistência que passam por processos de reinvenção e reestruturação no mundo contemporâneo em um movimento que provoca múltiplas criações e adaptações. Contraria o processo “civilizatório” que instituiu a palavra escrita como inscrição quase única para tratar da historicidade humana e que se fez presente nos processos de desvalorização de outros modos de promover saberes como os de África, como afirma Martins (2021) e dos povos originários.

É importante destacar a importância e necessidade de valorizar e dar maior visibilidade às expressões da cultura popular em si e de encontrar caminhos, como artistas da área da dança e de modo mais particular da dança brasileira contemporânea, que nos permitam maior aproximação e vivência junto às comunidades e grupos que as organizam e festejam para compreender a suas potências artísticas que também são político-estéticas em suas dimensões múltiplas, diversas e complexas e só então passar a um processo de transfiguração artística. Destaco as palavras, proferidas em palestra on-line, de Renata Kabilaewatala, professora de dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), em relação a esta preocupação. Ela salienta a necessidade de:

[...] valorizar e compreender a complexidade conceitual, a potência artística, estética e dramática das manifestações tradicionais em si, ou seja, não apenas me ocupar dos processos de transposição para o trabalho cênico. Isso, muito pautada na ideia de que existe uma probabilidade muito grande da cultura negra [e acrescento, dos povos originários] entrar nos mais diversos espaços: universidade, palco, teatro, escolas, e o povo preto ficar. A gente já viu isso acontecer com o samba, [...] com a capoeira, [...] no candomblé também. Então, isso me chama a atenção do ponto de vista político mesmo de que é muito importante a gente valorizar esses espaços onde eles acontecem, chamar a atenção dos nossos estudantes, dos nossos artistas pra potência artística que esses espaços têm em si, independente do que eles têm a nos oferecer e que pessoas desses territórios [...] ocupem esses espaços dentro da universidade e os espaços de arte também. (Kabilaewatala, 2024, 47’50-49’)

Partimos, assim, dos estudos das *Performances* Culturais, como parte de pesquisa pós-doutoral, realizada com a acolhida do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), Pólo ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa-Portugal), sob supervisão

do prof Paulo Raposo, entre 2023 e 2024. A partir desta noção compreendeu-se com maior profundidade que a observação participante vivenciada, ou o “co-habitar com a fonte” como se refere Graziela Rodrigues (1997), em festividades da cultura popular e tradicional brasileira é, e foi (durante a pesquisa) imprescindível visto que:

No co-habitar com a fonte as paisagens do mundo penetram pela epiderme, pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos. Os lugares com os cheiros, sons, cores, temperaturas, falas, movimentos e valores impregnam o corpo aberto deste pesquisador [...] (Rodrigues, 2012, p. 133)

Compreende-se que a *Performance* é um campo do conhecimento que, como explica Jarbas S. Ramos (2016, p.54) “se fundamenta em um processo interdisciplinar de construção de conhecimento [...]” e a partir da relação intrínseca entre Teatro e Antropologia Cultural “deu origem a uma nova área de atuação que passou a ser conhecida como Antropologia da *Performance* ou *Performance Cultural*”. Esta área refere-se, como explica Marvin (2009) “aos estudos acerca das práticas performativas nos processos de interação social de uma determinada sociedade, comunidade ou grupo cultural [...]” (Marvin, 2009 apud Ramos, 2016, p. 54). Em outras palavras, são:

[...] manifestações de certos traços culturais reconhecidos e partilhados por grupos e/ou indivíduos que expressam e refletem um vocabulário cultural específico fixado em símbolos, coisas e interações sociais, mas são também processos de construção e reinvenção desse mesmo vocabulário cultural. (Raposo, 2010, p. 24)

Importante salientar que à luz dos estudos da *performance* cultural compreendeu-se, no diálogo com vários estudiosos do tema, a necessidade de refletir sobre as expressões das culturas populares a partir de suas singularidades, porém, compreendendo-as em sua pluralidade. Em cada contexto organizam-se ações, que perpassam também as dimensões estéticas e corporais, sob variadas influências. Deste modo, como afirma Martins (2021) é preciso olhar para cada uma das *performances* a partir de sua transitoriedade e incompletude. Compreende-se assim que, por meio dessas *performances* culturais afro-ameríndias-brasileiras, que também são rituais, poderemos:

[...] vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. (Martins, 2003, p. 71)

Olhar para o corpo e com o corpo, nestas *performances*, também exige compreender esses movimentos. Ainda que possamos agrupar as festividades da cultura popular por alguns elementos que lhes são comuns, tais como: Congados, Jongos, Festas do Divino, Festas de Bumba-meu-Boi, entre tantas outras, dentro de cada agrupamento haverá uma imensidade de variações de acordo com cada contexto, sob as diferentes influências que perpassam naqueles corpos, seus modos de atuar e refletir sobre sua própria cultura e tradição o que promove a diversidade e a multiplicidade de ser/estar corpo em *performance*.

Focamo-nos nas festividades de Boi, expressões da cultura popular brasileira, e nos centramos na região de Minas Gerais (Brasil) onde estas são praticamente desconhecidas e invisibilizadas para a população mais ampla da sociedade, inclusive nos meios de pesquisa acadêmica. Interessa aqui, provocar reflexões sobre esse corpo que dança nas

festividades de Boi de Minas Gerais da Zona da Mata e mais especificamente a partir de uma vivência com a comunidade do Córrego de Santa Maria, Guaraciaba-Minas Gerais. Ainda que outras *performances* de Boi de outras cidades e regiões mineiras entrem em interação na promoção das considerações e para a melhor compreensão do todo, focaremos nos corpos em *performance* desta comunidade.

No percurso dos Bois

Na região da Zona da Mata de Minas Gerais, Brasil, há uma imensa diversidade de *performances* culturais que acontecem principalmente nas comunidades rurais, mas não só. Entre outras, há expressões culturais de Congados, de Folias de Reis, grupos de Quadrilhas, Mineiro Pau, e celebrações cujo Boi é o protagonista das festas. Estas expressões culturais estão envoltas em variadas festividades e, uma grande parte delas se organiza em torno de datas de celebração do calendário cristão, seja porque tem afinidade espiritual e religiosa, seja porque são datas em que os trabalhadores podem usufruir de momentos de repouso. São festividades envoltas no sincretismo religioso e cultural afro-ameríndio.

Assim, os Congados, por exemplo, se organizam em torno das Festas de Nossa Senhora do Rosário que acontecem em outubro e em torno do 13 de maio - data que marca a abolição da escravatura no Brasil - é dia de rememorar a história do povo preto. As Folias de Reis, entre 24 de dezembro e 6 de janeiro, lembrando a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. Do mesmo modo, os Bumba-meu-boi (Maranhão) e o Boi-Bumbá de Parintins (Amazonas), que acontecem principalmente durante as Festas Juninas. São festividades que envolvem um forte sincretismo.

Diferente dessas, as *performances* Culturais de Bois da região de Minas Gerais, se organizam em torno de uma série de datas celebrativas, ainda que frequentemente mantendo-se na órbita das celebrações cristãs. O Boi entra em cena nas ruas das pequenas cidades, comunidades ou bairros de cidades grandes junto às Folias de Reis, no Carnaval, na Semana Santa e nas Festas Juninas. No levantamento cultural realizado para a pesquisa também se encontrou uma celebração que se une à Festa de 13 de maio junto a um grupo de Congado e a um terreiro de matriz religiosa afro-brasileira.

Ao se organizarem em torno desses diferentes períodos de celebração, cada grupo apresenta características próprias que envolvem seus processos múltiplos e complexos de *performar* e ritualizar, de organizar-se e estruturar seus processos coreográficos, além de suas relações sagrado-profano que revelam uma multiplicidade de simbologias.

Sabe-se que o Boi é figura cultuada desde as civilizações mais antigas da humanidade como divindade ou protegida pelos deuses. No Brasil, são referência em festividades que tiveram origem no processo de colonização e recebem influências afro-ameríndias.

A figura do Boi se impõe na paisagem e rompe o cotidiano das ruas como representação real do animal de força fundamental para o ser humano, seja na alimentação, na economia e na força de trabalho, como também na representação mitológica e simbólica de resistência, força, saúde, fartura e ressurgimento, renascimento e conexão entre mundos. Deste modo:

O Boi é também um mediador, como ligador de duas realidades distintas. É também o centro dos desejos. Sempre lindo, para o qual todos os olhares se voltam. Dançante e encantador. Todo o seu corpo clama por esse desejo. O desejo, que por si só é casado com a frustração da vontade não realizada. (Saura, 2008, pp. 255-256)

Destacam-se as festividades do Norte e Nordeste como o Bumba-meu-boi do Maranhão e o Boi-Bumbá do Festival de Parintins no Amazonas, assim como o Boi de Mamão que ocorre no Sul do país por serem as mais conhecidas e divulgadas nacionalmente e com várias imersões de pesquisa acadêmica sobre as mesmas. Em Minas Gerais, são expressões de menor porte que acontecem nas ruas de pequenas cidades e comunidades, conhecidas pela população local, mas praticamente desconhecidas pela população que não vive ou vivencia essas comunidades. Recebem diversas nomenclaturas que, de acordo com um membro de um dos grupos de Boi, pode ter referência nas raças de boi que chegaram em cada região à época da colonização, mas hoje em dia, também se referem à localidade de criação, ao nome de seu criador e/ou à inventividade do grupo local.

Na região de Minas Gerais encontram-se, entre outros, os Bois: Laranja, Pintadinho, da Manta, de Janeiro, de Reis, de Carnaval cujos títulos vêm acompanhados ou não de outras nomenclaturas que os singularizam e trazem à luz suas próprias visões culturais, sociais, identitárias, de pertença, territoriais e históricas.

Neste território, há grupos cujo Boi, como personagem/figura da cultura popular, sai à rua para brincar só. Neste caso vai acompanhado de músicos e da população que se torna brincante junto. Há outros que são acompanhados de mais personagens, tais como: as Mulinhas, os palhaços, as crianças, as bailarinas, Pai Francisco e Catirina, entre outros. Alguns saem rodeados por bonecões gigantes que representam o povo negro, indígena, outros animais e por vezes, algum representante político como representação simbólica crítico-social.

Faço uma ressalva neste ponto para explicar os personagens Pai Francisco e Catirina porque na dramaturgia dos Bois do Norte e Nordeste do Brasil são o “casal pivô da trama” (Saura, 2008, p. 162). A festa do Boi se organiza em volta da história do casal representantes dos trabalhadores da zona rural ou escravizados (a depender da versão). Nessa trama, Catirina (ou Mãe Catirina), grávida, tem o desejo de comer língua de boi, mas não de qualquer boi. Ela quer a língua do boi mais vistoso, mais bonito da fazenda. Pai Francisco, seu marido, vai fazer de tudo para atender o desejo da mulher grávida e mata o boi mais bonito de seu patrão ou senhor sem saber que era o favorito. A trama continua com as tentativas de ressuscitar o boi e em várias versões isso acontecerá chamando líderes de várias crenças como curandeiros, benzedeiros, pajés, entre outros. Assim, o Boi passa pelos ciclos cristão de nascimento, morte e ressurreição.

Soraia C. Saura (2008, p. 255) explica que o valor desse casal “está em serem a voz do povo, com a esperteza do povo, com a mandinga do povo, representantes que são da boa mediação que o povo faz entre valores impostos e os seus próprios. Pai Francisco será a representação do homem comum que cede ao desejo da esposa, mas também a representação de lugar de voz e Mãe Catirina representa as mulheres que provêm a vida e são associadas ao sofrimento. (Saura, op. cit., pp. 258-259).

Nas *performances* culturais de Boi da região de Minas que pude conhecer durante a pesquisa, entre os anos de 2023 e 2024, a figura desse casal desaparece quase que por completo e quando existe é um casal representado por uma mulher e um homem ou por bonecões gigantes que apenas ficam dançando em volta do acontecimento maior que é a brincadeira de provocar o Boi e ser perseguido. A trama, na região mineira, parece desaparecer, deixando apenas vestígios.

Seus modos de *performar* e organizar-se coreograficamente e espacialmente também são as mais variadas. Os Bois de Carnaval, por exemplo, se organizam como Bloco de Carnaval e se unem ao desfile das escolas de samba e seu histórico de origem tem mais a ver com a situação econômico-social do que um motivador religioso. Informação

encontrada no Dossiê de Registro de patrimonialização dos Bois de Carangola - MG¹ que explica o surgimento de blocos de Boi como forma de contrapor-se ao brilhantismo dado ao Carnaval pela burguesia nos anos de 1970 que festejava em salões fechados e não permitia que a população desprivilegiada economicamente pudesse participar e se divertir. Seus personagens e músicos caminham juntos, mas a figura do Boi muitas vezes dispersa-se em meio ao público para brincar de correr atrás dos espectadores e dar-lhes chifradas. Nestes, há grupos que levam um único Boi e outros que fazem vários pequenos Bois, como é o caso do Bloco de Boi Laranja de São Miguel do Anta/MG, no qual confeccionam-se vários pequenos Boizinhos que são vestidos por crianças e alguns adolescentes e adultos.

Outros, realizam um pequeno desfile até algum ponto central e organizam uma cena mais fixa em que os personagens dançam, dialogam e cantam, como é o caso do Boi Pintadinho da cidade de Prata da Lajinha/MG. Este grupo ainda incrementou a sua *performance* central, transformando os palhaços em representação mais próxima à circense com a qual chamam o público para interagir com brincadeiras e ações de comicidade. Estes normalmente se apresentam junto a outras festividades, como por exemplo, em Festas Juninas.

Há também aqueles em que o Boi e outros personagens se organizam em torno da dança Mineiro Pau que é uma expressão afro-ameríndia na qual os brincantes/bailarinos sustentam bastões de madeira e se movimentam em referência a atos de defesa e ataque. Nesta *performance*, à semelhança do Boi Pintadinho acima citado, realizam desfile pela cidade e se encontram em algum ponto central para que a dança Mineiro pau aconteça e o Boi dance junto com o grupo. É o caso do Boi Soberano de Barão de Monte Alto/MG e do Boi de Cataguarino/MG. O representante do Boi Soberano explica que o Mineiro Pau não se faz sem o Boi e vice-versa.

E, finalmente, estão aqueles que só realizam as suas *performances* em uma única data do ano, como é o caso dos Bois Laranja de Guaraciaba/MG. Um da Comunidade do Córrego de Santa Maria e outro da cidade sede, que apesar de serem da mesma cidade, se organizam de dois modos bem diferentes um do outro. Acontecem, no sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa, respectivamente. O da Comunidade tem uma organização espacial e coreográfica mais complexa. Sai em procissão pela cidade com um grupo de crianças em roda e de mãos dadas à frente, um grupo de músicos logo atrás seguidos pelo Boi, seu Amo e as Mulinhas. Já o da cidade sede, faz um pequeno desfile com músicos, o casal Pai Francisco e Catirina e as Mulinhas que se revezam na estrutura do corpo de Boi - tornando-se Boi - e empreendem um jogo de pega-pega com alguns espectadores. Estes chegam ao centro da cidade e continuarão a brincadeira em uma parte central e delimitada por faixas e os músicos se posicionam em um pequeno palco.

Assim, de vários modos diferenciados, demonstrando suas características particulares que foram se transformando de acordo com cada contexto e influências recebidas, quer seja do próprio meio social, quer seja de acordos e negociações com as prefeituras, políticas públicas ou mesmo com os meios de divulgação, as *performances*, cada uma a seu modo, transformam as ruas das cidades em espaços de festa e celebração em que o corpo é promotor de conhecimento, de territórios e identidades.

¹ O Dossiê de Patrimonialização dos Bois de Carangola (Boi Pintadinho - Dossiê de Registro, novembro de 2009) enviado pela diretora de Patrimônio Histórico e Cultural da Secretaria de Cultura da cidade em contato realizado por e-mail.

Corpo, máscaras e indumentária

Nas ações de práticas performativas da cultura popular brasileira os corpos investem-se de máscaras, pinturas, figurinos e adereços - indumentárias que transfiguram o corpo e permitem a passagem para a experiência de um corpo-outro. Permite-se “outrar”, como nos disse Fernando Pessoa, ocupar e ser outro, tornar-se o próprio personagem, a própria figura representada, ousando ser uma “sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajetos.” (Silva, 1999, p. 28). Sustenta-se que assim:

[...] torna-se ele mesmo um novo corpo, o corpo do personagem que veste. Agora ele é o mascarado, e assim será identificado pela alteridade enquanto durar sua nova imagem composta pela máscara e o corpo de seu portador. Nos antigos rituais iniciáticos, a máscara representava essa transição entre dois mundos, por isso mesmo seu uso era permitido apenas durante o processo ritual, sendo interdito fora deste tempo” (Silva, 2021, p. 170)

Deste modo, também se configura uma *performance* ritual que evoca diferentes modos de ver o mundo, em que sagrado/profano, corpo/natureza, fé/festa estão imbricados e intrinsecamente incorporados. As indumentárias, evidenciam a oposição visibilidade/invisibilidade que esconde e revela memórias e esquecimentos, dualidades do mundo e o ser/estar “entre” mundos.

Para dar vida a estas figuras/personagens há diferentes modos de saberes-fazeres na confecção que busca amalgamar corpo-homem/corpo-outro no ato de se vestir. Os diversos Bois da região mineira são confeccionados com uma armação que dá formato ao corpo feita de taquara, mas, atualmente, também se usa o ferro ou materiais recicláveis muitas vezes revestidos de espuma. Esta armação é coberta por um manto de tecido enfeitado e colorido que cobrirá o corpo da pessoa que veste a armação, denominada “Miolo”, mantendo esta pessoa no espaço-tempo do mistério, já que não se pode saber quem é o Miolo que veste o boi ano a ano. Muitas vezes os grupos confeccionam também a cabeça do Boi com materiais diversos e muitas vezes utilizam o próprio crânio com chifres de boi-animal, tratado, pintado e enfeitado. Importante destacar que o crânio do boi é muito utilizado na zona rural, pendurado à entrada de seus terrenos, chácaras, sítios ou mesmo à porta das casas e representam fartura, saúde e bons fluídos para os trabalhadores rurais.

Há outros grupos que optam por não confeccionar a cabeça e nestes o Miolo, que não fica tão escondido, terá o rosto coberto por tecido ou pintura representando a máscara. Outros personagens que estão presentes em um ou outro grupo de Boi, também utilizam máscaras como é o caso das Mulinhas (normalmente homens usando vestidos de chita) e os palhaços (versão dos palhaços de Folia de Reis), ambos com a mesma função de proteção ou de abrir caminho em meio à multidão de espectadores.

Além desses, alguns grupos têm bonecos gigantes e outros animais que, assim como o Boi, tem uma estrutura que forma o corpo e são produzidos de modo a ficarem bem altos. Estes também escondem o “Miolo” que os veste, lhes dá vida, desfilam e alegram o público junto ao Boi.

As indumentárias dos espetáculos populares dramáticos no Brasil apresentam em geral rica linguagem visual atravessada por aspectos da miscigenação estético-cultural, própria da nossa cultura, reinterpretada e recriada nas roupas, máscaras, nos detalhes e ornamentos” (Moura, 2010, p. 104)

Neste processo de investir-se, corporificar imagens com as indumentárias que transformam o corpo em uma estética que dança, entende-se as corporeidades como “constitutivas e constituintes dos modos de fazer, tornando o corpo e suas poéticas agências de inscrição do conhecimento” (Martins, 2021, p. 130). Corpos transformados em imagens-movimento que, como detentores de saberes e afetividades, articulam e transmitem conhecimento ao se auto atualizarem permanentemente na ação performativa. Neste sentido Martins (2021) invoca a noção de “corpo-tela” como esse corpo imagem que produz saber por sua “qualidade icônica, visual [que] provoca o olhar”, experiência imagética que antecede a palavra.

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peculiares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. (Martins, 2021, pp. 78-79)

No entanto, continua a autora, baseando-se no pensamento de Etienne Samain, o corpo-tela como corpo-imagem é também imagem mental porque as imagens são pensamento, saberes e memórias que nos afetam de vários modos e “cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências, pois [...] nos oferece algo para pensar.” (Martins, op.cit., pp. 78-79).

Assim, o corpo revela e esconde ao mesmo tempo, visibiliza e invisibiliza, carrega a complexidade das contradições da vida e aquilo que o texto escrito ou mesmo oral transmitido pelos próprios membros dos grupos que *performam* sua cultura e tradição não lembram, desconhecem ou simplesmente silenciaram com o passar do tempo devido às influências ou mesmo ao desmantelamento que a produção de conhecimento, tida como hegemônica, produziu. Revela-se, na ação corporificada, os silenciamentos das diásporas e as tentativas de apagamentos que a história oficial promoveu. O corpo-tela manifesta outras possíveis fontes de saberes em *performances*-rituais. Assim,

[...] o corpo que dança nos rituais promove a partir da prática gestual, programada pelos mecanismos da fantasia e da festividade, o estabelecimento dos traços sincréticos e relações hibridizadas entre sagrado e profano; o homem funda ontologicamente as estranhezas (ou seja, o lugar em que as oposições, as contrariedades, as dualidades, os opostos se transformam uns nos outros, fundindo-se e confundindo-se) [...]. (Oliveira, 2012, p. 12)

Na *Performance Cultural do Boi Laranja da Comunidade do Córrego de Santa Maria, Guaraciaba-MG*, essa dualidade aparece inscrita nos corpos que, por um lado promovem movimentos e gestos de conexão com o sagrado como nos momentos em que a cabeça do Boi (que leva desenhado um coração em sua testa, no meio dos olhos) se dispõe à carícia oferecida pelas mãos do público mais devoto conectando os mundos ordinário e extraordinário. Torna-se um corpo-espaco-tempo de passagem entre o sagrado e o profano. Por outro lado, também se coloca a brincar correndo atrás do público que se aproxima em provocação, tentando lhes dar chifradas. Promove ao mesmo tempo, segundos de concentração e intimidade sagrada e excesso de liberdade que gera um misto de medo e alegria em toda a comunidade que sai correndo, grita e ri às gargalhadas. A figura do Boi também apresenta o mundo dos mistérios ao evocar-se o Boi como animal vistoso, enfeitado, dançante e brincalhão cuja representatividade e simbolismo tem relação com o trabalho coletivo e sua força, mas também com essa conexão com o

sagrado, afinidade mágica do mundo dos mistérios em que seres outros são encantados e escondem aquele que lhe dá vida, o Miolo, que não pode ser reconhecido para não quebrar a magia desse corpo-espaco-tempo da celebração.

Este Boi, “sai para brincar nas ruas”, conforme terminologia utilizada pela própria comunidade, durante o Sábado de Aleluia. O coordenador/organizador² desta festividade explica: “a Quaresma é tempo de penitência, resguardo. O Boi Laranja é ressurgimento, libertação de alegria”.

Neste espaço-tempo de festa, a máscara, como infere Silvia S.S. da Silva (2021, p. 170) é cena, memória, presença, imaginário, mistério e comunicação. Em tempos antigos, ainda segundo a autora (Silva, *ibid.*) tinha a função de *religere*. Era nela, na máscara, que a dualidade dos mundos, visível/invisível, aparente/simbólico, corporal/espiritual se encontrava. Do mesmo modo, o corpo investindo-se das indumentárias, quer sejam as máscaras ou as estruturas e adornos que redefinem o corpo como um todo, abre-se às estranhezas, à incompletude, confunde-se e gera confusão.

Nesta mesma *performance*, a figura das Mulinhas também terá esse papel gerador de estranhezas que movimentam os olhares. Aqui, trata-se da relação com a vida e crítica social-política. Não é uma questão para os brincantes de Boi; surge entre os visitantes e revela, novamente, que o corpo parece dizer mais do que aquilo que é escrito ou discursado. As máscaras das Mulinhas e suas roupas confundem o público, geram olhares desfocados e nebulosos. O vestido de chita usado por homens mascarados coloca em questão a relação de gênero. Distanciados do público parecem mulheres acompanhando o Boi. Quanto mais vão se aproximando e articulando suas movimentações um tanto quanto agressivas que caracterizam a sua função de proteção, esta primeira visão vai se transformando e muitas vezes deixam a dúvida latente. Estes corpos em *performance* das Mulinhas levam um chicote nas mãos que é feito de barbante trançado. Às tentativas do público/espectador de atizar o Boi, as Mulinhas correm atrás deles, e em ações corporais de força e luta, muitas vezes com avanços corpo-a-corpo, chicoteiam os espectadores que se atreveram a adentrar o espaço da cena com movimentos fortes e firmes.

Instaura-se, nesse jogo de luta, uma dicotomia entre fantasia/encenação e realidade. No êxtase da brincadeira, o corpo-a-corpo da peleja, o chicotear e receber o chicote a bater no corpo se tornam reais e deixam verdadeiros vergões nas pernas dos espectadores, geralmente adolescentes, mais atrevidos. Aqui, gera-se outra dualidade entre o espectador e o ator/brincante. Estes espectadores, transformam-se em brincantes, participam ativamente de toda a encenação como ato de disputa entre eles para ver quem tem mais coragem de enfrentar as Mulinhas e continuar recebendo chicotadas. Sem eles, a brincadeira, a *performance*, não acontece. O corpo passa a ser também trânsito entre os limites da encenação e da realidade, dada pela liberdade que é permitida no pós-período de penitências em festa. Levam para casa suas marcas/cicatrizes corporais que lhes são permitidas nesse outro espaço-tempo da festa, talvez como trunfo, como ato de heroísmo.

As tramas históricas e simbólicas estão incorporadas nestas ações performativas, encarnadas nos movimentos de dança, nos cantos e roteiros cênicos, mas também no conjunto das indumentárias (trajes, adereços, decoração das ruas) próprias de cada manifestação cuja função ultrapassa a sua funcionalidade que, como explica Paula (2021, p. 170) parafraseando Lody (2015) a partir da “memória e do sentimento de festa”, a indumentária torna-se “território de identidade experimentada no corpo. E certamente é na indumentária que se marca e se expõe o sentido espacial do corpo.” (Lody, 2015 apud Paula, 2021, p. 170).

² Em conversa por meio de WhatsApp (2024). A estratégia encontrada para a realização de entrevistas com alguns mestres das festividades de Bois foi a conversa curta em diversos momentos da pesquisa buscando respeitar a dificuldade de tempo que tinham.

A Festa Popular - espaço de memória, conexão corpo-espaço-tempo

A Festa da cultura popular é o espaço de congregação que reúne a população ao redor de uma ação coletiva e comum, normalmente relacionada a um evento religioso. Na e para a Festa articulam-se passado, presente e futuro. O espaço, como unificação de tempos, tece no corpo presente as lembranças e memórias do passado e as sementes do futuro. (Merleau-Ponty, 1975).

Revivem-se histórias, evocam-se ancestralidades de povos que foram soterrados nos processos de colonização e da hegemonia capitalista. A fartura, a alegria e a fé são ingredientes essenciais para uma construção que é solidária e comunitária. Enquanto se evocam orações, se dança, canta, brinca e se distribui alimento para toda a população (brincantes, membros dos grupos de cultura popular e espectadores), revivem-se histórias passadas e recriam-se mitos fundadores que se atualizam no tempo presente da ação performativa. “Elas [as festas] funcionavam (e ainda funcionam) como a “liga” do sentimento de pertença à comunidade.” (Carvalho, 2012, p. 34).

No terreno da celebração, as fronteiras entre a festa e o ritual se dissolvem no campo da atividade e do movimento, eliminando nódulos inseridos entre tais representações coletivas e fomentando um estado de compartilhamento onde ideais e práticas adquirem fluidez e ductilidade possibilitando, assim, a construção de uma contigüidade orgânica entre as formas de expressão social, através da dança, da música, da cena, do corpo. (Oliveira, 2012, p. 12)

Assim, as festas, suas *performances* culturais são resistência e reexistência como parte da memória viva de um povo. São a “memória negada pela cultura dominante” e têm como referência as histórias e simbolismos “das lutas, dos conflitos, das relações sociais que as implicaram” e daquilo que está submerso, “da história secreta do povo brasileiro” que emerge com suas encenações dançadas e cantadas. (Mancilla, 2014, p. 126). Sendo assim, “a festa é uma forma de produção de conhecimento, uma forma de apropriação diferenciada do mundo, paisagens da multidimensão, do acontecimento, da contemplação, do estado de presença, dos contágios, contatos e, certamente, de conflitos.” (Pereira e Costa, 2017, p. 46).

A festividade será o espaço em que o homem pode ampliar seu repertório de experiências ao reviver e viver, em ação corporificada, o passado e atualizar-se no presente por meio de metamorfoses dos símbolos que se presentificam (Oliveira, 2012). Mais ainda, é o lugar de conexão passado-presente-futuro em que o corpo tornado “arcabouço da fé ou substrato da festa representa e descobre o estreito parentesco entre atividade lúdica e religião” (Oliveira, op. cit., p. 11). Compreende-se que:

Grande parte das festas populares é realizada no contexto da religião, exprimindo uma concepção do mundo. Entre nós, muitas estão relacionadas ao catolicismo popular ou com as religiões afro-brasileiras [...]. Geralmente, as festas populares são realizadas como forma de pagamento de promessa a santos ou outras entidades. Constatamos, nessas festas, a relação íntima e os limites ambíguos entre devoção e brincadeira, entre sagrado e profano. (Ferreti, 2012, p. 25)

Neste cenário, o corpo em *performance*, que é corpo-tela, é também memória que se articula no espaço-tempo festa e que, em suspensão e dilatação evoca a ancestralidade que é:

[...] clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 63)

Esse tempo articulado no/pelo corpo é também espaço e assim, tempo, espaço e corpo representam uma indissociabilidade. Merleau-Ponty (1975) afirma que o espaço pode ser compreendido como a unificação de tempos (passado, presente e futuro) que se tecem no corpo. “O corpo é no espaço” como afirma o autor (Merleau-Ponty, op. cit., p. 175).

A Comunidade Córrego de Santa Maria, abre suas pequenas ruas da cidade para esse outro estado de ser corpo-espaço-tempo. As ruas não são mais as mesmas, os corpos que ali dançam, cantam, brincam e os moradores que adentram às ruas como espectadores/brincantes se transformam nesse espaço-tempo da Festa. O corpo em *performance*, em movimento, como espaço-tempo, arcabouço da memória, modifica a paisagem cotidiana, suspende o tempo, o dilata e espirala, como argumenta Martins (2021). Em suas palavras “o corpo dança o tempo” e o “tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas” (Martins, 2021, p. 88).

Ramos (2016, pp. 60-61), a partir dos estudos de Taylor, complementa a ideia, propondo a compreensão do corpo como espaço, como “lôcus da construção dos “atos de memória” e dos processos performativos” que resguardam saberes-fazeres coletivos e individuais. Neste sentido, corrobora-se com as ideias de Bosi (2004, p. 36) ao indicar que a memória “permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações”. Delgado (2003) também nos oferece outra referência, a partir dos estudos de Todorov (1999), ao explicar que é pela memória que se consolida a identidade da pessoa já que a memória do sujeito revela as bases da existência humana conferindo-lhe significado, sentido e evitando que se percam raízes, os alicerces e os sentimentos de pertença. Deste modo, compreende-se que é “memória que se constitui em fonte de conhecimentos sobre processos históricos específicos e em substrato (memória revivida) de construção de identidades individuais e coletivas” (Delgado, op. cit., p. 25)

Compreende-se que corpo-espaço-tempo se tornam indissociáveis e com a habilidade de modicar-se conforme se relaciona com o mundo, mas também de modificar o seu entorno. Deste modo, Ramos (2016) explicita: “é o corpo que seleciona, memoriza e organiza os saberes/fazeres das manifestações tradicionais e que os transmitem performativamente.” (Ramos, 2016, p. 60).

O corpoespaço atravessado pelas experiências coletivas e individuais vai dando forma aos saberes-fazeres dos grupos e sujeitos, constituindo-se como elemento preponderante no registro, manutenção e transmissão dos saberes culturais que compõem o repertório de grupos, comunidades, sociedades e sujeitos. (Ramos, 2016, p. 62)

Nas pequenas ruas daquela comunidade o público aguarda ansiosamente a chegada do Boi para junto com ele e os personagens que o acompanham dar passagem para a dimensão sagrada em conexão com o divino ao mesmo tempo que se divertem e extrapolam as regras sociais cotidianas.

Como é Sábado de Aleluia, antes da chegada do Boi a comunidade se junta na pequena rua principal à espera do Judas para sua “queima”. É uma tradição comum de católicos na região em que a comunidade se reúne para “malhar” ou “queimar” o Judas, simbolizando sua morte. Na contemporaneidade esta representação também tem simbolizado críticas sociais. Enfim, o boneco de Judas montado a cavalo, puxado pelas rédeas por uma pessoa, aparece no início da rua e vai se aproximando da parte central dessa mesma rua, onde todos esperam. O boneco é retirado do cavalo e levado a um terreno desocupado ali no centrinho da cidade mesmo, pendurado, queimado e explodindo com fogos de artifício. A população, principalmente as crianças do local entram em delírio alegre; se assustam, gritam, riem e aplaudem a façanha dos fogos de artifício e queima do Judas. Explicam-nos que nesse ano, abril de 2023, a comunidade sofreu um susto porque passaram por ali pessoas que tentaram roubar suas casas. Por essa razão, a queima do Judas tinha a intenção de levar esse mal para longe dali e rearmonizar a comunidade.

Finalizada esta etapa, a população volta a ocupar a rua principal e ao longe se ouvem os músicos chegando e logo se vislumbra, atrás deles, o Boi, seu Amo e as Mulinhas. A paisagem da rua se modifica novamente com a chegada imponente do Boi, que vem devagar, se oferecendo ao carinho, na cabeça e em seus chifres, da mão das crianças que parecem sentir-se confusas com suas próprias emoções, entre o medo e a vontade de chegar perto e acariciar o Boi. Também se oferece às mãos daqueles mais devotos que o tocam em ato devocional.

Embalados por uma simples canção que se repete a noite inteira: “Eh Boi! Vem cá meu Boi! Eh Boi! Eh, meu Boi Laranja! Eh Boi”, a população se reúne para acompanhar o Boi em procissão pela cidade entoando junto a mesma canção. Mas antes, forma-se, à frente dos músicos, uma roda de crianças que será o “abre caminho” nesta procissão. Elas seguem pelas ruas, sempre de mãos dadas, sempre em roda. A roda não se desfaz, é o espaço-tempo do cuidado, da reconexão ancestral, de pertencimento, igualdade, respeito e confraternização. Se o Boi entra para dançar ao centro da roda das crianças, é sinal de que ali está sob proteção. Ninguém pode se aproximar e tentar provocar o Boi. Ali descansa, se reenergiza, reconecta-se e novamente sai para continuar a brincadeira.

Por vezes, as Mulinhas e os espectadores/brincantes que se atrevem a avançar no Boi e a arriscar-se a levar chicotadas dispersam-se do conjunto que avança pelas pequenas ruas em procissão. Configuram uma cena corpo-espaco-tempo só deles. Uma nova paisagem se funda e o público mais passivo se divide entre as cenas em procissão com as crianças, músicos, o Boi e seu Amo. Forma-se uma nova cena que se transforma em um terreno fértil de luta momentânea em que a euforia da emoção, da torcida do público espectador, se confunde com as sensações controversas dos espectadores/brincantes. Sensações de receio/fuga e coragem, dor e prazer que se transformam em êxtase de alegria em meio a uma correria desenfreada que gera gritos e gargalhadas também controversos representativos de suas conquistas, mas também de seus receios.

Segue-se assim, entre o brincar, dançar e cantar noite adentro até findar-se a festa. Neste espaço da rua, tornado festa e transformado o tempo ordinário em extraordinário o “O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento”. (Martins, 2021, p. 86).

Esse corpo-espaco-tempo é, como nos afirma Paulo C. Silva (1999, p. 30) “um corpo disponível para o Outro, um corpo que ousa atravessar o seu território, o seu lugar e prestar-se a ação”. Um corpo que é “corpo-de-todos-os-lugares” que só faz sentido se “observado a partir de uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente

conservando em cada escola os elementos de invariância que nos permitem dizer: ‘isto é corpo’” (Silva, op. cit., p. 24).

Como “corpo-de-todos-os-lugares” também é corpo em festa, ou corpo-festa como Costa (2018) o concebeu. No acontecimento da festa, permite-se considerar os corpos em *performance* e ritual como um emaranhado de significações já que, como afirmam Pereira e Costa (2017, p.47), nos estudos da *Performance*, a noção de corpo é entendida como o próprio acontecimento, como “o aqui e agora das ações, no instante da experiência, com toda sua expressividade e singularidades, lócus exponencial para desestabilização do pensamento”. Destarte, continuam os autores (Pereira e Costa, op.cit., pp. 48-49), a festa como espaço de encruzilhada abre brechas para se pensar o “corpo que é festa”. O corpo que:

[...] festeja, narra saberes, torna-se visível na instabilidade entre sagrado e profano, entre luzes e trevas, entre certo e errado e tantas outras dicotomias. Trata-se de um corpo que é fé e divertimento, é vida e é arte, embevece-se de tragédias e comichões, ou seja, um corpo em exuberante produção de vida (Costa, 2018, p. 117)

O autor, Costa (op. cit., p. 112), ainda argumenta que o próprio “lugar da festa constitui-se no corpo”. Assim, nas manifestações da cultura popular brasileira “a analogia corpo-festa, é também amalgamada” (Costa, *ibid.*).

Nesse emaranhado de significações, é corpo-espaço-tempo, corpo-festa, corpo-tela, corpo em *performance* e rito, corpo-pensamento, local de inscrição de conhecimentos e resistências que tentaram soterrar, mas o corpo não deixou. Grafa-se no gesto, no movimento, na coreografia, nos ritmos e nas vozes que se repetem como episteme (Martins, 2003), assim como a ocupação das ruas transformadas em espaços outros, no sentido de “outrar” que transforma o corpo, o espaço e o tempo. É no corpo que os saberes/fazerem organizam e reorganizam experiências, memórias e sentimentos de identidade e pertença.

É o corpo em ação performativa que nos apresenta modos de dar mais visibilidade e valorizar esses saberes/fazerem incorporados nas memórias e histórias não oficiais.

Considerações Finais

O Corpo, como corpo-de-todos-os-lugares ou emaranhado de significações, em sua complexidade e multiplicidade, como *lócus* das ações performativas das expressões da cultura popular e tradicional, revela e ao mesmo tempo encobre as dualidades do mundo. Entre memórias que também são constituídas de esquecimentos apresenta-nos as dualidades e oposições do ser/estar no mundo.

Nas *performances* culturais brasileiras e mais especificamente nas *performances* de Bois de Minas Gerais o corpo é lugar privilegiado de reflexos de memórias, metáforas, simbologias que, em êxtase de alegria e devoção, reverberam histórias, saberes e fazerem de um povo que tentou ser soterrado e sofreu e ainda sofre apagamentos resultantes dos sistemas de racismos impostos em nossa sociedade.

Olhar para esses corpos, em ação performativa, transfigurando-se com suas indumentárias é aproximar-se dos processos históricos e memoriais que as expressões da cultura popular, em seu rico e complexo manancial de expressões e manifestações revelam em transitoriedade e na incompletude. Porque as *performances* culturais - assim como o corpo - devem ser observados a partir de suas singularidades sem perder o todo,

entendendo que o todo, a sua pluralidade é constituída de fragmentos, de particularidades que promovem processos identitários e sentimentos de pertença.

Como corpo-festa, corpo-tela, corpo em *performance* e ritual presentificam e atualizam-se as complexas e múltiplas expressões da cultura popular. É o corpo, em sua indissociabilidade corpo-espaco-tempo, que produz processos de resistência e reexistência, que se reinventa e se reestrutura no mundo contemporâneo em movimento já que não há como ficar parado porque falamos de seres humanos em ação.

Nas *performances* culturais e rituais, é o corpo que, como lugar privilegiado da memória e de saberes outros que não aqueles instituídos pela ideologia colonizadora, ocidental e capitalista, revela-nos processos contra-hegemônicos.

Refletir a partir de uma *performance* cultural invisibilizada, quase desconhecida por parte da população externa à comunidade proponente da festividade é trazer à luz a necessidade de compreender as potências artísticas/estéticas, mas também político-sociais em suas múltiplas, diversas e complexas dimensões.

Este estudo revelou a importância de olhar para o apagamento dos saberes/fazeres locais e tradicionais e seus processos extraordinários, na fusão sagrado/profano, que anuncia, por meio do corpo que se transforma ao se ornar com as indumentárias, quer sejam máscaras, figurinos, adornos. Revela a necessidade de olhar com mais profundidade para as tentativas de soterramento das culturas da diáspora, das influências afro-ameríndias que estão inscritas, grafadas nos corpos que dançam, cantam, oram e festejam com grande alegria as suas memórias, suas histórias, suas dores e felicidades.

O corpo, nas festas populares, esse corpo-festa, corpo-tela é produção de conhecimento, de identidade e de territórios assim como qualquer outro modo de saber. Saberes carregados de um passado que tentou-se soterrar e o que ficou aí pra vermos e ouvirmos, o que sobreviveu ou ressurgiu vem imbuído de mitos, símbolos, imagens que o corpo aberto e atento sabe traduzir.

Referências

- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. Ateliê Editorial.
- Carvalho, G. (2012). Vitória de Dioniso: festa, tradição e mercado. In L. Rubin. & N. Miranda (Eds), *Estudos da festa* (pp. 33-48). Editora EDUFBA. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16775>
- Costa, D. S. (2018). Corpo-Festa uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica. *Revista Rascunhos*, v.5, n.3, 110-130. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n3a2018-07>
- Delgado, L. A. N. (2003). História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, 6, 09-25. <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/issue/view/9>
- Ferreti, S. F. (2012). Estudos sobre festas religiosas populares. In L. Rubin. & N. Miranda (Eds.), *Estudos da festa* (pp. 17-32). Editora EDUFBA. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16775>
- Kabilaewatala, R. (2024, março 4). Corpos em Rito: a dimensão estética dos rituais em foco [Conferência]. <https://www.youtube.com/watch?v=8UHxZ2aKkr0&t=2s>
- Mancilla, C. A. B. (2014). *Pela poética de uma Pedagogia do Sul: diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial desde a Cultura Popular da Nossa América*. [Tese de Doutorado], Universidade Federal Fluminense. Plataforma Sucupira. https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1388114

- Martins, L. M. (2021) *Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-tela*. Cobogó.
- Martins, L. M. (2003). *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. UFSM, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenologia de la percepción*. Península.
- Moura, R. (2010). Sobre A Indumentária na Festa Popular: Imagens, Signos e Fantasias. *Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP)*. 7(1), 101-108. <https://doi.org/10.12957/tecap.2010.12139>
- Oliveira, V. H. N. (2012). O Corpo da Fé: estudos sobre o sagrado e o profano. *Revista Nures*, Ano VIII, (20), 01-13. <https://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/15238>.
- Paula, E. (2021). *Corpo como texto: Clara Nunes e a Performance da Fé*. CRV.
- Pereira, S. & Costa, D. S. (2017). Corpo, festa e performatividade: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular. *Moringa: Artes do Espetáculo*, 8(2), 43-55. 10.22478/ufpb.2177-8841.2017v8n2.37767
- Raposo, P. (2010). *Por detrás da Máscara: ensaio de Antropologia da Performance sobre os Caretos de Podence*. Instituto dos Museus e da Conservação.
- Rodrigues, G. (1997). *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processos de Formação* (2ªed.). Funarte.
- Rodrigues, G. (2012). As paisagens do Corpo: uma abordagem do método BPI. In J. Avancini et al (Eds). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. UFRGS: Evangraf.
- Saura, S. C. (2008). *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-boi*. [Tese de Doutorado], Universidade de São Paulo. Repositório USP. <http://www.teses.usp.br/teses.d.ispniveis/48/48134/tde-12032009-131837/>
- Silva, Paulo C. (1999). *O lugar do Corpo: Elementos para uma cartografia fractal*. Instituto Piaget.
- Silva, Silvia S. S. (2021). Boi de máscaras: memória e patrimônio imaterial. *Assis*, 17(2), 169-188. <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/issue/view/35/showToc>.
- Ramos, J. S. (2016). O Corpo como Repertório nas *Performances Culturais*. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 3(2), 53-64. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-06>

A dialética do processo de resignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia

Gerson de SOUSA

Professor e Pesquisador
Universidade Federal de Uberlândia/MG, Brasil
gerson.sousa1971@gmail.com

Marilene Aparecida BORGES

Pesquisadora
Universidade Federal de Uberlândia/MG, Brasil
marynha1000@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a experiência teórica e prática de ensino e aprendizagem do Semba, ritmo angolano, a partir de duas materialidades: a entrevista em profundidade realizada, por meio da live e cursos realizados com Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu, de origem de Luanda, Angola como contraponto ao desenvolvimento de ensino de Semba no Studio Unidança – Espaço Cultural em Uberlândia (MG). A proposta é desvelar, por meio desta pesquisa etnográfica, os dilemas no processo de resignificação cultural do Semba enquanto cultura afro-brasileira. Parte-se da crítica ao reducionismo a uma prática de ensino do Semba ou de sua variante cultural, Kizomba, como dança de salão, na qual os passos estão desarticulados do significado do contexto de vivência da cultura no cotidiano. Este artigo está orientado pela linha teórica dos Estudos Culturais, na abordagem metodológica da Análise Cultural, cuja defesa de conhecimento está articulada à problematização da historicidade e da dialética a partir da experiência vivida de sujeitos. O Semba será conceituado a partir do conceito de materialidade cultural: o valor está na produção de sentidos nas esferas da música, dança e manifestação política e social no processo identitário.

Palavras-chave: semba, identidade, representação, dança, etnografia, estudos culturais

Abstract: *This article aims to analyse the theoretical and practical experience of teaching and learning Semba, an Angolan rhythm, based on two materialities: the in-depth interview carried out via live streaming and courses held with Pedro Vieira Dias Tomás, Master Petchu, originally from Luanda, Angola as a counterpoint to the development of Semba teaching at Studio Unidança – Espaço Cultural in Uberlândia (MG). The proposal is to reveal, through this ethnographic research, the dilemmas in the process of cultural redefinition of Semba as an Afro-Brazilian culture. It starts from the critique of reductionism to a teaching practice of Semba or its cultural variant, Kizomba, such as ballroom dancing, in which the steps are disjointed from the meaning of the context of experiencing Semba culture in everyday life. This article is guided by the theoretical line of Cultural Studies, in the methodological approach of Cultural Analysis, whose defence of knowledge is articulated by the problematization of historicity and dialectics based on the lived experience of subjects. Semba will be conceptualized based on the concept of cultural materiality: the value lies in the production of meanings in the spheres of music, dance and political and social manifestation in the identity process.*

Keywords: *semba, identity, representation, dance, ethnography, cultural studies*

Introdução

Este artigo nasce a partir da pesquisa etnográfica realizada no processo de formação dos autores para a ressignificação cultural do Semba como cultura afro-brasileira, no processo de ensino e aprendizagem no Studio Unidança – Espaço Cultural, em Uberlândia (MG). O primeiro percurso aqui a ser desvelado, como problema, é compreender como a experiência vivida e profissional dos autores contribuem para a construção desta proposta metodológica de Análise Cultural. É importante considerar que para além da enumeração de cursos formativos, cada descrição precisa ser articulada à construção efetiva de conhecimento que vão conduzindo para a formulação de propostas em que o sujeito e a cultura vão conquistando significado como concepção de vida.

Mary Borges, identificada como autora, é escritora, graduada em Licenciatura Plena no curso de Educação Artística, Habilitação: Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, em 2000; Pós-graduada no Curso de Especialização em Docência na Educação Superior (Pedagogia) UFU, em 2004 e Pós-graduada no Curso de Especialização em Arteterapia Educacional e Clínica Faculdade IPPEO, em 2020. Como educadora tem experiência de 20 anos na rede municipal e desde 2019 atua como diretora da Unidança, em que exerce também como professora de dança de salão. Gerson de Sousa, identificado como autor, é graduado em Comunicação Social: habilitação em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracaba em 1995) com mestrado (2004) e doutorado (2008) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Como educador atua desde 2000 em universidade, sendo desde 2009 como docente e pesquisador em Universidade Pública, com pesquisas na área de Comunicação, Cultura Popular e Memória. Desde 2020, atua também como professor de dança de Salão na Unidança Espaço Cultural.

O primeiro contato com o Semba veio a partir da relação da experiência vivida dos autores com negros africanos em intercâmbio na Universidade Federal de Uberlândia. Neste período, em 2015, esta expressão cultural de Angola não era ainda praticada e ensinada como dança de salão em Uberlândia. A primeira proximidade com os sujeitos africanos veio do conhecimento de que a dança Semba é uma expressão cultural de Angola, África, que compõem a mesma árvore genealógica do qual se edificou o samba, no Brasil. Mas, a partir deste primeiro contato, o interesse artístico somado a identificação do Semba e Kizomba como dança e expressão cultural se acentuou na autora. É o mergulho cultural passou a estabelecer com a participação no primeiro curso de kizomba, em Uberlândia, com o professores Paulinho Dendê e Karine. A partir deste contato, o encontro com professores do continente africano se tornou iminente na necessidade de compreender esta cultura.

Poderíamos afirmar que a experiência vivida em dança de salão da autora está diretamente articulada a participação e organização de congressos que trouxeram o Semba e a Kizomba como protagonistas para o espaço de Uberlândia. Mais do que a enumeração da autora, a relação dos congressos do qual participou desvela o debate cultural que veio se firmando para construir a identidade e desta forma construir um ecossistema que possibilitaria, anos adiante, o tempo e espaço para que produzisse sentido esta expressão cultural na realidade de Uberlândia. E assim seguiram o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2016, São Paulo; o Paraty Kizomba Beach Fest, em Outubro de 2016, em Paraty (Rio de Janeiro); o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2017, em São Paulo; o Move Dance, em Agosto de 2017, em Belo Horizonte; o I Kiz Rio Congress, em Dezembro de 2017, no Rio de Janeiro; o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2018, em São Paulo; o Afrojoy

Kizomba Congress, em Novembro 2018, em São Paulo; o Congresso Internacional Kizomba Intense - Junho 2019 - São Paulo e Junho 2022.

Essas experiências da autora foram decisivas para idealizar, produzir e organizar o primeiro Congresso de Kizomba em Uberlândia. O primeiro foi o Congresso de Dança Kizomania (2018) e do Universo (2019), ambos realizados em parceria. E em 2024, o Saemba Congress. A reflexão crítica de compreender o Semba e a Kizomba a partir da Cultura, por meio da autora, resultou no mergulho 'para viver a experiência teórica e prática da dança enquanto expressão da materialidade do cotidiano de Angola. E a partir daí o sentido e significado afro-brasileiro. E assim surgiu a possibilidade de realizar, em modalidades diferentes, três cursos de formação com autores africanos. O primeiro curso de formação de professores foi o The Kizomba Dance's Formation Decerned (2017), com Morenasso Sensualonda, no Rio de Janeiro. Os outros dois vieram da formação com a principal referência nesta área, Pedro Vieira Dias Tomas, o Mestre Petchu, com o Curso para Professores de Kizomba e Semba (2018), no Afrojoy Kizomba Congress, em São Paulo, e depois em 2021, Curso on line de Formação de Professores de Semba, Kizomba, Tarraxinha e Danças Tradicionais Angolanas.

Como defende o mestre Petchu o curso de formação de professores iniciou em 2015 com a proposta de que "quem dança, precisa ter uma formação"(RTP, 2017). Ainda mais quando se trata da tarefa de ensinar dança, tendo a cultura como referência epistemológica para problematizar o sentido da dança. Mestre Petchu explica que o curso foi planejado diante da disseminação do Semba e da Kizomba. O primeiro movimento foi o atravessamento e suas modificações estabelecidas em solo Europeu. E em seguida foi se estendendo a outros continentes com a contradição sempre posta como preocupação: por um lado, encontrou sistematização para dança de salão em que os movimentos de Kizomba eram restaurados e adaptados a ritmos do espaço outro, desconsiderando a cultura angolana como referência. Por outro, mesmo diante do discurso de valorizar a tradição africana, o ensino e aprendizagem se fazia de tal forma instrumental que esvaziava do centro teórico o sentido que compõem dança africana. Em determinadas situações a agravante vinha sob o pseudônimo de fusão, sem que houvesse um núcleo estrutural para que justificasse a afirmativa de ter partido deste ponto tal referência. Essa discussão será retomada mais adiante com ênfase na live do Mestre Petchu e na particularidade de Uberlândia. E assim, diante de tais dilemas e angústias existenciais, é que Mestre Petchu se fez na necessidade de viajar pelo mundo para que esses ritmos fossem esclarecidos em outros tempo e espaço fora da África conhecidos pela sua historicidade.

Em meio a esse processo de formação da autora, houve o encontro com o autor que passaram a vivenciar juntos as primeiras aulas na cidade mineira, com predominância na Kizomba. E aqui se apresenta a primeira contradição: diante da expansão da Kizomba para Portugal e outros países da Europa que a divulgação deste ritmo ultrapassa as fronteiras de Angola. Como analisaremos na live de Mestre Petchu, da dança como expressão do cotidiano de Angola, precisou ser sistematizada em linguagem numérica de frase musical para que pudesse ser ensinada para pessoas que não possuíam a mesma identidade cultural de Angola. E é deste sucesso para além das fronteiras, que o debate sobre o reducionismo cultural de ensinar Semba e Kizomba passou a integrar o tema da discussão dos autores.

A distância entre a dança como materialidade do cotidiano de Angola e a instrumentalidade do ensino, em Uberlândia, conduziu aos primeiros questionamentos sobre a responsabilidade da ressignificação cultural no processo de ensino aprendizagem. E principalmente trouxe à tona o paradoxo entre identidade e representação, a partir do horizonte teórico dos Estudos Culturais, base epistemológica compartilhada por esses

autores tanto no conceito de arte quanto de cultura e comunicação. O primeiro diagnóstico é que ao transpor a Kizomba para a dança de salão houve um esvaziamento da cultura, tornando mais um ritmo dentre outros como possibilidade de viabilidade financeira. E aqui está o reducionismo, ou melhor, a violência do econômico contra a cultura. Se por um lado havia o discurso positivo de que a inserção de um ritmo africano em uma cidade mineira se configurava como valorização, por outro o redimensiomanento como passos de dança atingiu o paradoxo: dos valores de existência e resistência do Semba como atuação de Cultura e Política e Social da dança, em Angola, só se tinha acesso a procedimentos metodológico de movimento da dança da Kizomba, em que a cultura aparecia como tema e contexto histórico, mas não como problema de ensino.

E assim os autores se tornaram os primeiros a propor, implantar e desenvolver aulas de Semba, em Uberlândia, articulada a uma proposta metodológica que trata a cultura e a história de vida dos sujeitos como primordial para a efetivação das aulas. Ao tratarmos da Análise Cultural, o que temos por proposta é o debate sobre a ressignificação cultural. É sabido que não se trata de fazer um simulacro do Semba, no Brasil, como se estivesse em Angola, Africa. Esse, aliás, é um ponto nodal par quem está na concepção de Estudos Culturais: não se pode fazer comparativos de cultura, já que não se trata de entender somente como uma particularidade, ou melhor, como fenômeno, Semba. Ao considerar que o Semba é uma construção social, exige-se que qualquer comentário em debate seja estruturado pela análise da historicidade e dos sujeitos que a efetivam como significado cultural. Com base nessa linha demarcatória metodológica, em vez de se fazer apropriação cultural, é fundante efetivar a ressignificação cultural. É exatamente esse o objetivo deste movimento de contra hegemonia contido nas viagens do Mestre Petchu: é preciso que a historicidade esteja como ponto fundante para o novo sentido e significado que se instaurará com os novos homens e mulheres que estarão se apresentando para aprender um novo ritmo. E o problema para esses autores se fez iminente: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia no simulacro ou na instrumentalidade?

É esta problemática que norteou os autores para a elaboração da proposta para participar do edital do programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC), em 2023. O projeto intitulado Memória Saemba: a ressignificação cultural do Semba e do Samba como Identidade Afro-brasileira foi aprovado e realizado a partir de pressupostos teóricos e práticos, com a finalidade de ampliar o material disponível para o ensino e a aprendizagem da expressão cultural afro-brasileira. Em que consiste o projeto? O projeto Saemba teve por objetivo geral produzir registro de memória, em Uberlândia, sobre a historicidade do Semba e Samba como manifestação cultural negra a partir do conceito de identidade cultural. A partir do método de análise cultural, dos Estudos Culturais, o projeto consistiu na seguinte práxis: lives com palestras formativas teóricas sobre a produção de sentido do Semba e do Samba e, realização de workshops para articular um primeiro passo no processo de formação prática de professores. A proposta foi desvelar os saberes de africanidade, a partir do universo da dança de salão, e com isso possibilitar, por meio da experiência vivida, conhecimentos de professores para atuar como multiplicadores de conteúdos étnico-raciais, na rede pública. O material gravado e a experiência no workshop ratificam como materialidade para auxiliar os profissionais da educação na inserção de conteúdo nas escolas por meio da lei 10639/03.

A primeira live do Projeto foi realizado com o Mestre Petchu. E a proposta da pauta para sua entrevista e concepção seguiu um relato histórico do Semba. A expressão Semba vem da dança Massemba. Segundo o crítico musical angolano, Jomo Fortunato, massemba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é o plural de

semba [umbigada], nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda. A produção de sentido cultural do Semba revela o movimento de significado na luta política da realidade social de Angola. A historiadora M. Moorman (2008), sugere que as relações e processos criados (e o Semba está incluído) geraram uma ideia de soberania cultural que serviu como modelo e alavanca para a independência econômica e política do país, ocorrida em 1975. E destaca como o avanço da tecnologia do rádio e de um nascente mercado fonográfico, principalmente no início dos 70, propicia a construção de um ethos cultural e de uma produção musical na Angola urbana, que passam a ser reterritorializados a partir das novas tecnologias disponíveis na época. É a partir da concepção do Semba que podemos entender o desenvolvimento do samba, também como ressignificação cultural no país.

A partir desta referência é preciso flexionar a historicidade do Semba na historicidade dos negros no Brasil. Consideramos que esse valor identitário da expressão cultural da África representa, no contexto atual, a iminência de outras vozes que irrompem no não-dito do passado como contraponto à violência simbólica e física sofrida pelos negros africanos trazidos ao Brasil. Em uma sociedade brasileira em que torna-se necessário a criação de uma Lei, como a 10639/03, para tornar obrigatório a inserção de conteúdos étnico raciais em escolas públicas, a ressignificação da tradição cultural afro como expressão de dança no país exige responsabilidade histórica. Há dois problemas a serem enfrentados. O primeiro é a sistematização racionalizada da dança que ganha visibilidade na Europa e se dissemina para outros continentes. A segunda está no fator econômico: na iminência de vender mais um ritmo no mercado das escolas de dança, há uma nova violência em outra racionalidade pragmática, cuja intencionalidade é reelaborar os movimentos da cultura popular para um nível de complexidade que se torne atrativo para venda. E é nessa violência que o saber cotidiano enquanto valor de expressão afro-brasileira é deformado, descaracterizado para se tornar objeto de consumo.

A justificativa para a execução do projeto Saemba está no contexto de luta pela ressignificação da cultura afro no Brasil por meio do conceito de memória como identidade. Primeiro para que entendamos a dança como arte e como uma construção cultural de sujeitos que possuem historicidade e que produzem sentido no cotidiano. Diferente da desistoricização e apagamento dos sujeitos quando o Semba e o Samba são apresentados somente como mecanização de passos simples ou desviado para a marginalidade como elemento vulgar em decorrência de uma suposta erotização, acusação sempre apresentada quando se trata da expressividade do homem e da mulher negros. A realização do projeto teve como sustentação teórica refletir sobre a dialética do cotidiano em Uberlândia, em que essas práticas culturais vão produzindo sentidos por meio da ressignificação cultural.

A concepção teórica da dança como cultura

A live intitulada “Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba” aconteceu no dia 12 de agosto de 2023, com Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu. De origem de Luanda, Angola, Mestre Petchu desenvolve, há 43 anos, seus estudos sobre danças tradicionais africanas. Residente atualmente em Lisboa, Portugal, Mestre Petchu percorre vários países do mundo para tratar da cultura africana, seja a partir da dança, seja a partir da música, e ao mesmo tempo mostrar a importância da memória e do passado como transformação do sentido no tempo presente. A proposta da live está em consonância com a proposta teórica dos Estudos Culturais. O roteiro e a contextualização histórica tiveram como objetivo mostrar que o Semba se configura como construção

social de homens e mulheres na realidade de Angola. E ao mesmo tempo destacar a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela independência do país, explicar os sentidos do Semba enquanto dança e música e quais os desafios e dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

Sobre o conceito de identidade, Katryn Woodward cita o jamaicano Stuart Hall. Ela cita que “Hall toma como ponto de partida a questão de quem e o que nós representamos quando falamos. Ele argumenta que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica” (Silva, 2014, p. 28). É iminente aqui compreender o lugar de fala do qual parte o Mestre Petchu. A posição histórica de quem viveu a experiência da cultura como cotidiano em Angola e se sentiu preocupado com a desistoricização com que as danças foram adquirindo uma dimensão global. E assim retornamos ao texto para analisar as duas formas diferentes de se pensar a identidade cultural a partir de Stuart Hall.

A primeira reflete a perspectiva já discutida neste capítulo, na qual uma determinada comunidade busca recuperar a “verdade” sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada que poderiam, então, ser representadas, por exemplo, em uma forma cultural como o filme, para reforçar e reafirmar a identidade – no caso da indústria da herança, a “inglesidade”; no exemplo de Hall, a “caribenhidade”. A segunda concepção de identidade cultural é aquela que a vê como “uma questão tanto de tornar-se quanto de “ser”. Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-las, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “comunidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”. (Silva, 2014, p. 28)

Como entender essa proposta do Mestre Petchu em viajar para países do mundo com o objetivo de levar a narrativa da experiência vivida no cotidiano da realidade de Angola? Em vez do filme descrito na citação, estamos, é claro, abordando aqui a música, a dança e mais do que isso a importância de compreender o Semba enquanto construção social da realidade de homens e mulheres. Eis aqui a proposta de recuperar a verdade sobre o seu passado. E por que não, estamos diante do conceito de memória enquanto identidade, como nos conceitua Pollak (1992) ao articular a questão da memória a partir do conceito de identidade:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 5)

É esse sentimento de continuidade que estabelece a produção de sentido de Mestre Petchu. Pois o relato de sua experiência vivida no contexto político e social de Angola demarca também a identidade enquanto sujeito histórico. Mas no caso do Brasil, a discussão se faz ainda de forma mais efetiva sobre a escravização de homens e mulheres negros, que tiveram de lutar para a conquista da liberdade. O que nos implica em analisar a dialética da história de Angola e ao mesmo tempo a dialética da colonização brasileira. É neste embate que é possível reconhecer os limites e principalmente a necessidade que se faz premente de que o processo de ressignificação cultural apreenda os valores do sujeito afro-brasileiro. E assim retornamos a segunda concepção de identidade de Hall, na qual a temporalidade do presente se constitui como palco em que o movimento da

identidade e da memória se efetiva. É esse tornar-se, ser que redefine um outro olhar do presente e do passado.

O ponto importante considerado por Pollak (1992) e que nos remete a discussão sobre a live do Mestre Petchu é a afirmativa de que a memória é um fenômeno social construído. E principalmente que está em disputa de poder nas relações sociais. Ao considerar como memória construída, compreendemos o movimento de Mestre Petchu em apresentar a dialética cultural do Semba e da Kizomba para outras realidades. Primeiro está em combater a representação criada por outras realidades sobre a África. Segundo, evitar que o processo de apropriação da dança, como cultura Angolana, se fragmente ao tal ponto de que o reducionismo lhe atribua somente um sentido estético da dança, sem que se reconheça a luta de homens e mulheres mergulhados em determinado cotidiano. A viagem é uma forma de propor ao outro que a identidade do Semba, da Kizomba tem o dever de ser explicitado pelas danças tradicionais africanas. Em sua tese de doutorado, Mateus Berger Kuschick (2016) apresenta algumas articulações que permitem compreender o papel político e identitário do Semba:

O semba, nesse processo de elevação a símbolo cultural da nação angolana emergente, aglutinou elementos estéticos de diversas expressões artísticas de Angola e de outros países com os quais interagiu com mais proximidade para constituir-se enquanto “fiel”, “genuíno” retrato sonoro do povo angolano. Nas canções de grande sucesso da música angolana há predominância de um discurso de valorização do país, de sua cultura, seu povo, suas riquezas naturais, como uma espécie de Semba exaltação afinada com o projeto de afirmação de uma identidade singular e homogênea da população do país inteiro. (Kuschick, 2016, pp. 19-20)

Esse primeiro conhecimento sobre a constituição crítica da música Semba já estabelece um enfrentamento dialético. Pois se a música do Semba, em seu conteúdo, afirma esse discurso de valorização do país, da cultura sobrevém uma questão de coerência teórica pedagógica: como é possível se utilizar de suas músicas para o ensino da dança sem que se coloque, ao outro como aluno e aluna, os dilemas apresentados pela realidade de Angola? E em que medida o esvaziamento dessa luta no processo de ensino e aprendizagem demarca uma violência cultural hierárquica, direcionado a concepção de conhecimento, pela instrumentalidade da dança de salão? Ao considerar essa hipótese, em tocar a música alheia ao seu sentido histórico, os dilemas retomam dois sentidos problemáticos: o primeiro é a desconstrução mesmo da cultura em sua atuação política para ser apresentada como produto de mercado; e a segunda é a reafirmação da violência do racismo sofrido pelos negros no Brasil. O aprofundamento deste debate contribuiu para que se definisse a linha de perguntas que seriam construídas na live. Há que entender que o Semba se configurou como conflito dentro do espaço de Angola na luta pela independência em 1975. E depois se estendeu na lua interna da guerra civil:

O filósofo Kwame Appiah afirma que “se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana [ou brasileira] sem raízes africanas)” (1992, p. 216). Podemos inferir que o semba seminal do Ngola Ritmos e dos grupos contemporâneos a ele compilou a partir da segunda metade da década de 1940 elementos das danças e ritmos do carnaval angolano dos grupos folclóricos e com isso estabeleceu o que viria a ser a música representativa desse país que 40 conquistaria a independência em 1975. A gama ampla

e diversificada de culturas e línguas no território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional. Mas antes de aproximar a população através de uma linguagem musical própria e compartilhada, era preciso afirmar seu lugar, enfrentando (com sabedoria) uma já naturalizada depreciação e restrição a expressões em kimbundu ou outros idiomas por parte do colono português. Quem iniciou esse trabalho de afirmação foram os integrantes do NGOLA RITMOS. (Kuschick, 2016, pp. 19-20)

É importante considerar que a produção da live com o Mestre Petchu se orientou por quatro pontos norteadores, já que se situa em uma produção com caráter pedagógico, cujo material pode ser utilizado por professores de Escola da Rede Pública para conteúdos étnico-racial. O primeiro é compreender o Semba como construção da realidade social do cotidiano de homens e mulheres de Angola. E ao mesmo tempo retomar a historicidade do Semba neste mergulho. O segundo conjunto de perguntas esteve centrado em entender a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela Independência de Angola, em 1975. Como terceiro elemento, o debate veio sobre os sentidos do Semba enquanto dança e música. E por último bloco estão os desafios dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

O primeiro ponto importante da Live é o esclarecimento do próprio sentido e significado do termo Semba. Aqui a importância está em compreender, por meio do saber do Mestre Petchu, o movimento da cultura em Angola para conseguirmos identificar de onde floresce o termo Semba:

Semba. O que significa Semba? Semba significa umbigada. Que vem da palavra Maseмба. Umbigada, para quem não sabe, significa o encontro do umbigo. Que é o toque. Aquela coisa de mulheres e homens encontrando-se na roda, dando o maseмба. Isso foi escrito pelo Tony [...] em 1800, para isso, não me engano. Porque naquela altura em que se dançava Maseмба. Na verdade, para podermos entender o Semba, temos falado Maseмба. Para falarmos do Semba, temos falado Kaduque. Ou seja, nós temos aqui uma linhagem de danças que uma foi dando nome à outra e foi dando perfil e forma de expressão à outra. Ou seja, Kaduque é a dança que faz a viagem com os escravos. Não é? E a gente sabe que a escravatura foi forçada. Então os escravos levam essas formas de cultura que faz com que eles revivessem. E o Kaduque faz o encontro da umbigada que dá o samba. Que vem das palavras Kusamba, que significa reza. (Borges, 2023, 00:13:09 – 00:14:37, parte 01)

É sintomático que Mestre Petchu inicia sua análise a partir de elementos fundantes que nos exigem realizar articulação teórica e histórica para compreender o Semba. O primeiro ponto está sobre o próprio sentido do que é Semba. O significado nos traz a concepção em que está produzido o sentido do cotidiano de Angola. Umbigada, o encontro do umbigo, o toque. Momento em que homens e mulheres estabelecem relação não só como um momento de lazer em que configura a dança, mas como movimento da vida, do significado da comunidade. Quando se trata de Umbigada, é inevitável também que se estabeleça relação direta com o batuque de Umbigada identificado no interior paulista do qual o autor teve contato. O que nos remete então que o atravessamento dos negros da África para o Brasil manteve seu sentido de existência e, que, na defesa contra a violência ao outro, se configurou como resistência. Em seu artigo, ao explorar a existência e resistência cultural do Batuque de Umbigada no interior de São Paulo, a pesquisadora Claudete de Sousa Nogueira (2019) nos mergulha nesta temporalidade do sentido da Umbigada.

O batuque de umbigada se insere nesse universo cultural trazido pelos africanos e que, aos poucos, foi se resignificando a medida em que se espalhou nos diferentes espaços, transformando-se em uma cultura heterogênea com seus instrumentos como o Tambu, uma espécie de tambor feito, como dito, de tronco oco de árvore; Quinzengue, um tambor mais agudo que faz a marcação rítmica do Tambu e nele se apoia; as Matracas, que são os paus que batem no Tambu do lado oposto do couro; Guaiás ou Chocalhos de metal em forma de cones ligados, atravessou o tempo, passando de geração para geração. Na característica da dança, homens e mulheres formam duas fileiras que se defrontam e quase encontram no centro do salão, fazendo passos variados e terminam com a umbigada. Atualmente as cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba, no interior de São Paulo, continuam sendo espaços dessas manifestações. O Treze de Maio em Piracicaba, o Sábado de Aleluia em Capivari e a Festa de São Benedito em Tietê são algumas das ocasiões em que passado e presente se confundem na dança de umbigada, nos reaquecimentos dos tambores ao calor da fogueira, nos longos versos improvisados em que homens e mulheres, jovens e velhos (re)vivem um ritual que o tempo não conseguiu apagar. (Sousa Nogueira, 2019, p. 78)

É com este teor da resignificação cultural do movimento que descrevemos o segundo ponto apresentado por Mestre Petchu: a ligação com a historicidade e principalmente do movimento da cultura neste processo de resignificação. O Semba surge de outras linhagens ritmos do passado, assim como seu processo de identidade contribui para novos sentidos da cultura. Primeiro a Massemba e que vem com o surgimento do Semba, assim como nos ajuda a entender o kaduque:

A Massemba surge na altura em que, sabe que nós fomos colonizados pelos portugueses, surge na altura em que há um aspecto social fazer com que os indígenas, como eles chamavam, terem oportunidade de ir dançar dentro de uma sala fechada. Ou seja, a dança nossa era considerada a dança do Musseque, que é o Musseque, que é a favela, por exemplo. Como houve essas intenções da dança fazer a transposição para a cidade, ela entra como massemba. Massemba não leva o componente do kaduque. O kaduque era chamado de dança de indígena. O massemba já traz uma transformação. Ou seja, as pessoas já dançam calçadas, dançam de paletó, de chapéu, mas as mulheres foram se mantendo dançando com a roupa tradicional. Da massemba nasce o semba. O semba nasce nos anos 40 como música, mas ela já tem um componente de dança do passado. (Borges, 2023, 00:15:25 – 00:16:40, parte 01)

O novo teor apresentado nos permite analisar o movimento da cultura em seu confronto e dialética no cotidiano político de Angola. Pois não se pode simplesmente falar do Semba, ainda mais em uma proposta de análise cultural, sem que a historicidade se estabeleça como problema e não como contexto. Pois o fato importante aqui é que estamos considerando o processo de colonização portuguesa em Angola, da qual só teve sua independência em 1975. E surge aqui o local para onde a violência física se estabeleceu do colonizador para os negros expulsando para a periferia, ou as favelas denominadas Musseque. Diante deste quadro nos abre a possibilidade de visualizar o dilema no qual o Mestre Petchu explorou como transposição da dança do Musseque para a cidade. Se, da Massemba já tem em sua origem a transformação, o Semba surge então como outro plano que o remete à música e ao campo político.

E assim chegamos ao terceiro ponto em que o conflito se estabelece em seu plano social e político: a questão da escravatura. A frase “a escravatura foi forçada” desvela a violência na qual se defronta a dialética da colonização. Se por um lado é possível

identificar a transposição de movimentos da cultura do musseque para a cidade, por outro a geografia política indica, a partir da raiz do semba, de onde se faz a resistência social na luta do cotidiano. Mas essa luta de resistência ultrapassa a questão geográfica de Angola para ser ressignificada de outras formas para onde esses sujeitos, homens e mulheres, são conduzidos. E entre esses espaços está o Brasil, na qual, para além do Batuque de Umbigada já citado, temos a concepção em seus seios como o Samba.

A imposição cultural do colonizador português se estabeleceu em suas variantes, como narra Mestre Petchu. E ele é incisivo em sua afirmativa que não se trata de amenizar o que houve em Angola como encontro de cultura. Na verdade, o que se estabelece é uma imposição cultural cujos atravessamentos podem ser sentidos inclusive na desconstrução de expressões culturais que tiveram de ser adaptadas para serem aceitas. Pois, como alerta o mestre, há o problema dos negros da África que foram retirados de sua geografia e levados, de forma forçada, para o Brasil e Argentina, por exemplo. Mas é preciso indagar também sobre o problema de quem ficou em Angola, em sua luta social na construção de identidade. A aceitação da Massemba para entrar no salão, com o uso de vestimentas instaurando uma violência hierárquica. A imposição de violência levando a grupos inteiros a se deslocarem para as favelas. Mas é desta contradição de luta, que Mestre Petchu nos revela, que a violência não tem este poder de esvaziar o outro de sentido ao impor determinadas regras de silenciamento:

Então, Musseque, que em quimbundo significa areia. Os indígenas, como os portugueses assim apelidavam, é que viviam. Porque a imigração fez com que muitas das pessoas foram descendo até Luanda e criaram, no século, os bairros de lata, que era até chamado... Havia uma música e tudo que falava do bairro de lata, da mulata que construiu o bairro de lata. Era o bairro de lata. Era das pessoas que não tinham poder econômico. Então criaram, em periferias, estes bairros. Até hoje criam. Até aqui em Portugal, onde eu estou nesse momento, tem bairro de lata. Claro que o Estado está acabando com isso. Mas existe isso. Musseque significa areia, que é a areia do Musseque, o bairro. Então, essas pessoas que aí viviam, e é aí, nesses locais, onde saem os maiores passistas e os maiores tocadores, porque não saem da cidade. Ela é transportada do Musseque para a cidade. Esta forma de estar. Porque o carnaval nasce no Musseque, não nasce na cidade. Ela sai do Musseque para a cidade. Os maiores futebolistas, os próprios políticos, os maiores músicos, os maiores grupos musicais, os maiores bailarinos nasceram no Musseque. Porque era o sítio em que os negros viviam. Porque as grandes casas na cidade, chamada cidade naquela altura, eram todas de construção Portuguesa e eles é que habitavam lá. Um ou outro negro habitava. Mas a maior parte era no Musseque. A maior parte. E é aí onde sai essa construção musical. É aí onde sai essa construção de dança para a cidade. Ela é transportada para a cidade. (Borges, 2023, 00:33:01- 00:35:01, parte 01)

A imposição econômica e política do processo de colonização fez com que muitos se deslocassem da cidade para a periferia, para os bairros de lata, onde mergulhavam pessoas que tinham baixo poder econômico. E é nos musseques, nessas favelas, em que a maioria dos negros viviam, em que a cultura, como sentido de política no cotidiano, vai se construindo como valor existencial, e em segundo momento como resistência. O carnaval nasce do Musseque. Assim como a construção musical e da dança. E é desta forma como materialidade da produção de sentido de viver o cotidiano, que o saber vai se constituindo em versos, pensamentos e músicas, em que o sujeito se efetiva como agente de seu processo de transformação. Longe de pisarem a areia, em que seus valores se desfazem, é dos negros da periferia que a violência é enfrentada com aquilo que lhe é mais forte

enquanto consciência social: a identidade. Por meio da materialidade desse conceito podemos desvelar a importância do Ngola Ritmos nessa luta, por meio do Semba como música, no processo de independência de Angola. Outro fator importante é saber que a narrativa de vida de Mestre Petchu e da história de Angola se intersecciona com a história de sua família. Já que o criador do Semba, do Ngola Ritmo, Liceu Vieira Dias, era seu tio-avô:

O Ngola Ritmos acaba por fazer uma ponte neste que nós estamos a falar agora, sobre a independência. O Ngola Ritmos aparece a cantar em metáforas. Ela começa a cantar em metáforas nessa altura. E por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Foi uma força do povo. Foi uma força do povo. O Ngola Ritmos foi uma força do povo. Porque depois, em 1961, o início da luta era uma armada. Porque sabem que havia as rádios clandestinas. E essas rádios clandestinas passavam. Imaginem o Ngola Ritmos cantando uma música. Imaginem o zaje que o Ngola Ritmos está cantando. E ela traz uma metáfora. A chuva entrou na minha casa e matou um pato meu. Ela está cantando uma metáfora. O colono que entrou matou um pato, matou um filho. O Ngola Ritmos teve essa componente. Os músicos tiveram essa componente. Existiram os chamados músicos políticos. Os músicos políticos de intervenção política. Que também apareceram para dar o foco. E muitos foram, como direi, muitos foram inclusive perseguidos pela PIDE na altura. Muitos foram perseguidos pela PIDE. Que era a polícia portuguesa. A PIDE. As pessoas que... Os carrascos. Esses mesmos elementos do N'gola Ritmos também passaram por esse processo. (Borges, 2023, 00:36:20 – 00:38:24, parte 2)

A importância de bandas como o Ngola Ritmos demarca esse processo de luta pela independência de Angola por meio da cultura. Se havia a polícia portuguesa como perseguição e violência era preciso utilizar-se de estratégias para conseguir expressar ao sofrimento, denunciar a imposição brutal sobre o cotidiano por meio de cada potencialidade. E assim efetiva as rádios clandestinas como única possibilidade de que essas manifestações pudessem então chegar até outros moradores. De certa forma, a rádio clandestina se efetiva como comunicação contra hegemônica em que os sentidos da existência e valores da cultura angolana são postos como debate. Trata-se da força do povo, que em seguida seguiu também a luta armada. Assim como os músicos de intervenção política, que enfrentaram processos. Pela descrição da metáfora utilizada nas músicas, é possível dimensionar a brutalidade da violência que se estabeleceu na realidade angolana e os dilemas da luta pela independência. Mas esses dilemas não se instauraram somente na expulsão do colonizador. Em um momento de angústia na Live, Mestre Petchu prossegue com a narrativa da luta entre irmãos pós-independência de Angola, que se arrastou na guerra civil.

Da luta contra a PIDE e passando pelo atravessamento da guerra civil, a produção de sentido do cotidiano por meio de Pedro Vieira tomou nova dimensão significativa quando decidiu viajar, a partir do grupo que montou em Angola, o Kilandukilu. Mas em vez da viagem externa, era preciso realizar uma viagem para o seu próprio interior identitário e iniciar aquilo que o diferenciaria na construção do saber: sistematizar o conhecimento.

Nós criamos o Kilandukilu. Grupo tradicional. Acontece que eu depois desperto o interesse. O interesse nasce para poder conhecer melhor o que eu estava a fazer. Enquanto somos mais novos, nós vamos, ok, fazer por impulso. Um está à frente, ensina um passo, outro passa. Mas quando eu começo realmente a querer compreender aquilo que eu estava a fazer, eu vou à procura. Tenho um encontro com um senhor que

foi um dos nossos maiores antropólogos, o doutor Henrique Abrantes, que era um diretor do Museu da Antropologia. Ele me incentivou a escrita e a leitura. Ele disse, escreve uma ideia e vai. Vem comigo que eu vou te mostrar um sítio onde tu podes começar a olhar aquilo que é a tua cultura. Então fui para o Centro de Documentação Histórica e eu a partir daí comecei a investigar. (Borges, 2023, 00:46:03 – 00:46:56, parte 1)

Em que momento a experiência vivida no cotidiano é convocada pela identidade para que a prática seja transformada em saber científico? O problema articulado aqui precisa ser compreendido pela nova dimensão de luta em que o Mestre Petchu se lança a partir da relação entre identidade e diferença. Depois de anos de experiência de vida, em Portugal, ele é pela primeira vez apresentado em um evento com outra denominação de conhecimento. O termo mestre teve um teor aparentemente accidental, mas em si carrega um ponto paradoxal. Pois é no espaço e tempo do outro que Pedro Vieira deixa de ser o membro do grupo Kilandukilu para se efetivar como Mestre. Esse termo carrega uma força intensa em seu processo de construção de identidade. E a tradução deste reconhecimento para si mesmo se efetivou durante o diálogo com uma aluna.

Ela apresenta-me, olha, senhoras e senhores, vocês com dança tradicional africana, mestre Petchu. Pronto, e assim que ficou. E toda a gente começou a dançar, a chamar-me mestre Petchu. Mas eu depois fui compreender, tentei compreender o porquê. Tinha uma aluna minha, que era uma professora de língua portuguesa. E eu ainda conversei com ela. Conversei com ela e disse não, tu estás a transformar a dança angolana em ciência. Complicou mais a cabeça. Mas já me chamou para dizer onde é que não. Eu, na altura, deveria ter que... Essa Kizomba está como escola, Kizomba e Semba, 24 anos, mais ou menos, que eu ensino. A primeira aula, deve ser. Agora imagina, eu tenho 55, eu tinha metade. Tinha mais de 20 e tais, né? E assim, pá, eu vim... Eu também já era inteligente, mas... Então, fui procurar para poder compreender. Não, fica calmo. Você, este nome aqui e aquilo que tu estás a escrever nesse momento são pessoas estudiosas que fazem isso. (Borges, 2023, 00:48:06 – 00:49:20, parte 1)

Mestre Petchu. É da diferença do outro, da interpretação existencial de uma aluna, que Pedro Vieira passa a ser conhecido e chamado agora de Mestre Petchu. Mas o termo mestre parece estar somente associado para quem faz academia formal, como universidade, nas pós-graduações com os cursos de mestrado e doutorado. Talvez seja essa inquietação que conduziu Pedro Vieira para a necessitasse de uma ratificação social, para que enfim assumisse essa denominação de quem exerce o conhecimento científico. E a parte mais importante deste processo está contida na frase explicativa dita a ele, que estava a transformar a dança angolana em ciência. O conhecimento das danças tradicionais africanas que já possuía no cotidiano de Angola agora era levado como aula para outro público. Por um lado, não é possível esquivar do debate que hierarquiza o conhecimento científico como válido e rejeita o conhecimento cotidiano enquanto saber, quanto mais em conhecimento com qualitativo de ciência. É dentro deste dilema epistemológico que se lança o paradoxo de Pedro Vieira ao se assumir como Mestre Petchu. De certa forma, esse reconhecimento identitário o mergulha em um estado de profundidade histórica subjetiva e ao mesmo tempo em um novo campo de luta.

E acabei por aceitar. Não é um nome de vaidade, mas como se diz, é um parecido de luta, de trabalho. Não é? Porque quem põe... Quem constrói uma panela para cozinhar que todo mundo usa, esse tem que ter algum nome. Porque a Kizomba sai como escola

e ela depois, como escola, é transformada... Viaja o mundo todo. Mas a pessoa ainda está aqui. Este nome, acredito que é um nome merecido. Não me envaidece. Não me envaidece. Não faço isso. Mas acredito que... Porque eu depois fui criando várias coisas. Eu criei vários elementos que o mundo hoje usa. Criei os cursos de... os cursos profissionais para professores. Criei as primeiras viagens para Angola turísticas. Eu fui a pessoa que nunca larguei o meu colar e meus panos nas festas. As pessoas depois foram seguindo. Criei as festas de gastronomia e música e dança, dentro do seio deste movimento que não havia. Só havia na população negra. Então, acredito que é um nome merecido. É chamado como dizem, o pai das bases da dança Kizomba e Semba. (Borges, 2023, 00:50:27 – 00:51:56, parte 1)

Essa dimensão de luta é fundamental para compreender a dialética da ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia, a partir do projeto Memória Saemba. Pois foi a partir deste novo campo de luta do agora Mestre Petchu que a autora deste texto teve o primeiro contato com a dimensão de historicidade e do ritmo. E nesta dialogicidade cultural, a criação de cursos para professores deixou de ser a particularidade do Mestre Petchu para serem encampada agora pela autora. Trata-se de ter como objetivo a responsabilidade social de cultivar as danças de Kizomba e Semba para chegar aos outros públicos com valor de conhecimento científico. E no caso dos autores, redimensionar o valor do Semba e da Kizomba por meio da práxis histórica do cotidiano de Uberlândia. E foi em um dos episódios relatados na live que Mestre Petchu explicita o seu posicionamento sobre o saber que parte da oralidade, e reforça a defesa de que aprender Kizomba e Semba não pode ser levado à violência do seu reducionismo.

Houve uma vez que uma aluna minha, amiga, que pediu o meu material que era para apresentar numa universidade, em Espanha. Eu disse, não, se vocês querem ouvir, vão ouvir na primeira pessoa que sou eu. Mas eles estão a implicar, porque não é acadêmico, mas querem o meu material. O meu material, 90% ou 50%, é recolhido oralmente, porque são pessoas que viveram. E eu vivi também. Então, onde é que estão vocês acadêmicos que vão acreditar? Porque vão me pedir documento. Vão me pedir documento do século não sei o que, mas eu vivi. E o meu pai viveu. Meu pai, na altura tinha 80 anos. Meu pai viveu. (Borges, 2023, 00:54:32 – 00:55:19, parte 1)

O saber oral, tomado como conhecimento científico, precisa enfrentar outras violências hierárquicas. Os acadêmicos querem o material criado pelo Mestre Petchu, mas não querem ouvi-lo, de forma oficial, porque não tem o suposto status de acadêmico. Mas que documento pode superar o testemunho da experiência vivida de pessoas que lutaram na construção de identidade na dialética do cotidiano de Angola? Pois é exatamente isso que o Mestre Petchu explicita como enfrentamento epistemológico. O material do qual tem recolhido, e que é a base do seu livro, tem por sustentação a oralidade enquanto saber. Vão pedir algum documento para comprovar os testemunhos? Não estaria aqui o paradoxo do embate entre a oralidade e a escrita, pois se duvida de quem presta testemunho, mas não se questiona de quem é a autoria da escrita, por uma suposta verdade que se substancia na objetividade?

É a partir dessa discussão que esses autores tiveram contato com o Mestre Petchu a partir dos cursos de formação para professores, entremeados em diálogo com pessoas de diversas partes do mundo em local presencial ou de forma remota, quando houve o período da pandemia. E é desta forma que a luta encampada pelo Mestre Petchu se repercutiu como filosofia pedagógica na proposta de ensino e aprendizagem em Uberlândia. Pois se por um lado, a Kizomba passa a ganhar mais espaço do que o Semba

no seu processo de globalização é porque vem acompanhada de um discurso ideológico que efetiva novo embate conceitual. Isto para que pudesse ser aceito ou mesmo da nova apreensão agora da cultura para se viabilizar como dança de salão. O primeiro ponto está no debate sobre o conceito de tradição, ao apropriar fragmento da Kizomba e do Semba como algo estático para ser transposto agora como mercadoria de venda. E aqui temos de considerar as duas etapas de confronto. A primeira, referente à tradição, implica em uma rejeição da dança como algo voltado ao passado, sem que houvesse qualquer valor que pudesse compreender o tempo presente. E nesse ponto há uma reação direta do Mestre Petchu.

Mas vamos pegar o significado no seu sentido popular. Kizomba, Semba, são danças populares urbanas, folclóricas. Porque o folclore vem do povo. Já estamos a falar em termos linguísticos que já vieram de outras bandas. Porque as classificações que vêm do passado foram mesmo para fazer definir o folclore que é do povo. O povo que dança, o povo que canta. Então, o povo é criativo. Como é um povo que cria, a Kizomba não é tradicional. Porque a tradição não nasce na origem do povo, na forma como o povo se manifesta nas tribos. São duas coisas diferentes. Quando eu me pinto e faço as minhas danças tradicionais, eu faço uma recolha do passado, dos ancestrais, para fazer uma apresentação. Aí chamo ela tradicional. É uma dança que é trazida recordando a ancestralidade. Aqui é uma preservação da dança tribal. Porque eu não chamo tribal no palco. Porque não é tribal. Ela é tradicional. Porque ela é uma preservação do passado, do presente. É uma amostra cultural do povo. Como é que aquele povo da tribo dançava? Como é que dança? Então, nós somos tradicionais na sua expressão, como tal. Então, não pode existir dança Kizomba nem Semba tradicional. Não pode. (Borges, 2023, 00:04:13 – 00:05:59, parte 2)

A recusa em tratar a Kizomba e o Semba como tradição, como algo do passado, estático e, portanto, sem valor, é assim questionado em seu núcleo. Mas ao mesmo tempo em que a luta está no campo do valor da tradição, por outro lado está o enfrentamento daqueles que se apropriam do Semba e da Kizomba meramente como produto comercial.

Então, o que o ser humano traz? Traz a modernização que é comercializada. O Semba e a Kizomba, elas começaram a ser comercializadas e passaram a serem transformadas. Por isso a gente diz que nada é estático. É o movimento. O movimento que nós vamos ter no nosso dia a dia nós vamos transformar. E vamos transformar o olho de quem consome. E quando transformamos o olho de quem consome, nós estamos automaticamente achando que aquela que é tradição é que é museu. Não. Essa que está sendo feita é que não tem objetivo. Mas ela vai acabar por ser comercializada. Então, aquela que é real, que é a realidade, aquela que mostra realmente aquilo que dignifica, aquilo que mostra que é um povo. Porque quando falamos de Kizomba e Semba, não falamos de dança e música só. Envolve muito mais do que isso. Ela envolve uma cultura completa. E essa cultura completa passa por aquilo que eu disse antes. A cultura completa passa pelas celebrações do nascimento à morte. E ao longo desse tempo, nós temos várias celebrações a acontecer na nossa vida. Então o batuque, a dança, a música, é usado aí. Há uma substituição dos ritmos que vão para a percussão. Mas o ritmo do corpo não mudou. Ela não mudou. (Borges, 2023, 00:19:25 – 00:21:04, parte 2)

Considerações Finais

A cultura da Kizomba e do Semba não pode ser reducionista à música ou somente à dança, muito menos a dinâmica mecânica de passos. É por esse motivo que Mestre Petchu criou a geometria passos da Kizomba e do Semba, para que as pessoas pudessem entender os ritmos a partir de suas relações diretas com a experiência vivida do cotidiano de Angola. É na elaboração dessa geometria dos passos que os autores tiveram a possibilidade de comungar o conhecimento cultural do Mestre Petchu. E, assim, os dilemas da dialética do cotidiano, de Angola, se transpôs como desafio para analisar a dialética do cotidiano de Uberlândia, em um contexto de luta pela identidade e representação no Brasil. Pela concepção dos autores se faz premente compreender que a Unidança, como espaço cultural, passa a ser a primeira escola a trabalhar o ensino e a aprendizagem da cultura do Semba, em 30 anos de dança de salão em Uberlândia. Esse teor demarca o posicionamento metodológico e epistemológico de que a historicidade do ritmo é fundante como cultura.

Esse fator demarca a importância de vincular documentos, como parte da live aqui analisada, para serem disponibilizadas aos professores da rede pública para trabalhar com conteúdo étnico racial. Não se trata de pegar documentos de forma aleatória. Mas sim de ter contato com testemunho que se sustenta, como o Mestre Petchu, no valor do conhecimento da oralidade. E aqui, no Brasil, há também os enfrentamentos contra o racismo, o reducionismo de valores vindos da África e o processo de comercialização e banalização da kizomba e Semba, tratados como mais um ritmo de dança de salão. Seja pela denúncia da simplicidade, do não vendável, seja por considerar erótica demais. Tanto em um caso quanto em outro, esses fatores tornam iminente o enfrentamento cultural.

Com este quadro, retomamos a problemática lançada no início deste artigo: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia no simulacro ou na instrumentalidade? A experiência vivida pelos autores na troca de conhecimentos e diálogos estabelecidos em cursos levou a elaboração e realização do Projeto Memória Saemba. E a participação do Mestre Petchu com a live sobre danças tradicionais africanas, somado a palestras realizadas em escolas públicas, pelos autores, com apresentação de coreografias, indicam um caminho em que se atenta para fortalecer o posicionamento crítico histórico daqueles que serão multiplicadores em salas de aula. Para a dança de salão, é preciso mais do que desenvolver todo esse plano de historicidade. Trata-se de instigar, na práxis da aprendizagem da dança, que cada aluno ou aluna primeiro se reconheça como esse multiplicador. Assim como aconteceu quando Pedro Vieira se reconheceu como Mestre Petchu, é preciso que os alunos em aulas de Uberlândia também sintam o estranhamento e em seguida o reconhecimento de que os valores dos quais estão dialogando em aula, os define no processo de luta construção de identidade cultural afro-brasileiro. Não o simulacro, ou como tradição exposta pelo Mestre Petchu. Mas como movimento de cultura na qual o passado e o presente vão produzindo novos sentidos, sem que se perca o seu lugar epistemológico de conhecimento.

Referências

- Escosteguy, A. C. (2001). *Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Ed. Autentica.
- Bhabha, H.K. (2013). *O Local da Cultura*. Editora UFMG.

- Borges, M. (Coord.). (2023, agosto 12). *Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba* (Vídeo – Live com Pedro Vieira Tavares - Mestre Petchu). <https://memoriasaemba.com.br/videos-lives>
- Bosi, A. *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. (3ª ed.). Companhia das Letras.
- Brasileiro, Jeremias. (2012) *O ressoar dos tambores do Congado: entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011)*. [Dissertação de Mestrado em História]. Universidade Federal de Uberlândia/Brasil.
- Certeau, M. (1995). *A Cultura no Plural*. Papirus.
- Cevasco, M.E. (2008). *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. (2ª ed). Boitempo editorial.
- Cevasco, M. E. (2001). *Para ler Raymond Williams*. Paz e Terra.
- Halbwachs, M. (1990). *A Memória Coletiva*. Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Editora UFMG.
- Kuschick, M. B. (2016). *KOTAS, MAMÁS, MAIS VELHOS, PAIS GRANDES DO SEMBA: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*. [Tese de Doutorado em Música]. Universidade Estadual de Campinas/Brasil.
- Kuschick, M. B. (2015). O Semba angolano pré-independência (1961-1975): relações entre música e política. *Anais VII Enabet*. Florianópolis, Campus da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.
- Moorman, M. (2008). *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Ohio University Press.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200-215.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3), 3-15.
- Portelli, A. (1997). Forma e Significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade. *Revista do Programa de estudos pós-graduados em História*, PUC-SP, (14).
- Portelli, A. (1997b). O que faz a História Oral diferente. *Revista do Programa de estudos de Pós-graduados em História*, PUC-SP, (14).
- RTP Africa. (2017, maio 29) Entrevista KSC. A Formação de Dança. Semba & Kizomba e Outros Ritmos de Africa. {Vídeo}. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vs0ONWLP8H8>
- Silva, T. T. (Org). (2014). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (15ª ed.). Vozes.
- Sousa Nogueira, C. (2019). O Batuque de Umbigada do interior de São Paulo: Tradição Oral, Memória e Ancestralidade. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)*, 11(Ed. Especial), 73–86.
- Williams, Raymond. (2011). *Cultura e Materialismo*. Editora Unesp.
- Williams, Raymond. (1969). *Cultura e Sociedade*. Ed. Nacional.

Combates de Mouros e Cristãos ou Danças dos Mouros (Mouriscas) em Portugal¹

António LAGINHA²

CLEPUL-FLUL

Centro de Dança de Oeiras

alaginha@meo.pt

Resumo: Apesar de Portugal ser um dos países da Europa onde as reminiscências árabes estão mais presentes, as vetustas *Danças dos Mouros* (outrora também conhecidas por combates de mouros) praticamente desapareceram do território nacional. A sua origem perde-se no recuar dos tempos e na incerteza das gentes e dos lugares, mas na maioria dos eventos nos quais se inseriam – ainda que muito diversificados na forma e nos seus conteúdos –, surgiam invariavelmente como manifestações populares de contornos pagãos preñhes de entusiasmo e alegria que eram amplamente participadas pelas comunidades. Entre música e palavras haveria mais ou menos secções dançadas, que – tanto quanto se sabe – em geral, terminavam com um emocionante combate (simulado) entre mouros e cristãos. Uma vez extintos os focos existentes no Algarve (em Pechão, Quelfes e S. Catarina da Fonte do Bispo) hoje apenas encontramos no Norte de Portugal representações similares nas *Danças dos Bugios e Mourisqueiros*, em Sobrado, no *Baile dos Ferreiros*, em Penafiel. Ainda que, de algum modo, se pretendesse dar conta do que resta na memória dos últimos protagonistas dos combates de Pechão e Santa Catarina o estudo acabou por dar ênfase às festividades de Sobrado e Penafiel, devido à sua persistência e representatividade junto das populações e turismo locais.

Palavras-chave: dança, mouriscas, combates de mouros

Abstract: *Despite Portugal being one of the countries in Europe where Arab reminiscences are most present, the ancient “Moorish Dances” (once also known as Moorish Battles) have practically disappeared from the national territory. Their origin is lost in the passing of time and in the uncertainty of the people and the places, but in most of the events in which they were part of – although very diverse in form and content – they invariably emerged as popular manifestations of with pagan outlines, full of enthusiasm and joy, and widely shared by the communities. Between music and words there would be more or less danced sections, which – as far as we know today – generally ended with an exciting (simulated) combat between Moors and Christians. Once the existing models in the Algarve (in Pechão, Quelfes and S. Catarina da Fonte do Bispo) were extinguished, today we only find similar representations in the North of Portugal seen in the “Danças dos Bugios and Mourisqueiros”, in Sobrado, and in the “Baile dos Ferreiros”, in Penafiel. Even though it was intended to give an account of what remains*

¹ O presente trabalho resultou de uma pesquisa superior a cinco anos em várias regiões de Portugal e baseou-se em três artigos publicados separadamente: *Em terras de Santo André (Sobrado) reina o São João mas a festa é dos Bugios e Mourisqueiros* (29 de Junho de 2023), <https://www.revistadadanca.com/em-terras-de-santo-andre-sobrado-reina-o-sao-joao-mas-a-festa-e-dos-bugios-e-mourisqueiros/>; *Combates ou danças dos Mouros de Pechão, uma memória que é urgente preservar* (edição do Município de Olhão no âmbito do festival Arte Larga, Novembro de 2023); e *Dança dos Ferreiros nas Festas do Corpo de Deus em Penafiel* (31 de maio de 2024), <https://www.revistadadanca.com/danca-dos-ferreiros-nas-festas-do-corpo-de-deus-em-penafiel/>

² O autor escreve segundo as regras anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990, o qual não foi ratificado por todos os países de língua portuguesa.

in the memory of the last protagonists of the fights in Pechão and Santa Catarina, the study ended up giving emphasis to the festivities of Sobrado and Penafiel, due to their persistence and representativeness among both the local populations and tourists.

Keywords: *dance, moors, moorish battles*

É curioso o facto de em Portugal as velhas (e cada vez mais raras) *Danças dos Mouros* também terem sido conhecidas por, ou apelidadas, combates de mouros. A sua origem perde-se no recuar dos tempos e na incerteza das gentes e dos lugares, mas na maioria dos eventos nos quais se inseriam – ainda que muito diversificados na forma e nos seus conteúdos –, surgiam invariavelmente como manifestações populares de contornos pagãos prenhes de entusiasmo e alegria que eram amplamente participadas pelas comunidades. Entre música e palavras haveria mais ou menos secções dançadas, que – tanto quanto se sabe – em geral, terminavam com um emocionante combate (simulado) entre mouros e cristãos. Tratava-se de uma prática com origens históricas, associada à Reconquista Cristã, e, certamente com grande peso sociológico (e até artístico) para as gentes que, pouco a pouco, viram a igreja católica se apropriar da sua organização e modelagem.

Na obra *Vocabulaio Portuguez e latino, áulico, anatomico, architectonio, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, clinico, dgmatico, diatectico, dendiologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero, autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*, de Rafael Bluteau (1638-1734), impresso em Lisboa na oficina de Pascoal da Sylva, em 1716 encontram-se vários verbetes relacionados com as palavras:

Mourisco. Mouro. Vid. no seu lugar.

Mouro. Homem da Mourama. Homo maurus, ou Maurus (sem mais nada). O adjectivo Maurus, a um, he de Horácio e de Plínio. (Bluteau, 1716, paginação irregular)

E ainda:

Dança Mourisca. Compõe-se de muitos moços vestidos à mourisca, com seus borqueis & varas a modo de lanças, tem seu Rey com alfange na mão, que dando o final, se começa a travar ao som do tambor huma espécie de batalha. Tem alguma semelhança com a dança, que os antigos chamavam Pyrricha. Dança Mourisca a que antigamente eram obrigados os Mouros forros, em ocasiões de festas. (Bluteau, 1716, paginação irregular)

Já a palavra mourisca caracteriza-se actualmente por ser um substantivo ou adjectivo feminino relativo a mouros, em geral, ou a danças de mouros ou de personagens vestidas à moda dos mouros, em particular. Consultado o dicionário Priberam (2008-2021) trata-se de um adjectivo feminino e nome feminino:

1. Diz-se de ou variedade de uva preta do Douro.
nome feminino
2. Espécie de camisa alva (veste sacerdotal).
3. Pantomina ao ar livre, em trajes apropriados (Açores).
4. Antiga dança dos mouros.

Sinónimo geral: MOIRISCA

Origem etimológica: feminino de *mourisco*. (Priberam, 2008-2021)

Assim sendo, entre os muitos significados atribuídos à palavra mourisca ela terá sido utilizada em Portugal – desde há séculos - para designar uma dança/pantomima executada por mouros desde os tempos em que, vindos do Norte de África, invadiram e habitaram o lado mais ocidental (e também o meridional) da Península Ibérica.

Assinale-se que os vocábulos “mouros”, “turcos”, “pagãos” ou “infiéis” designavam, indistintamente em linguagem corrente nas diversas manifestações teatrais populares, o que não era branco, cristão e autóctone.

Mais tarde e na ausência de verdadeiros muçulmanos - que terão abandonado definitivamente o reino ou, eventualmente, se convertido forçada ou voluntariamente ao cristianismo – para dar corpo a essas manifestações, continuou a designar-se por mouriscas todas as danças que integravam personagens vestidas com trajes que, na imaginação dos populares, apresentavam “características” mouras. Ora estes “sinais”, muito provavelmente pouco ou nada tinham a ver com os povos do Magrebe, mas sim, com uma certa ideia de exotismo. Algumas dessas danças eram executadas por homens que se vestiam com trajes festivos, penduravam sinetas nas pernas e pintavam o rosto de negro, uma vez que era crença popular que aquelas manifestações “coreográficas” tinham afinidades com a cultura do Norte de África.

A palavra mouro (em castelhano, moro) deriva de *mauri*, um vocábulo já utilizado pelos romanos para designar a população berbere da Mauritânia. Quer os invasores – da Península Ibérica em geral e da região a que se chamou Garb al-andalus, em particular, que correspondia *grosso modo* ao território controlado pelos muçulmanos na época pós-romana – fossem de origem árabe ou berbere eram comumente designados por mouros, uma vez que vinham, por via marítima, do Norte de África, onde a antiga Mauritânia estava localizada. De um modo genérico, a designação de mouro era aplicada a qualquer muçulmano, incluindo aos nativos que se foram convertendo ao Islão. A supracitada Reconquista Cristã, desde os tempos de Afonso Henriques (c. 1106, 1109 ou 1111 – 1185) o primeiro rei de Portugal cognominado “o Conquistador”, foi uma empresa hercúlea e uma missão em que se engajaram os sucessivos monarcas, desde o seu filho Sancho I (1154-1211), “o Povoador”, até Afonso III (1210-1279), “o Bolonhês”, seu bisneto e o quinto governante a sentar-se no trono lusitano:

Sancho I, não podendo seduzil-os, nem convencil-os, desistiu da empreza; e deixando Silves guarnecida, e occupado o oeste do Algarve, retirou para o norte. Afim de consolidar a conquista, tomou Beja. Mas, enquanto o velho Faro se conservava em poder do sarraceno, não devia o rei portuguez considerar seu o Al-faghar. Effectivamente durou pouco o primeiro dominio portuguez no extremo sul do reino. Quando o filho de Jussuf, Jacob, chegou a soccorrer Chelb, já a cidade estava perdida; e elle não soube ou não pôde retomal-a. Vingou-se irrompendo pelo reino; e, galgando o Tejo, assolou a Estremadura toda, pondo cerco a Thomar. Tampouco soube ou pôde vencer, e retirou-se; mas para voltar no anno seguinte. Então Silves caiu de novo em poder do sarraceno (1191) que, victorioso, tomou Beja, e na sua *gaswat* fulminante, veiu ameaçar Lisboa, desde os muros de Almada, conquistada. Portugal recuava outra vez aos limites do Tejo; porém Silves, embora perdida, indicava o futuro inevitavel d'este longo e mortifero duello. O rei occupava-se em consolidar os seus Estados, povoando, e organisando a administração. Na impossibilidade de levar a cabo a conquista do Al-faghar, enfraquecido militarmente o reino pelas correrias, desilludido sobre a efficacia do auxilio dos Cruzados, abandonou com razão o systema das álgaras

e surpresas, com que, sem conseguir manter-se um domínio estavel, se extenuavam as forças vivas da nação. O seu governo sabio preparou as decisivas emprezas posteriores. A primeira d'essas foi a tomada de Alcacer em 1217. No tempo de Affonso II já os portuguezes se tinham achado na batalha das Navas de Tolosa (1212), em que os principes christãos da Peninsula, tomando uma cruel desforra do desastre de Alarcos, deram o ultimo golpe no dominio sarraceno. Affonso II não tinha amor pela guerra. O lado organisador e administrativo do governo de seu pae imprimira-lhe paixões pacificas. Instigava-o ainda mais a sua avareza natural, e a condição dura em que a fraqueza dos ultimos annos de Sancho I o collocara, por ter doado o reino inteiro, thesouros e castellos, aos nobres e ao clero. Affonso II não quiz tomar parte da empreza de Alcacer, porque andava occupado a reivindicar para si o reino. Kassr-al-Fetah, Castello-da-porta ou da entrada, se dizia essa chave do Alemtejo; e sem a posse de um tal ponto estrategico, eram vans as tentativas de consolidação do dominio portuguez ao sul do Tejo. Castello sobre todos nocivo, chamam-lhe as memorias coevas, (*Castrum super omnia castra nocivum*, GUSUINI CARMEN) porque d'ahi iam annualmente para Marrocos cem prisioneiros christãos, arrebatados aos territorios fronteiros até Lisboa, nas álgaras de todos os annos. Com o auxilio de uma forte esquadra de Cruzados, Alcacer ficou definitivamente em poder dos christãos no meiado de 1217. Nove annos depois, Sancho II, em quem renascia o espirito guerreiro dos avós, recommçou a conquista do Algarve, caminhando ao longo da fronteira de leste, valle do Guadiana abaixo, e tomando successivamente Elvas, Serpa, Moura, Mertola, Ayamonte, Tavira e Cacella, que os arabes denominavam Hisn-Kastala (1226). As deploraveis pendencias que lhe roubaram a corôa não deixaram a Sancho II consummar a conquista do Algarve, que no meiado do XIII seculo cáe por fim (1249), obscuramente, em poder do usurpador da corôa fraterna, Affonso III. Consolidada a separação, constituido geographically o paiz, resta-nos agora observar os movimentos internos da nação; para vêmos como dentro d'ella se affirma a independencia, só plena e cabalmente definida, porém, na crise que poz termo á dynastia de Borgonha. (Martins, 1908)

Apesar de terem sido expulsos do Algarve por Afonso III, o soberano que passou a utilizar o título de Rei de Portugal e dos Algarves (note-se que a cidade de Faro, a última praça a cair, só foi conquistada aos mouros em 1249), a guerra contra os sarracenos continuou por muito mais tempo na zona marítima do reino. Os infiéis, que por uma via alternativa – a marítima - já tinham chegado até à Galiza para pelejar em terras de Santiago de Compostela, não desarmaram perante os grandes feitos de Afonso III e dos seus cavaleiros. Crê-se que aquela urbe tinha sido destruída pelo militar e político árabe Almançor, no dia 10 de Agosto do ano 997, o qual tudo mandou destruir respeitando apenas o sagrado sepulcro do apóstolo.

Os indivíduos que no Algarve não se converteram ao cristianismo, ou não foram aniquilados pelos portugueses, ter-se-ão transferido do reino de Chelb (Silves) para os califados de Sevilha e Córdoba. Terminada, oficialmente, a luta contra os “infiéis” o rei lusitano - curiosamente associado a terras de França era também bisneto de Henrique II de Inglaterra e de Leonor de Aquitânia e foi casado em primeiras núpcias com Matilde II, condessa de Bolonha - só viu as fronteiras de Portugal estabilizadas em 1267, após terminado o longo conflito diplomático com Castela (através do tratado de Badajoz), o qual determinou como fronteira a sul, entre os dois reinos, o rio Guadiana, desde a confluência do Caia até à foz em Vila Real de Santo António.

É sabido que os povos mouros deixaram um contributo assaz importante para a construção da identidade portuguesa em diversas artes e em muitos aspectos da própria

vida quotidiana. Mais precisamente na zona meridional de Portugal, o Algarve – vocábulo que tem origem na expressão árabe الغرب (Algarbe) que significa “o Oeste”, “o ocidente” - onde a velha cidade de Silves³ se constituiu como uma forte referência cultural, designadamente a nível da literatura e, particularmente, da poesia. Sendo o seu mais ilustre representante o famoso Ibne Amar (1031-1086) nascido em Silves (ou na povoação de Estômbar), e que veio a ser primeiro-ministro da taifa de Sevilha. Sem que se conheça com exactidão o motivo principal, foi posteriormente assassinado pelo seu protector, outro reconhecido poeta e político, nascido em Beja, Al-Mutamide (1040-1095). “A história do período árabe em território português, apresenta-se, ainda hoje, cheia de descontinuidades ou zonas de penumbra que só lenta e penosamente têm vindo a ser preenchidas e iluminadas pelos avanços da ainda muito escassa investigação.” (Alves, 2001, p. 11)

Porém, a chamada “herança muçulmana” ainda hoje é visível nas paisagens rurais e urbanas, sobretudo nas algarvias e alentejanas, num tipo de arquitectura alva e agarrada à terra, com pormenores estruturais bastante particulares. Apenas se mantiveram alguns sinais de “verticalidade” nas vetustas torres sineiras de algumas igrejas (S. Lourenço de Almancil, no concelho de Loulé, é um exemplo de referência, não propriamente pela sua torre, mas pela qualidade e beleza da azulejaria que cobre as suas paredes interiores) que, como está provado pela sua longevidade, terão sido antigos minaretes de mesquitas existentes em muitas urbes antes da conquista afonsina.

Naturalmente, que foi a arquitectura dos povoados – arte de características mais perenes – que deixou fortes marcas em terras lusas sem, contudo, atingir o fulgor das mesquitas e palácios que ainda hoje se podem apreciar em todo o seu esplendor por terras andaluzas (Espanha). O que não é de estranhar, já que os mouros só deixaram o país vizinho alguns séculos depois de terem sido “empurrados” do reino de Portugal e dos Algarves. É de referir também, que na língua portuguesa ainda hoje se detecta um peso bastante substancial do chamado “legado árabe” em muitos vocábulos, sobretudo começados pelas letras “a” e “l”.

Como seria de esperar, a nível de artes efémeras (leia-se artes cénicas e manifestações populares de contornos teatrais normalmente associadas a texto falado e cantado, dança e música) muito pouco nos restou da memória islâmica em Portugal. Curiosamente é em Inglaterra que as *Morris Dances* (*moorish* ou *mourisco dances*) terão maior expressão no continente europeu, sem se ter qualquer certeza de que as suas raízes têm verdadeiramente origem africana. Sabe-se apenas que já existiam nos finais da Idade Média naquele território e que, eventualmente, poderão ter entrado na ilha através dos exércitos de João de Gant, Duque de Lencastre (1340 – 1399)⁴.

³ Silves, antes da conquista cristã, foi um pequeno emirado muçulmano (taifa) surgido no Al-Andalus em 1027 a partir da desintegração do califado de Córdoba e que perdurou até 1063, quando foi absorvido pela taifa de Sevilha. A cidade, que na época árabe se chamava Ch’elb ou Xilbe, ocupava a área mais ocidental da atual região portuguesa do Algarve.

⁴ Segundo a Encyclopaedia Britannica, João de Gant – ou Gaunt - foi um príncipe inglês (o quarto filho do rei Eduardo III e pai de Henrique IV, ambos de Inglaterra), chefe militar e estadista, e um dos homens mais ricos e influentes da sua época. Nascido em Ghent (Bélgica) era também tio do rei Ricardo II e pai de Filipa de Lencastre, fruto do primeiro dos seus três casamentos com uma prima, Branca de Lencastre (1359). Em 1386, entrou pela Galiza com o intuito de invadir o reino de Castela. No início do ano seguinte celebrou uma famosa aliança com D. João I de Portugal, tendo oferecido a mão da sua filha mais velha, Filipa, para selar esse acordo. Assim sendo, John of Gaunt foi o avô dos seis príncipes portugueses que formaram a chamada “Ínclita Geração”, referenciada por Camões em *Os Lusíadas*.

Figura 1

Mercado de Loulé em estilo neo-árabe inaugurado em 1908 e construído segundo um projecto da autoria do arquitecto Alfredo Costa Campos.



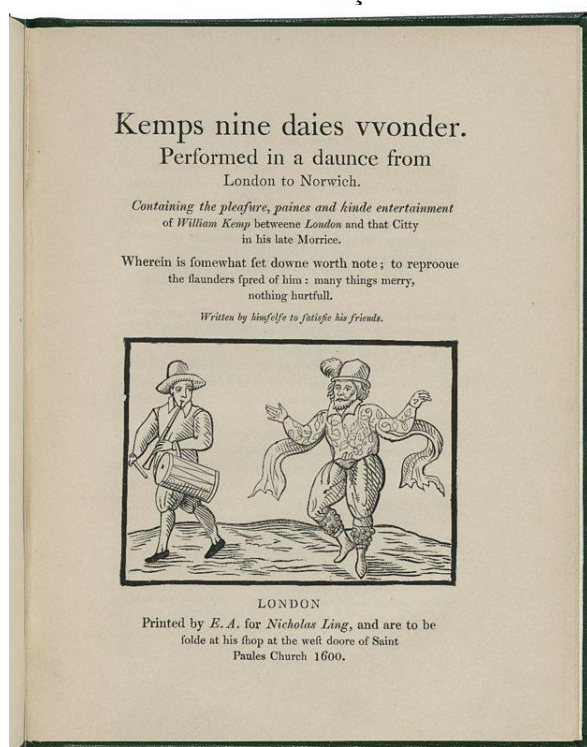
Notas: Foto da autoria de António Laginha.

Por outro lado, num espaço geográfico em que ainda se ouve falar de lendas protagonizadas por mouras encantadas - que já muito pouco falam ao imaginário das populações autóctones -, a realidade é que a presença árabe está cada vez menos visível no quotidiano das gentes do Sul de Portugal, apesar da tentativa de recuperação do que restava de uns depauperados “banhos islâmicos” no centro do Algarve ou de uns festivais alusivos à chamada “dieta mediterrânica”, mais a sotavento.

No Norte do país, numa vasta região encostada à Galiza (onde durante séculos predominaram as influências celtas), as lembranças das gentes mouras serão quase tão ténues como as de um país fora da Península Ibérica, como é o caso do Reino Unido. Aí, curiosamente, pode-se hoje encontrar entre as *Morris Dances* uma forma de dança muito similar às executadas pelos Pauliteiros de Miranda, no nordeste trasmontano (Portugal), inclusivamente ao nível dos trajes.

Em algumas festas tradicionais, mais abaixo, geograficamente falando, na zona da bacia do Douro, continuam a apresentar-se as chamadas mouriscas ou combates dos mouros que, nem sempre têm muitos elementos em comum entre si. Como seria de esperar – devido à perenidade da matéria com que as danças são feitas – esse tipo de eventos tem vindo a alterar-se na sua forma e a perder algumas das suas características. Naturalmente a componente de movimento tem cedido espaço à teatral pois, em alguns casos, como à frente se confirmará, o texto que acompanha certos combates (que se transformaram numa espécie de autos ⁽⁵⁾ com partes dançadas já muito residuais) foi fixado e preservado.

⁵ O termo “auto popular”, segundo Pedro Mota Tavares, encerra um conjunto variável de significados. Afirma: “Não obstante a polissemia gerada em torno do emprego da expressão, a génese da mesma remete para a velha figura do auto religioso no contexto da Península Ibérica. Surgida ainda na Idade Média, esta

Figura 2*Morris Dance numa ilustração datada de 1600.*

Notas: Frontispício da obra do actor William Kempe, *Dancing from London to Norwich*.

As citadas manifestações culturais têm sido mantidas pontualmente em lugares em que as populações se têm mostrado mais arreigadas às suas seculares tradições e, em simultâneo, as autoridades locais – leia-se departamentos da Cultura e Turismo das autarquias – têm incentivado os moradores a continuar a exhibir-se para locais (amigos e vizinhos) e forasteiros (alguns deles emigrantes que regressam às suas terras de origem quantas vezes com o objectivo de assistir ou participar em festas associadas à sua juventude) e, frequentemente, ajudado financeiramente na aquisição de instrumentos, cenografia, adereços e figurinos.

Há mesmo uma localidade, Sobrado, em que se construiu um centro destinado ao estudo, valorização, divulgação, preservação e interpretação das festas mais importantes da vila (o Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada inaugurado em 2014). Para além do caso exemplar da Câmara Municipal de Valongo, que tem trabalhado na integração da Bugiada e Mouriscada no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial - cujo projecto resultou de uma parceria estabelecida com o Centro de Estudo de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho -, outras têm-se esforçado por manter vivas tradições portuguesas cuja originalidade, consistência e valor artístico. Pelo que são dignas de ombrear com exemplos de festas consideradas “património imaterial da Humanidade” já devidamente sinalizadas e preservadas oficialmente em outros países.

manifestação de carácter, simultaneamente, pedagógica e lúdica, denota uma clara função moralizadora, sobretudo através do recurso à construção de personagens tipificadas, capazes de traduzir, numa linguagem simples e concisa, concepções gerais de virtude ou pecado. Em termos performativos, os autos religiosos compreendiam não só as composições teatrais num único ato – onde se conjugavam cânticos, danças, jogos e representações –, mas também a ocorrência de procissões, cultos e invocações religiosas, tanto dentro como fora das igrejas”. (Tavares, 2019, p. 78).

Figura 3

A “Moura de Olhão” de Carlos Porfírio (1962).



Notas: quadro do Museu Municipal de Faro.

Segundo o historiador, crítico de dança e estudioso do folclore luso, Tomás Ribas (1918-1999), na Nota prévia da sua obra, *Danças Populares Portuguesas* (1982) publicada pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e das Universidades:

O estudo científico - do ponto de vista quer antropológico (etnológico, etnográfico e folclórico) quer histórico e sociológico — das danças populares portuguesas está por fazer. Sem dúvida que existe uma bibliografia relativamente vasta sobre as danças tradicionais do povo português, bibliografia que apresenta até alguns trabalhos de valor etnográfico e folclórico, mas que, de uma maneira geral, não aprofundam o problema em todos os seus aspectos; são trabalhos assinados por distintos etnógrafos ou folcloristas e, também, por vezes, por reputados etnomusicólogos, mas não por coreólogos ou etnocoreólogos, especialistas que, na verdade, não há ainda entre nós. É evidente que o estudo científico das danças populares terá de ser feito, sobretudo, paralelamente com o estudo de música popular tradicional e, de certo modo, também, com as achegas dos especialistas da literatura, dos etnólogos, dos historiadores e dos sociólogos; porém, tais achegas, por muito importantes e valiosas que sejam, não são suficientes: falta a esses especialistas (e, às vezes, até, aos etnomusicólogos) uma formação coreográfica que lhes permita um amplo e profundo conhecimento da complexa problemática geral da dança — assim como ao etnomusicólogo se exigem uma formação e um conhecimento específico musicais é, igualmente de exigir ao etnólogo, ao etnógrafo e ao folclorista que se debruçam sobre o estudo desta ou daquela dança, deste ou daquele aspecto das danças populares, que possua uma básica formação coreológica e, também, musical. (Ribas, op.cit., p. 8)

Luís Chaves que, segundo Ribas (Ribas, op.cit, p. 6) foi um historiador das danças do povo português, num texto intitulado *Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras* publicado em 1942 na revista *Ethnos*⁶ tentou estabelecer uma genealogia e a filiação secular para essas manifestações coreo-dramatizadas. A tónica do citado texto está assente na ideia de que “no conjunto panorâmico dos bailados, danças e mímicas guerreiras existe uma uniformidade fundamental, que o uso desgastou, deturpou ou fez desaparecer. É novamente a tese do valor patrimonial do “passado”, da “antiguidade arqueológica” e da “ancestralidade primordial” das tradições.

Por sua vez, o antropólogo Paulo Raposo elenca num estudo de 1998 (Raposo, 2016 [1998]) um conjunto de eventos performativos com semelhanças entre eles que se realizavam em Espanha, próximo do Minho - o *Auto do Mouro e do Cristão de Franqueira* (Galiza) - e em Portugal. Assinala em terras lusas, de Norte para Sul, o *Auto dos Turcos de Crasto* (Ponte de Lima), o *Auto de Santo António da Portela-Susã* (Viana do Castelo), o *Drama dos Doze Pares de França de Palme* (Viana do Castelo), a *Comédia dos Doze Pares de Argozelo* (Vimioso), a *Dança dos Pedreiros de Penamaior* (Paços de Ferreira), o *Baile dos Turcos* (Penafiel), a *Dança dos Bugios e Mourisqueiros de Sobrado* (Valongo), a *Descoberta da Moura de Vale Formoso* (Covilhã) e a *Comédia dos Mouros e Portugueses de Pechão* (Olhão)⁷.

Na realidade, alguns desses festejos, em pouco mais de duas décadas e meia, já desapareceram dos roteiros festivos portugueses, designadamente os combates de mouros do Algarve que se realizavam em Pechão. E também em Quelfes (outra freguesia do concelho de Olhão, cidade onde durante séculos se contou e recontou a trágica história da Moura Floripes) e em Santa Catarina da Fonte do Bispo (no concelho de Tavira).

Num plano geográfico diametralmente oposto, a juntar a esses eventos, realiza-se (também anualmente) no dia 5 de Agosto uma colorida peça teatral, que termina com uma “pacífica” dança. Trata-se do Auto da Floripes, na aldeia das Neves (Viana do Castelo), e que se poderá eventualmente considerar um subgrupo das mouriscas. A mesma “pode ser enquadrada como um exemplar aparentado a outras manifestações que formam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com maior ou menor presença de texto” (Raposo, 2016, [1998]).

Este auto é uma representação popular interpretada por habitantes de três freguesias (Mujães, Barroselas e Vila de Punhe, no Vale do Neiva), num misto de pantomima, dança e recitativos, que está integrada na programação das Festas da Senhora das Neves. Trata-se de um drama de cariz guerreiro que relata as aventuras imaginárias de um exército de Carlos Magno em confronto com um suposto exército Turco da Hispânia com especial atenção a um combate-debate-dança entre dois heróis: Oliveiros e Ferrabrás. A personagem titular, Floripes, irmã de Ferrabrás e única presença feminina da peça, tem um papel desbloqueador do enredo. Com origem no romance de cavalaria *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* publicado em francês no fim do séc. XV, o texto em que se baseia este auto foi traduzido e publicado em português (a partir da versão espanhola) no séc. XVIII. A sua origem parece remeter para a *Chanson de Roland* - que conta o fim trágico do sobrinho de Carlos Magno, no dia 15 de Agosto de 778 -, a partir da qual foi recriado e alterado ao longo dos séculos pelos peregrinos

⁶ *Ethnos* é o título de uma Revista do Instituto Português de Arqueologia História e Etnografia.

⁷ Esta designação é da autoria do Padre Maurício Guerra (1958-1987) nascido no concelho de Viana do Castelo, e que (na sua curta vida) publicou alguns dos trabalhos mais significativos sobre o teatro popular naquela região. Anos mais tarde foi homenageado pelo Núcleo Promotor do *Auto da Floripes*, ligado à Câmara Municipal de Viana do Castelo, e pelo Centro Cultural do Alto Minho. Note-se que a referida denominação, da autoria de alguém que viveu e trabalhou no lado oposto do país, parece ser errónea pois não aparece em qualquer documento de que tenhamos conhecimento nem foi referida nas diversas conversas informais com alguns dos antigos integrantes dos eventos de Pechão, entretanto, descontinuados.

provenientes de Santiago, tendo chegado ao lugar das Neves no século XVI. Alguns elementos autóctones foram posteriormente acrescentados à *performance*, dando origem ao auto que ainda hoje se representa.

Figura 4

Escultura que representa a Moura Floripes, da autoria do escultor Leonel Moura, na Praça Patrão Joaquim Lopes, na baixa de Olhão, inaugurada em 2014.



Notas: Foto da autoria de António Laginha.

É de notar que enquanto a Moura Floripes (Ataíde de Oliveira, 1898, p. 116), protagonista da narrativa algarvia, é uma bela rapariga enfeitiçada pelo próprio pai - quando os mouros foram expulsos de Portugal durante o reinado de D. Afonso III - que aparecia à meia noite na orla costeira de Olhão na esperança que algum mancebo com o seu amor incondicional a liberte de uma dura pena, a Floripes do auto e o irmão eram os filhos do rei de Alexandria que se converteram ao cristianismo de modo a conceder a liberdade ao cavaleiro Oliveiros, um par de França, para com ele Floripes se casar.

Alguns estudos académicos convergem na ideia de que o referido Auto da Floripes - actualmente uma fórmula de teatro popular única - terá irradiado da Península Ibérica para a África e as Américas do Norte (México) e do Sul (Brasil). A corroborar este ponto de vista assinala-se a proximidade entre os autos que se realizam na povoação das Neves e na ilha de Príncipe (na cidade de Santo António)⁸. Este último, que tenta recriar o

⁸ As ilhas de São Tomé e Príncipe, antiga colónia portuguesa, localizadas no Golfo da Guiné, cerca de 300 km da costa do Gabão, constituem o segundo país mais pequeno de África, com uma superfície de 1.001 km² e uma população de cerca de 187.360 habitantes em 2012. A maioria da população vive em São Tomé (859 km²) onde se encontra a capital homónima, enquanto o Príncipe (142 km²), situado 150 km ao norte de São Tomé, tinha aproximadamente 7.540 habitantes. No arquipélago, de origem vulcânica, reside uma sociedade crioula marcada por uma longa história de economia de plantação, cujas origens remontam ao ano de 1493 quando começou o povoamento efetivo de São Tomé, cerca vinte anos depois do descobrimento do arquipélago desabitado por navegadores portugueses. A colonização do Príncipe terá começado por volta do ano de 1500 (Seibert, s.d.).

confronto entre cristãos e mouros e a história dos reinos europeus na era medieval, apresenta uma configuração própria e única e é a principal manifestação da popular festa de S. Lourenço, que se realiza a meio de Agosto, sendo a mais importante da ilha do Atlântico.

Já a Festa dos Caretos, dos Rapazes e de S. Estevão – tem os três nomes -, que se prolonga pelos dias 25 e 26 de Dezembro em Torre de Dona Chama (vila do concelho de Mirandela), mistura tradições carnavalescas com rituais de fertilidade – ritos de passagem. No epílogo, a queima de um castelo de madeira corresponde *grosso modo* à apoteose dos combates dos mouros outrora apresentados no Algarve. Aquelas celebrações ancestrais, que mantêm ano após ano uma certa margem de espontaneidade, iniciam-se na noite de Natal com o acender da tradicional fogueira no Largo da Berroa, onde os torreenses se juntam para um ritual de sátira social apelidado de “Manda el Rei meu Senhor que Saiam os Jogos à Praça”. Ainda na mesma noite, os rapazes percorreram as ruas da vila para “roubarem” os burros aos seus donos e na manhã seguinte a animação começa cedo com uma “cavalgada” com burros e com a saída da ciganada e das madamas, em que os rapazes se vestem de raparigas e as raparigas de rapazes. Durante a tarde do dia 26 celebra-se um evento litúrgico (missa em honra de Santo Estevão com a bênção do pão) culminando as festividades com a luta entre cristãos e mouros que consiste na simulação de brigas corpo a corpo e num assalto a um castelo que simboliza o fim da peleja e a esperada derrota dos mouros.

Em conclusão, para além do Auto da Floripes, que tem vindo a manter a regularidade de representações em Portugal e no estrangeiro, juntamente com a *Dança dos Bugios e Mourisqueiros*, no S. João em Sobrado, o *Baile dos Ferreiros*, durante as festas do Corpo de Deus em Penafiel e (em certos aspectos) a *Dança do Rei David*, inserida nas festas do São João de Braga, poucos mais eventos podem hoje ser referenciados no mapa nacional que possam fazer “concorrência” às chamadas *Fiestas dos Moros y Cristianos*. Estas, com os seus coloridos e concorridos cortejos, em cidades como Valência, Alicante e Múrcia, relembram com orgulho e animação a Reconquista Espanhola. Além dos expressivos desfiles, as encenações teatrais desempenham um papel crucial nas citadas festas, retratando batalhas e eventos históricos de contornos dramáticos entre infiéis e cristãos peninsulares.

Ao contrário da matriz portuguesa, aparentemente mais frágil que a do país vizinho e que terá sido implementada em Espanha no século XVI, as referidas festas chegaram até hoje graças às anotações feitas por viajantes, estudiosos e escritores. E também por via da literatura ou de arquivos privados, municipais e eclesiásticos de muitas cidades espanholas. As *Fiestas dos Moros y Cristianos*, como afirmou o antropólogo Demetrio Brisset, “juntamente com as touradas e o flamenco, são a mais internacional das festas características da Espanha.” (Brisset apud Pozo, p. 1), sendo que é na província de Granada e na Comunidade Valenciana onde se realizam mais festivais de mouros e cristãos e se mantem uma tradição que não tem empalidecido no imaginário e na crença das suas populações.

A resistência da religião

Inseridos numa tradição que remonta à Idade Média em diversos países da Europa, a origem dos eventos mencionados é nebulosa, bastante diversificada e inscreve-se numa memória colectiva religiosa já muito desvanecida. Quando apareceram, provavelmente,

seriam divorciados de conteúdos religiosos, mas com o passar dos tempos, sobretudo em Portugal, tornaram-se quase “propriedade” da igreja católica – que as incorporou no seu calendário religioso - e acabaram sendo levadas sob diversas formas performativas para as colónias portuguesas em África (São Tomé e Príncipe) e no continente sul-americano (Brasil) e espanhola no continente centro-americano (México).

O sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917)⁹ afirmou na sua obra *As formas elementares da vida religiosa.*, que “uma instituição humana não pode repousar sobre o erro e a mentira, senão encontraria resistências insuperáveis e não duraria. Portanto, uma instituição humana deve ser fundada na natureza das coisas e em necessidades humanas”.

Assim, a religião não pode ser apenas um sistema de alucinações, mas é qualquer coisa de real. O fiel sente força e esta força é real. Eleva o homem acima de si mesmo e, segundo o mesmo autor, vem da força colectiva, que é a sociedade. Durkheim afirmou, mesmo, em 1912, que a religião sobreviverá à ciência. Todavia, a função especulativa da religião é um poder rival da ciência, sobre a qual a lei não exerce hegemonia. Provavelmente as teses de Durkheim contribuíram para explicar bem a resistência da religião e de alguns dos fenómenos a ela associados.

A resistência dos cultos pagãos na religião cristã também faz parte dos estudos de Durkheim (1912) que menciona na sua obra a absorção e assimilação de cultos exóticos pela Igreja Católica e escreveu que no folclore se encontram religiões desaparecidas e sobrevivências não organizadas ou formadas espontaneamente sob influência de causas locais. De facto, as mencionadas danças mouriscas - no caso particular de Pechão, associadas a uma data do calendário religioso - sobreviveram a experiências de contornos pagãos.

A razão para a assimilação de práticas culturais e/ou religiosas exóticas nas festas católicas e a sobrevivência de cultos antigos, pode também explicar-se pela seguinte hipótese formulada por outro francês, Maurice Halbwachs (1877-1945)¹⁰ que escreveu:

les religions nouvelles ne réussissent pas à éliminer entièrement celles qu’elles ont supplantées, et, sans doute, elles ne s’y efforcent pas: elles sentent bien qu’elles-mêmes ne satisfont pas tous les besoins religieux des hommes, et elles se flattent, d’ailleurs, d’utiliser les parties encore vivaces des cultes anciens et de les pénétrer de leur esprit. (Halbwachs, 1994 [1925], p. 182)

Os chamados “mediadores de tradições” e, mesmo, algumas autoridades eclesiásticas – no caso dos eventos em causa - recuperam do passado o que ainda estava vivo ou era capaz de viver na consciência do grupo. Assim, a memória dos sarracenos foi transformada no facto de protagonizarem os “maus” naqueles eventos, embora o seu visual já há muito tivesse deixado de corresponder à imagem estereotipada do pária (marginal) “descalço e sujo”.

Assim sendo, as populações que hoje celebram festas religiosas com representações dramáticas de mouros, ainda devem ter a mesma noção de festa e sentir a mesma necessidade de entretenimento, como as gentes que criaram esses eventos, mesmo quando o aspecto formal das festividades já não corresponde às suas formas ancestrais. No caso das danças mouriscas, que curiosamente se perderam em muitos países europeus, nomeadamente nos germânicos onde ainda se conservam algumas “danças de espadas”, felizmente sobreviveram em Portugal.

⁹ Émile Durkheim (1858-1917) estabeleceu a sociologia como disciplina académica e é considerado como um dos arquitectos das ciências sociais, juntamente com Karl Marx e Max Weber.

¹⁰ Maurice Halbwachs (1877-1945) filósofo e sociólogo francês da escola durkheimiana, escreveu particularmente sobre o nível de vida do operariado e criou o conceito de memória colectiva.

O supracitado Tomás Ribas aventou a hipótese de que as danças mouriscas europeias resultem de uma adaptação das *Danças dos Mouros* em voga na Península Ibérica nos séculos XV e XVI (Ribas, 1983, p. 41).

Tal teoria parece aceitável uma vez que se sabe que a inclusão de grupos musicais constituídos por negros africanos escravizados nas cerimónias religiosas – designadamente na procissão do Corpo de Deus – vem desde os meados do sec XV e fazia parte de um processo de integração e aculturação promovido pela igreja católica em Portugal. É testemunho disso um conjunto escultórico intitulado os Pretos de São Jorge, existente no Museu da Cidade de Lisboa (Palácio Pimenta).

Mas muitas outras questões relacionadas com este tema continuam em aberto tais como se seria a resistência das danças mouriscas na Península Ibérica consequência da sua origem geográfica? Ou derivada da palavra “mouro” nas línguas espanhola e portuguesa? Ou do facto de os muçulmanos terem marcado profundamente a história de Espanha e Portugal, e não tanto a de outros países europeus?

Os combates de mouros no Algarve de Pechão, Quelfes e Sta. Catarina da Fonte do Bispo

O facto de Lucile Armstrong ter publicado um pequeno manual de dança folclórica intitulado *Dances of Portugal*, editado pela Max Parrish & Company, de Londres, em 1948 (que se pode inserir na área da literatura do folclore português de que são autores maiores em Portugal, Pedro Homem de Mello e o já citado Tomás Ribas) e ter mencionado as *Danças de Mouros* de Pechão, não será assim tão improvável, presumivelmente devido ao seu conhecimento das *mouriscas* do Minho e, sobretudo, das *morris dances* do seu país.

Alguns anos antes – durante o Estado Novo – a russa Julia Sazonova¹¹ que viveu dois anos em Portugal (1940-42), já tinha tentado fazer um levantamento das danças folclóricas portuguesas. Porém, o projecto que terá despertado alguma curiosidade em António Ferro, o ministro do Secretariado para a Propaganda Nacional, acabou por fracassar e a sua obra *Le Portugal (Voyage Choréographique)* nunca chegou sequer a ser impressa. A verdade é que na sua versão datilografada – em que dedica um capítulo ao Algarve e outro ao Minho – Sazonova não refere quaisquer danças de mouros naquelas duas províncias.

Na opinião de Lucile Armstrong, na supracitada publicação sobre folclore português - dada à estampa sob os auspícios da Royal Academy of Dancing e da Ling Physical Education Association, do Reino Unido -, “Portugal é tão rico em danças rituais sazonais como qualquer outro país da Europa e possui um dos melhores e mais completos exemplos desta extraordinária mescla, por exemplo a dança dramática do género Mourisca” (Armstrong, 1948, p. 13). E cita, sob o tema *Danças Rituais*, o “Midsummer

¹¹ Julia Sazonova (1884-1957) foi uma escritora judia russa – embora baptizada na Igreja Ortodoxa Russa - que vivia em Biarritz com o seu filho Dmitri, aquando da invasão nazi em França. Tinha sido colaboradora da famosa *La Revue Musicale* (cerca de uma década) e conseguiu um visto de três meses para si e para o filho, emitido pelo famoso cônsul de Bordéus, Aristides Sousa Mendes (1885-1954). A 13 de Maio de 1940, deixou a França e estabeleceu-se em Lisboa, onde conheceu António Ferro, ministro do governo do ditador Salazar. Aristides foi exonerado e demitido dos serviços consulares em Junho de 1940 e Sazonova permaneceu em Portugal mais uns dois anos, onde deu conferências no Conservatório Nacional e na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A expensas do governo Português viajou pelo país visitando terras com grupos folclóricos e celebrações populares a fim de escrever uma obra sobre o folclore nacional. Apesar dos seus denodados esforços, faleceu nos Estados Unidos da América sem alguma vez tivesse visto o seu trabalho publicado.

Day” (celebração da chegada do Verão - “*veranum tempus*” – com raízes na época pré-cristã na Europa pagã) na aldeia de Sobrado; as danças dos pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes); a dança do Rei David, em Braga; uma dança de espadas, em Lisboa, e danças de pau (ensebado) e da pinhata (pela altura do Carnaval), também no centro do País.

Descendo para Sul, Armstrong referiu no Alentejo a existência de danças de roda em pares para “pernas cansadas” que tendo caminhado longamente, “não estavam inclinadas para saltar” (Armstrong, 1948, p. 12). Já no Algarve “terra de sol intenso” em que “o calor gera temperamentos fogosos e danças rápidas” (referindo-se ao corridinho como um “tipo de polca circular em pares”), a escritora deu como exemplo a aldeia de Pechão, como lugar de prática de uma outra espécie de dança: as mouriscas.

Por registos encontrados, sabe-se que aquele povoado já existia como freguesia em 1593 e que pertencia ao termo de Faro, de qual dista cerca de sete quilómetros. Só em 1826 é que foi integrado no município de Olhão, que se localiza, sensivelmente, a metade daquela distância. Tem 20,31 quilómetros quadrados de área e, pelos censos de 2021, cerca de 3 890 habitantes. A sua principal actividade continua a ser a agricultura. Pechão é uma aldeia onde abunda a flora algarvia do barrocal, designadamente amendoeiras, alfarrobeiras, figueiras e laranjeiras. O monumento mais antigo e importante é a igreja matriz situada no ponto mais alto da localidade. Caso algo particular, em plena rua e adjacente ao antigo cemitério no largo da igreja, existe uma pequena “capela dos ossos” construída no século XIX.

Não deixa de ser surpreendente que a escritora tenha afirmado que “ao longo da costa, em direcção a Espanha, as memórias dos mouros prevalecem” e, por tal, cita o exemplo das “Danças dos Mouros de Pechão, representadas em Setembro, provavelmente como uma das danças cerimoniais Mouriscas da Península, danças-batalhas entre cristãos e mouros” (ibidem).

Tendo conhecimento das inúmeras danças e festas religiosas do Norte de Portugal (que considera mais ricas sobretudo a nível de trajes por a pobreza na região do Sul ser mais evidente), a escritora partiu do princípio, que em (antigas) terras de árabes teria havido mais material coreográfico para estudar e, com o exemplo dado, promoveria Pechão à categoria de terra de danças (muito antigas) e de tradições seculares árabes. Porém, a realidade veio a provar, justamente, o contrário. Não só o evento de Pechão, designado pela população por “Combate dos Mouros”, se terá transformado numa espécie de auto/entremês, como no sul de Portugal, tanto quanto se sabe, as representações que eventualmente terão existido já há muito que se perderam. Daí o interesse em “registrar” o que ainda resta na memória de uns poucos, uma vez que tudo leva a crer que, infelizmente, em breve tudo não passará de uma ténue memória. Restaram apenas na aldeia algumas danças folclóricas de interesse reduzido, denominadas “danças tradicionais de Pechão”, cuja origem se desconhece.

Tal como Lucile Armstrong, também Tomás Ribas, que viveu e leccionou alguns anos na capital do Algarve, Faro, na sua obra *Danças populares portuguesas* (1982) não foi muito conciso na definição de danças mouriscas. Segundo o próprio, “eram na origem danças de mouros que participaram nas festas da Igreja ao lado dos judeus e foram, mais tarde, transformadas em lutas entre cristãos e mouros. As danças dos mouros, transformaram-se em danças “contra” os mouros e acabam por, progressivamente, adquirir contornos de jogos pírricos e danças de espadas, em que os infiéis são obrigados a capitular perante as “hostes” cristãs, como uma mais ou menos subtil humilhação após a vitória dos portugueses. A expressão “dança mourisca” utilizou-se, provavelmente, em qualquer representação em que aparecessem mouros numa dança e que podiam, mesmo, ser cristãos de cara pintada de preto. Qual era, porém, a necessidade de incluir estas

danças nas festas religiosas? Tal não se sabe. Talvez apenas pelo facto de, com a sua excentricidade, atrair mais gente para essas festas populares.

No que respeita às músicas que as acompanhavam, é hoje difícil saber como é que soavam originalmente aquelas danças, porque a forma musical das mouriscas seria uma marcha guerreira ou uma dança palaciana, cuja forma, provavelmente, não nos recorda nada da música de origem árabe que hoje conhecemos. Também não se sabe como era a coreografia das diversas danças dos mouros. Apenas por referências de alguns autores, ficámos a saber que a Igreja Católica assimilou, a partir da Idade Média, costumes dos mouros, dos judeus e, mesmo, dos “negros” (Tinhorão 1988), inserindo-os nas suas festas e principalmente nas procissões do Corpo de Deus.

Voltando aos eventos de Pechão, o jornal *Correio do Sul*, “semanário de informação e propaganda da província do Algarve” que se publicou entre 1920 e 1981, deu à estampa na sua edição de 24 de Novembro de 1966, pela pena de D. Mariana Amélia Machado Santos, um texto pitoresco – e algo saudosista e fantasioso – com o título “Em louvor de Pechão”. Nele, recordando o seu avô (que se presume ter sido natural daquela aldeia), a jornalista então residente na capital portuguesa, começou por louvar as qualidades humanísticas do seu ascendente e, de seguida, lavrou (de memória) uma curiosa descrição da vigília de S. Bartolomeu em Pechão, que lhe havia sido narrada por aquele ente querido:

Era Agosto. Havia um luar claro, como a luz da madrugada O povoleu aglomerava-se à volta dum palanque, armado em jeito de castelo.

De repente, ao dar meia-noite, aquela hora em que as mouras encantadas saem para matar saudades ao luar dos tempos imorredouros dos seus reinados de outrora, foguetões subiam ao ar e estrelavam, caindo em estrelas cadentes, a brilhar no seu imaculado!... Era o sinal!

No castelo, mouros de turbante e albernoz branco faziam alarido, e eis que se aproxima uma barca iluminada repleta de guerreiros à moda antiga.

Dava-se o combate em jeito de dança, aos gritos com música a acompanhar, e, da refrega, eram sempre os mouros os vencidos e os cristãos saíam vencedores.

Vinha gente das redondezas atraídas por aquele combate anual de uma nave lendária contra um castelo imaginário. Em terra onde não havia mar algum. Que fossem mouros os do castelo ou os da barca, isso não importava; o que era certo é que saíam vencidos e ali se comemorava uma tradição popular, uma lenda multissecular e regional.” (Correio do Sul, 1966)¹²

Pelos poucos registos encontrados, ainda assim pode concluir-se que muita coisa se foi alterando ao longo dos séculos na própria configuração do evento: uma batalha fictícia protagonizada por dois grupos, um exército de cristãos atacante e um conjunto de infieis protegidos por umas improvisadas muralhas. Os intérpretes da contenda, “terão começado por se vestir, em casa, chegando já trajados ao átrio da igreja. Nos anos mais recentes, o local de reunião dos participantes transferiu-se para a casa paroquial ou para as instalações da Junta de Freguesia¹³. Actualmente, já não existem quaisquer peças de vestuário utilizado nos eventos nos referidos locais nem mesmo em casas particulares. Até porque, segundo relatos de alguns dos últimos “guerreiros”, não passavam de peças de tecido

¹² Escrito em Lisboa a 4 de Novembro de 1966, e publicado a 24 do mesmo mês no *Correio do Sul*.

¹³ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

pobres e pouco elaboradas. Muitas vezes feitas de lençóis velhos e sacas de serapilheira usadas que, provavelmente, ainda eram recicladas depois dos eventos.¹⁴

O conjunto dos mouros - vestidos de tecido de algodão branco – na hora marcada deslocava-se discretamente para o adro da igreja de S. Bartolomeu e colocava-se dentro do improvisado castelo de papel pintado, a imitar as pedras das muralhas. Os restantes participantes entravam a dançar (de improviso e com algum estrondo) ao som de um ou mais harmónios¹⁵ e dirigiam-se para o castelo onde o rebentamento de um morteiro, indicava o início da luta – como se de um tiro se tratasse - e o “fogueiro”, vestido de fato-macaco, dirigia-se para o castelo com uma espada em riste liderando o cortejo. (P.V.Salero, J.C.Brás, E.C. e O. Granja, entrevista, Pechão, 2018)¹⁶

Atrás, a barca cheia de cristãos aparecia de surpresa no largo (vinda do lado do cemitério, nas costas da igreja) para atacar os infiéis. Era a figura mais proeminente, o comandante do barco, que começava por atirar setas aos inimigos, iniciando-se, assim, o enérgico ataque às muralhas. Dos testemunhos recolhidos, não foi possível estabelecer uma ligação de causa-efeito entre o ataque e a respectiva defesa. Isto é, em outros combates noutras terras, a motivação dos cristãos para atacarem os mouros tem um objectivo marcadamente religioso e prende-se com a libertação ou a conquista de relíquias de santos católicos ou pela simples posse da sua imagem, o que não acontecia nos domínios de S. Bartolomeu de Pechão. Se bem que todo o percurso da festa se desenrolava à volta do templo, circunscrevendo-se a mesma a uma geografia de carácter eminentemente religioso.

Cristãos no solo e mouros em cima do palanque (dentro de um castelo árabe simulado, constituído por uma estrutura de canas ou madeira forrada a papel pintado a imitar paredes em pedra) perfilavam-se como ferozes “inimigos”. Os primeiros chegavam em cima de uma barca (carroça transformada em barco empurrada por outros participantes vestidos de serapilheira castanha, alinhavada com fio de juta), e os segundos “protegiam-se” atrás das muralhas surgiam, basicamente, ‘enrolados’ em lençóis brancos que já não serviam para dormir. (P.V.Salero, J.C.Brás, E.C. e O. Granja, entrevista, Pechão, 2018)¹⁷

Quanto ao texto, debitado por dois dos intérpretes, era bastante fácil e muita gente até o sabia de cor. Porém, mais importante do que as palavras gritadas de um e do outro lado pelos pelejantes era a despreziosa dramaturgia do próprio espectáculo, que fazia as delícias dos pechanences e dos forasteiros.

Assinale-se, do que se conseguiu recolher, que o diálogo de abertura do combate de Pechão (Duarte & Cunha, 2006) entre o (capitão cristão) Português e o (rei) Mouro¹⁸ era semelhante:

¹⁴ Idem.

¹⁵ Embora não se tratasse de uma condição pré-estabelecida, segundo alguns relatos, em alguns dos festejos o grupo de assalto ao castelo trazia consigo um conjunto alargado de músicos para, desse modo, aumentar a dinâmica do evento.

¹⁶ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Assinale-se que, sendo as palavras almirante e alferes de etimologia árabe, é curiosa a utilização no citado diálogo do vocábulo capitão.

Português - Ó do barco!

Mouro - Que deseja?

Português - Eu, capitão deste escaler,¹⁹ vindo dos mares do Norte e tendo que cumprir a minha missão, às ordens do Comando Superior.

Mouro - Que deseja?

Português - Desejo falar a V. Real Majestade, El-Rei Árabe

Mouro - Espere um momento

Rei Mouro - Quem é?

Soldado Mouro - Não sei. Só sei que é um escaler armado e tenta penetrar em território nosso e onde V. Real Majestade governa e domina.

Mouro - Ó do escaler?

Português - Pronto!

Mouro - Quem te mandou penetrar em águas que por direito e limites não te pertencem e penetrares em território meu?

Português - Foi o temporal que nos trouxe até esta paragem. [...]

Não sendo muito extenso, o diálogo não duraria mais de uma meia hora, terminava com a fria ordem do rei (mouro):

Aprisionem o barco.

Ao que o Capitão (cristão) ripostava: E nós vamos passar.

Rei: Não passarás.

Capitão: Oh rapazes! Prontos? Fogo. (Duarte & Cunha, 2006, p. 267)

No final, quando a palavra “fogo” era gritada a plenos pulmões pelo capitão da barca, iniciava-se o pretense e aguerrido combate para gáudio de toda a assistência. Com a maioria dos guerreiros mouros já por terra, os soldados cristãos subiam para o palanque e ao chegar junto do castelo ateavam-lhe fogo. Entretanto, os mouros derrotados já tinham saído cabisbaixos pelas traseiras da frágil estrutura completamente em chamas, enquanto se ouvia o rebentamento de algumas bombas de pólvora seca colocadas dentro do castelo para simular o som de tiros.

Depois da completa destruição do castelo, reduzido o papel, canas e madeira a cinzas, e da ‘fuga’ dos infiéis, o rei Mouro e o capitão Português, sozinhos sobre a plataforma, davam amistosamente as mãos em frente do público para que não restassem dúvidas de que se tratava de uma simples representação. Até porque todos os participantes na contenda eram da terra e, muito provavelmente, vizinhos e bons amigos.²⁰

Sabe-se, por informações recolhidas no local, que o “combate” pagão foi há muitos anos - por interferência eclesiástica - integrado nas tradicionais festas anuais de Pechão, que decorriam no primeiro domingo e segunda-feira de Setembro.

A data terá sido escolhida por uma questão muito prática e decorrente do calendário agrícola. Tratando-se de uma zona com muitas famílias de produtores de alfarroba, figo e amêndoa, a apanha desses frutos só estava concluída no final do Verão, pelo que as pessoas mais religiosas, após a venda, poderiam aplicar alguns dos seus rendimentos quer nas roupas para a festa, quer nas oferendas à igreja.

Já no século XX, mais precisamente no início da década de 70, o paradigma alterou-se, pois, sendo uma região como muitas outras na província do Algarve com um grande

¹⁹ Bote, batel ou canoa. Pequena embarcação, geralmente a remo, que serve para transbordo de mercadorias nos navios ou para pequenos serviços no mar.

²⁰ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

número de famílias emigradas, as comissões de festas optaram por alterar as datas dos festejos fazendo coincidir os eventos com o período de férias. Assim as Festas de Pechão passaram a realizar-se no mês de Agosto, frequentemente no dia 24, mantendo, nos primeiros anos o domingo e a segunda-feira. Contudo, algum tempo depois, passou-se para sábado e domingo, para coincidir com o normal fim-de-semana.

Figura 5

Imagem do castelo do combate dos mouros a arder.



Notas: Fotografia do blog A Alrapa.

O Combate dos Mouros, que servia de epílogo às solenidades, terminava formalmente com o “arder do castelo”. Mas o fogo que começava no solo prolongava-se pelo ar – como é tradição na maioria das festividades laicas e religiosas de Portugal – com cada vez mais vistosas sequências de fogo-de-artifício. A fim de trazer um pouco mais de alegria, diversão e colorido às festas de S. Bartolomeu – que saía em procissão nas manhãs de 24 de Agosto – as comissões de festas decidiram agregar ao evento outros atractivos tais como provas de ciclismo, concursos de pau ensebado, torneios de malha e exibições de ranchos folclóricos (com danças tradicionais da região), nos quais, curiosamente, se incluía um grupo de pauliteiros, que, aliás, parece ser único que há conhecimento nas últimas décadas em terras meridionais de Portugal.

Os vários conjuntos de danças eram, geralmente, acompanhados por um acordeonista (ou dois) e tocadores de cavaquinho, bandolim, viola e ferrinhos.

Note-se que a Igreja Católica celebra no dia 24 de Agosto a morte de São Bartolomeu – exactamente dois meses depois do dia de S. João -, um dos doze apóstolos. É de referir que a Festa de S. Bartolomeu de Esposende, santo homónimo do de Pechão, é uma das mais concorridas e celebradas no Norte de Portugal. Na qualidade de apóstolo, Bartolomeu pôde acompanhar a missão de Jesus na terra, no seu dia-a-dia e os seus milagres, ouvindo os seus ensinamentos e testemunhando a sua ressurreição. De acordo com a tradição, o apóstolo teria evangelizado a Índia, passando pela Arménia, local onde conseguiu a conversão do rei Polímio, da sua esposa e várias outras pessoas. Este facto gerou a inveja de sacerdotes pagãos que instigaram o irmão de rei, Astiages, a matar

Bartolomeu por esfolamento. Porém, o santo não morreu ao ser esfolado, uma vez que acabou sendo decapitado, segundo reza a tradição oral, no dia 24 de Agosto do ano 51 dC.

Pechão, ao logo da sua história recente, teve vários grupos de dança dita folclórica. De um modo geral, parece ter-se mantido uma determinada matriz na:

lista das danças por eles apresentadas e que era composta pela *Dança dos Velhos* – protagonizada por um grupo misto de contornos humorísticos que terá tido origem na aldeia e, mais tarde, foi adotada pela vizinha freguesia de Quelfes - os “Pauliteiros de Pechão” - grupo composto por 12 crianças do género masculino - a *Dança da Misteriosa* - em que um homem dança com uma boneca de trapos - as *Danças Tradicionais* - executadas por pares - e o citado “Combate do Mouros”, uma “dramatização histórica” da conquista de um “castelo infiel” por um grupo de “cruzados cristãos”. Tendo falecido o ensaiador de Quelfes, não mais se realizaram combates na aldeia.²¹

O último dos eventos deste tipo a desaparecer no Algarve foi o combate de mouros de Santa Catarina da Fonte do Bispo (Tavira), que, durante décadas, foi integrado nas festas em honra de Nossa Senhora das Dores no penúltimo fim-de-semana de Agosto. Ainda foram encontradas referências orais confiáveis, no que toca à descrição das festividades, mas, qualquer documentação escrita ou visual, cenografia ou figurinos, parece terem, irremediavelmente, desaparecido, nada tendo restado para memória futura.²²

Figura 6

A igreja Matriz de São Bartolomeu (Pechão) - século XVIII.



Notas: Foto da autoria de António Laginha.

²¹ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

²² Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Santa Catarina da Fonte do Bispo (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2020, por amável organização de Carlos Manuel Viegas de Sousa, presidente da junta.

Em resumo, as festas de Pechão já não acontecem desde o final da década de 60 do século passado - a última terá sido em 1968 - e as de Quelfes estão, há mais tempo, praticamente reduzidas a um conjunto de ténues reminiscências e, hoje, pouco se conhece do que em tempos terão representado para a povoação e, finalmente, as de Santa Catarina extinguiram-se, um pouco mais tarde, pelo início do século XXI.

Partindo de uma mesma matriz dramática, o fio condutor das “danças” masculinas de Pechão e de Santa Catarina – e a própria representação do “mouro” e do “cristão” em terras meridionais – terá sido semelhante ao do das supracitadas festas nortenhas. E se, no passado, nelas existiu uma construção coreográfica e musical sólida, ela ter-se-á, irremediavelmente, perdido. Acabando por, nos derradeiros anos, os combates dos mouros no Algarve praticamente se resumirem a uma espécie de acontecimento estival (pouco mais do que mero divertimento mundano), tendo por pretexto uma data religiosa e por objectivo mais um divertimento popular.

Sobrado, Penafiel e Braga, três casos singulares

A vila de Sobrado situa-se no concelho de Valongo, a cerca de 25 quilómetros a Este do Porto. Já a cidade de Penafiel, fica a cerca de 50 quilómetros, na mesma direcção, enquanto Braga se localiza a uma distância semelhante, mas para Norte. Genericamente falando, as duas primeiras localidades situam-se perto da bacia hidrográfica do rio Douro e a “cidade dos Arcebispos” já no sentido da fronteira com Espanha.

Uma dança com um nome inusitado, o *Baile dos Ferreiros*, executada por uma dúzia de homens munidos de espadas é particularmente efectiva e parte integrante da procissão do Corpo de Deus, em Penafiel, assim como a Dança Mourisca, o *Baile dos Turcos*, o *Baile dos Pretos* e o *Baile das Floreiras* (a única dança feminina nesta lista). Os chamados *Bailes do Corpo de Deus*, constituem um elemento identitário de umas festas de cariz fortemente religioso. Já as várias danças executadas pelos Mourisqueiros e os Bugios, que integram a festa de S. João Baptista, em Sobrado, são autónomas relativamente à procissão que também integra o andor de S. André, o padroeiro da vila.

Já a conhecida *Dança do Rei David* surge mais a norte como uma das atracções das grandiosas festas do santo mais popular de Braga, o São João. De aspecto palaciano, actualmente é executada em cima de um carro que integra o cortejo Sanjoanino, por uma figura masculina central de coroa e capa, com uma lira na mão, acompanhada por doze músicos (violinistas, guitarristas e flautistas) que também esboçam alguns passos de dança.

Os eventos festivos em que as referidas actividades bailatórias se inserem são, portanto, o Corpo de Deus – festa móvel no calendário litúrgico - e os Santos Populares (festas juninas, como são denominadas no Brasil). Trata-se, pois, de representações coreográficas e teatrais enquadradas num esquema essencialmente religioso, no primeiro e no terceiro casos. E de carácter misto, com aspectos já muito mais pagãos do que religiosos no segundo caso, mas de enorme importância histórica e antropológica no calendário das festividades portuguesas. Sendo, em particular, as chamadas “danças mouriscas” que neles se incluem, o que, genericamente, se pode designar por um género pan-europeu que se terá espalhado e persistido em muitos países, provavelmente, desde a Idade Média. A sua origem é desconhecida, embora todas essas manifestações coreográficas pareçam partilhar uma raiz comum.

É evidente que a Igreja Católica “serviu-se” das representações dos “mouros” nas suas festas para exhibir os “infiéis” e tomou as lutas entre cristãos e mouros, inspiradas pela Reconquista e Cruzadas, como exemplo para o confronto entre as diferentes religiões:

Todavia, as representações nem sempre tiveram o mesmo estatuto nas festas e procissões religiosas e até foram interpretadas de forma diferente ao longo da história. Os fenómenos culturais em presença confrontam os estudiosos com a revitalização, reconstrução e invenção da tradição, porque se reduziu a sua importância a um ou vários momentos da história. Assim, símbolos velhos podem aparecer em contextos diferentes com significações diferentes. Tradições que parecem desaparecer em certas épocas, podem reaparecer em outras. (Alge, 2006, s.p.)

Nota-se, a título de exemplo, que a procissão do Corpo de Deus sobreviveu em todo o seu esplendor em Penafiel, onde é a maior festa do ano litúrgico. Porém, coloca-se a questão de saber se esta procissão se terá mantido por causa da persistência popular ou por decisão clerical. Em Sobrado, o roubo da imagem do S. João está no embasamento dramático das festas, cuja narrativa vai muito além desse detalhe no intrincado enredo da lenda que sustenta todo o evento. No caso da procissão do Corpo de Deus, ela nunca se deixou de realizar em Penafiel embora tenham desaparecido, entre outras manifestações, todas as danças dramáticas, com excepção do supracitado *Baile dos Ferreiros*, o qual, paradoxalmente, aparece ligado à figura de S. Jorge.

Em Sobrado, por outro lado, os mourisqueiros foram, nas últimas décadas, transformados nos “maus”, ao contrário dos “bons”, os bugios. Embora sejam os primeiros que aparecem com os trajes mais apurados, ao contrário dos bugios, de aspecto um pouco mais caótico. Aliás, no caso das Bugiadas, os “bons” não vencem os “maus”, porque é por intervenção da Bicha-Serpente (serpe) que os “maus” são expulsos do terreno. Neste caso, a manipulação da memória deve-se provavelmente mais aos textos escritos e aos discursos dos indivíduos que reinventaram a tradição, do que a outra qualquer directiva específica. Esses discursos são transmitidos, em Sobrado, por altifalantes na própria festa do S. João, o que revela a sua importância e o impacto que se procura exercer nos espectadores. No caso dos forasteiros, se não conhecerem os detalhes da narrativa, não entendem a acção que é complexa e, por tal, necessitam da ajuda de um narrador que se encarrega de projectar sonoramente o enredo.

São João Santo Bonito²³

São João santo bonito,
 Bem bonito que ele é.
 Com os seus caracóis de ouro,
 E seu cordeirinho ao pé.
 Não há nenhum assim,
 Pelo menos para mim.
 Nem mesmo o São José. [...] (Fados do fado... letras de fados, 2024)

A vila de Sobrado pertence ao concelho de Valongo e fica a cerca de 25 quilómetros a este do Porto, ainda dentro da grande cintura industrial da capital do Norte. Sensivelmente a meio da estrada que liga Sobrado a Alfena – onde se encontra a Casa do Bugio e do Mourisqueiro à saída da primeira localidade - pode, mesmo, vislumbrar-se um enorme entreposto comercial que deve ser um dos maiores do País. É uma terra esguia, que se estende ao longo da Estrada Nacional nº 209, em cujos campos prevalece a agricultura – pelo que o verde dos milharais e de outras culturas ancestrais alimentadas pelas águas do rio Ferreira é uma mais-valia para a vila – mas em que o casario há muito que perdeu

²³ A letra desta marcha popular é atribuída ao cineasta António Lopes Ribeiro (1908-1995).

quaisquer laivos de tipicismo, sobretudo no centro da freguesia. Sendo uma povoação predominantemente rural, o seu património arquitectónico vai pouco além da igreja matriz, um templo barroco de dimensões modestas, datado de 1671 e dedicado ao apóstolo Santo André.

Se o S. António é o “santo popular” de maior relevância em Lisboa – cidade onde nasceu Fernando Bulhões (1195? – 1231) que viria a morrer em Pádua, Itália - já o São João adquiriu maior pujança no Porto. Tanto numa como noutra capital, as festividades, nos tempos que correm, vivem essencialmente de folia, comida e bebida e do cheiro dos manjericos e da sardinha assada. Já em Braga, a “cidade dos Arcebispos”, o 24 de Junho, naturalmente, manteve um carácter mais religioso. Vem a propósito referir que São Pedro, por outro lado, é o mais modesto dos três santos em termos de festividades. Que se celebram na Póvoa de Varzim, Sintra, Seixal e Montijo, entre outras localidades de Portugal.

As “festas juninas”, como vulgarmente se chamam no Brasil as comemorações dos Santos Populares, têm origem nas celebrações, crê-se que no Norte da Europa, do solstício de Verão. Em que as fogueiras acesas nas ruas marcavam a união das comunidades envolvidas. Apesar destes festejos terem uma origem manifestamente pagã, a Igreja Católica ao estender a sua forte influência pelo “velho continente” associou-lhes a celebração dos seus santos e determinou que fossem feriados religiosos para que o povo devesse rezar e, eventualmente, pudesse também se divertir.

As “danças” ou “combates” de mouros - como eram denominados no Algarve - ao longo dos tempos, assumiram formas muito diversas, mas mantiveram, pelo menos, uma característica principal: a sua essência masculina. Em que, curiosamente, as Bugiadas e Mouriscadas, de Sobrado, têm vindo a romper com a tradição incorporando (nos últimos anos) alguns elementos femininos. Ainda que, escondidos atrás de máscaras, dificilmente conseguem ocultar as suas formas corporais e o jeito de se movimentar.

Não só por isso, as citadas festividades, que ocupam todo o dia 24 de Junho de cada ano, mais do que uma típica romaria nortenha, com os comes e bebes, comércio de ocasião e concertos de música ligeira e popular pela noite dentro, tornaram-se numa verdadeira atracção turística (com algumas características, até, meio carnavalescas) que envolve largas centenas de sobradenses e são partilhadas com muitos milhares de forasteiros.

Pelo que, a vila, em termos de danças mouriscas, actualmente, rivaliza com Penafiel – que se situa a uns 25 quilómetros para Nascente, por autoestrada – e, menos, com Braga, que fica a cerca de meia centena de quilómetros, para Norte. Os chamados *Bailes do Corpo de Deus* penafielenses, constituem um elemento fortemente identitário das suas festas, em que sobressai a presença de uma certa religiosidade associada à data.

Já a procissão do São João de Braga é um exemplo da reconstrução da tradição em que, no caso, se perderam as chamadas danças mouriscas, quando estas foram substituídas pela dança (bíblica) do Rei David. Diz-se que por um padre no século XVII, segundo informação veiculada pelos folhetos das Festas do São João, com origem na Câmara Municipal, numa cidade em que a autoridade eclesiástica, sem grande surpresa, ainda mantém muito do seu poder. A conhecida dança, um pouco isoladamente, surge como uma peça importante no conjunto de atracções das grandiosas festas nortenhas. De aspecto marcadamente palaciano, repetitiva e curta, é executada, em cima de um camião que, ano após ano, integra o cortejo Sanjoanino. Basicamente tudo se resume a uns passos do tipo polca que avançam alternando com umas voltas e uns passos de recuo, ao som de uma música alegre, debitados por uma figura masculina central, de coroa e capa com uma lira na mão, acompanhada por doze músicos (violinistas, guitarristas e flautistas) que também dançam à sua volta.

O Velho da Bugiada e o Reimoeiro

Por outro lado, o conjunto de danças executadas pelos Bugios e Mourisqueiros (designações respectivamente para os cristãos e os infiéis), que integram as festividades de São João Baptista, em Sobrado, têm a característica de ser autónomas relativamente à procissão religiosa. A qual também inclui o andor de S. André, padroeiro da vila, comemorado no último domingo dos meses de Novembro.

A Bugiada e a Mouriscada, actualmente, não só mantêm vivas tradições seculares, como em torno delas, se afirma, ano após ano, a adesão da maioria dos sobradenses. Os quais vivem com bairrismo, fervor e muita vivacidade a sua organização e, posteriormente, a própria interpretação dos vários quadros teatrais, que parece não terem perdido nenhum do fulgor do passado. Antes pelo contrário. Contudo, esse facto leva a admitir que à custa da introdução de “melhorias” e do uso de alguma “criatividade” – vejam-se os fatos do Velho (da Bugiada) cujos utilizadores têm a liberdade de o confeccionar adaptando-o ao seu gosto pessoal – alguns dos registos ancestrais também se irão perdendo.

Figura 7

A Serpe das Festas de Sobrado.



Notas: Foto da autoria de António Laginha.

Numa terra de cara alegre e propositadamente engalanada para o efeito, desenrolam-se uma série de *performances* baseadas numa lenda, que se situa nos tempos da ocupação árabe das terras que correspondem hoje ao Norte de Portugal. Nessas representações teatrais sublinham-se quatro momentos principais: o encontro dos participantes, ao raiar do dia, o grande desfile antes do almoço, as arruadas a meio da tarde e, mais para o fim do dia, o auto, propriamente dito. Trata-se de representação dramática que encerra todas as festividades com a Dança do Santo no seu epílogo. Logo bem cedo, a concentração matinal dos Bugios (cristãos) é na casa da pessoa que desempenha o papel de Velho e, concomitantemente, a dos Mourisqueiros (infiéis), junto da casa do Reimoeiro. É em ambos os locais que se interpretam as primeiras danças de apresentação e só depois todos os envolvidos se deslocam para um edifício isolado e fora da povoação, a supracitada Casa do Bugio e do Mourisqueiro. Desde logo o Velho da Bugiada, que é a figura central de todo o enredo, e os seus companheiros, tentam evitar o grupo dos Mourisqueiros comandados pelo Reimoeiro, durante a refeição que se segue (curiosamente denominada “jantar”) e em que se começa a desenrolar a acção. Trata-se, segundo a tradição, de um banquete oferecido pelo rei mouro - que no sotaque nortenho se transforma em moeiro - ,

em agradecimento pelo empréstimo da imagem de São João (que lhe havia salvado a filha), em que surge todo o conflito. Uma vez que aquele decide não devolver o santo milagreiro aos seus legítimos proprietários. A partir daí estão lançados os dados para toda a espécie de altercações entre os dois grupos rivais que vão pelo dia fora e costumam durar até ao anoitecer. Depois dos primeiros eventos a procissão, sai da igreja matriz, no Largo do Passal no centro da vila – que, como todas as outras, integra os devotos e as autoridades religiosas e civis da terra - com os andores a serem levados aos ombros por alguns dos coloridos Mourisqueiros, de cabeça descoberta.

O ponto mais alto, em termos de público, é, sem dúvida a *Dança de Entrada*. Que, praticamente, se resume a um animado desfile em duas linhas paralelas de dançarinos ao longo da via principal da vila, antes da hora do almoço. E em que cerca de quarenta Mourisqueiros – todos homens solteiros com trajés inspirados em uniformes militares do sec. XIX -, em ritmo de marcha (tocada por uma banda) se apresentam saltitantes de espadas em riste. Os ruidosos Bugios – bem mais de meio milhar no dia 24 de Junho de 2023 - posteriormente, seguem a mesma banda que, igualmente, vai tocando a marcha de São João ao longo da via que, naturalmente, se fecha ao trânsito. Estes apresentam-se como um grupo de folgazões, de todas as idades, com as caras cobertas por máscaras e golas de renda, envergando fatos multicolor, chapéus com muitas fitas e castanholas e rabos de raposa nas mãos. Curiosamente, as mulheres mais afoitas foram-se introduzindo no cortejo, a coberto da ocultação do rosto, e houve, mesmo, na edição de 2023, uma família em que mãe e filha desfilaram e cabriolaram pela estrada fora, enquanto o pai as seguia atentamente, ocupando-se da logística da dupla participação. Terminando a empolgante parada no Largo do Passal, onde em 2008 foi inaugurada numa rotunda uma escultura alusiva às festas, aí encontram-se dois palanques altos de madeira, na linha descendente em direção ao templo. Na hora de maior calor (estival), muitos dos sobradenses recolhem a casa e reúnem-se à mesa com familiares e amigos, certamente para ganhar fôlego para a longa tarde em que avizinha no largo principal e em que se sucedem as danças e os entremezes, que completam a função. Manda a lenda que a última parte das festas – e inquestionavelmente a mais dramática e que parece ser a preferida dos autóctones -, se traduza num complexo episódio sem palavras, mas com muita pólvora à mistura. Depois das Entrajadas, sensivelmente no início da tarde, surgem várias figuras simbólicas (camponês, cego, moço, sapateiro e mulher) que deambulam pelo Passal simulando acções agrícolas (semear, gradar, lavrar - curiosamente pela ordem inversa do que manda a Natureza) e de crítica social. Após a execução da *Dança do Doce* – em que os Mourisqueiros saltitam em linhas, ao toque da caixa, no pátio da Casa Paroquial para no epílogo receberem cavacas e limonada oferecidas pelo pároco -, na recta final dos eventos, uma vez mais, todas as atenções se remetem para o ponto nevrálgico da vila. No extenso largo sobressaem os palanques, que simbolizam os castelos dos émulos e atingem a altura da copa das árvores junto das quais são, anualmente, erigidos. Num abrigo abrigam-se os cristãos e noutra regurgitam os mouros e, entre os dois grupos, galopa um mensageiro, em cima dum intrépido cavalo, que, de um modo simbólico finge trocar mensagens entre participantes dos dois lados da contenda. Chegados ao pôr-do-sol, a “altercação” arrasta-se ao som de uma banda de música que, num coreto adjacente, toca uma pesarosa toada. Enquanto um narrador – uma vez que toda a acção é mimada – vai descrevendo, através de um altifalante, os esforços que o Velho (acompanhado por dois Doutores da Lei) faz para não ser atacado pelo Reimoeiro dentro do seu “reino” que, na prática, se resume a um pequeno estrado de madeira quadrado. A voz masculina, de tom dramático, cria um particular impacto nos espectadores, sendo que, no caso dos forasteiros que não conhecem os detalhes da lenda, a narrativa é uma mais-valia para se ir entendendo o complexo conteúdo da diegese. É de notar que parte do evento é acompanhado por ruidosos disparos

de pólvora seca de espingardas primitivas no alto dos palanques, já que é suposto os bugios defenderem o seu castelo até que as munições se esgotem. Sem mais defesas e quase noite dentro, apesar das súplicas do cristão e de duas crianças que repetidamente apelam à liberdade do ancião, ele é, finalmente, aprisionado pelo mouro. Mas, pouco tempo depois, o herói da trama, que é retirado vencido do palanque, é salvo pela chegada de uma espécie de serpente gigante - manipulada por um veloz grupo de sobradenses - que chega à praça para afastar os gentios e deixar o rei dos bugios fugir à sua frente no meio da multidão.

E é com a chamada Dança do Santo, oferecida por cada um dos grupos beligerantes - em separado - junto da igreja e acompanhada pelos Tocadores da Bugiada (orquestra constituída por violas braguesas, rabecas e violinos), que o São João termina em Sobrado. Que, como se assinalou, traduz-se numa série de encadeamentos coreográficos masculinos intercalados por vários quadros repletos de pantomima. Uma vez que certas danças coincidem no tempo, para além da complexidade da urdidura - parâmetro deveras anormal em eventos de cariz popular - nem os espectadores podem acompanhar todos os detalhes do evento nem alguns dos bailes que, aliás, se desenvolvem em lugares próximos, mas numa geografia algo confusa para o visitante. No que respeita às músicas que, em tempos idos, acompanhavam estes eventos, é impossível saber como soavam. Originalmente, a forma musical das “danças mouriscas” seria a de uma marcha guerreira ou a de uma dança palaciana, cuja forma, provavelmente, não se assemelha em nada à música de origem árabe que hoje conhecemos. Sendo que as bandas filarmónicas chamadas a acompanhar as imagens dos santos, na procissão matinal e que posteriormente são integradas na festa, conferem um ar mais cosmopolita e, mesmo, modernizado ao evento. Quanto às coreografias originais das diversas danças também muito pouco ou nada se sabe. Apenas que, por referências esparsas, temos conhecimento que a Igreja Católica assimilou, a partir da Idade Média, costumes dos mouros, dos judeus e, mesmo, dos negros, provavelmente inserindo-os nas suas festas carnavalescas, nas danças macabras e, principalmente, nas procissões do dia do Corpo de Deus. Refira-se, a título de exemplo, diz-se que em Penafiel – como à frente se verá - a chamada Dança dos Turcos era, em tempos idos, a mais apreciada pelos nativos e pelos visitantes e que, quando aquela se perdeu há cerca de meio século, o *Baile dos Pretos* (que recentemente foi suprimido das festividades em nome do “politicamente correcto”) terá ganho esse estatuto. Por outro lado, as famosas danças dos pauliteiros de Miranda (do Douro), no Nordeste de Portugal – que bem poderiam incorporar algumas festas sanjoaninas ou, mesmo, as do Corpo de Deus -, provavelmente, tiveram na sua origem uma forma de lutas de espadas que, por uma questão de economia de meios e da segurança dos intérpretes, foram substituídas por pequenos paus cilíndricos.

Em resumo, nas festas de Sobrado – que se realizam, desde o amanhecer do dia de São João até ao pôr-do-sol, e não na véspera, como é hábito nas celebrações dos Santos Populares nas grandes capitais - os mourisqueiros terão sido transformados, nas últimas décadas, nos “maus” da história, ao contrário dos “bons”, os bugios. Embora sejam os infieis as personagens que aparecem com trajes mais aprumados ao contrário dos cristãos, de aspecto, assinale-se, um pouco mais desalinhado. Aliás, no caso das Bugiadas, os “bons” não vencem necessariamente os “maus”, e é pela vertiginosa intervenção de uma bicha-serpente (conhecida na terra por Serpe) que, no final, se põem os “maus” em debandada. Neste caso particular, a manipulação da memória deve-se, provavelmente, às lembranças dos indivíduos que foram reinventando uma “tradição” agregadora, mantendo o gosto por uma celebração secular que parece ter vindo a funcionar por camadas que se vão sobrepondo, ao invés de obedecer com determinação e perseverança a directivas fixas e monolíticas.

Cortejo do Carneirinho e Cavalhada

Mundialmente conhecido por *Corpus Christi*, Solenidade do Santíssimo Sacramento do Corpo e do Sangue de Cristo ou *Corpus Domini* (expressão latina que significa Corpo de Cristo ou Corpo do Senhor), e em Portugal apenas como Corpo de Deus, é uma comemoração litúrgica da igreja católica marcada anualmente para a quinta-feira seguinte ao chamado domingo da Santíssima Trindade, o que se segue ao de Pentecostes. Isto é, o Corpo de Cristo celebra-se no sexagésimo dia após o domingo de Páscoa, fazendo assim a ligação com a Última Ceia de Quinta-feira Santa. A origem da solenidade litúrgica do Corpo (e Sangue) de Cristo remonta ao século XIII, tendo começado a ser celebrada em 1246 na cidade de Liège (Bélgica), alargada à Igreja latina em 1264 pelo Papa Urbano IV e regulada pela bula “*Transiturus*” que a dotou de missa e ofício próprios. A Portugal terá chegado nos finais daquele século. Ordenada por D. Dinis (1279-1325) as festividades do *Corpus Christi* começaram a ser celebradas em 1282, embora haja referências à sua comemoração desde os tempos do seu pai, o rei Afonso III.

No passado era obrigatório, nessa quinta-feira, uma ida à santa missa e frequentemente também participar em procissões que passavam pelas ruas ornamentadas com tapetes coloridos com desenhos de inspiração religiosa nas principais localidades portuguesas. Sendo feriado nacional (entre 2013 e 2015 o dia foi retirado da lista, mas regressou em 2016) a maioria dos portugueses, actualmente, aproveita apenas para descansar descartando a participação nas celebrações da igreja. Para além da componente religiosa propriamente dita, as festividades eram no passado complementadas com danças e folias em que, como era hábito, o sagrado e o profano se misturavam. Exemplo disso são as celebrações seculares, na véspera do Corpo de Deus, no Norte de Portugal, designadamente em Ponte de Lima e Penafiel. Na primeira localidade, perante milhares de pessoas a Vaca das Cordas sai às ruas ao fim da tarde numa tradição que remonta ao século XV (1646) e no presente atrai visitantes de vários pontos do país e, mesmo, de Espanha. Trata-se, na verdade, de uma lide em que um touro - e não uma vaca porque então na Ibéria era um animal sagrado - preso por cordas passa pela zona histórica da vila e dá três voltas à igreja matriz, antes de ser conduzido para um extenso areal onde acontecem pegadas improvisadas e outras manifestações de entretenimento à custa do bicho. Na segunda, curiosamente, a festa faz-se pela manhã e à noite, respectivamente com o Cortejo do Carneirinho e a Cavalhada, partindo e regressando ambos os desfiles ao campo da feira, com uma paragem estratégica em frente ao edifício da Câmara Municipal, onde os participantes se manifestam perante as autoridades locais e uma multidão de populares. Se o evento matinal hoje reúne muitas centenas de crianças dos jardins infantis e escolas primárias do concelho, com o intuito expresso de homenagear as dedicadas professoras e professores, já o da noite apresenta outro tipo de objectivos, designadamente históricos, sociais, artísticos, etnográficos e, mesmo, de cidadania. Como era esperado que todos os mesteres se incorporassem na procissão do Corpo de Deus, a mostra da véspera tinha como propósito passar no crivo das autoridades que, assim, teriam oportunidade de licenciar as danças e os trajes, para que o decoro e os bons costumes fossem respeitados no âmbito da cerimónia religiosa.

O *Carneirinho* resume-se a uma ruidosa parada - na qual muitos pais também se associam à caminhada acompanhando as crianças - em que, basicamente, à frente de cada grupo escolar segue um pequeno carro com um animal que no epílogo é ofertado aos docentes (eventualmente para se transformar em anho no forno ou na brasa), como forma de agradecimento pelo seu aturado trabalho humano e pedagógico. A verdade é que a organização, nos anos mais recentes em que certas forças políticas e a própria Provedora nacional do animal se têm manifestado pelo bem-estar dos animais, tem tentado driblar a

tradição sugerindo que os animais que seguem no desfile sejam apenas de peluche. Felizmente que alguns “resistentes” continuam a levar os seus pacíficos cordeirinhos que, aliás, fazem as delícias da criançada, que prima pela candura e pelo colorido das vestimentas. É, pois, muito possível que esta piedosa tradição se tenha mantido quase inalterável durante séculos, já o mesmo não se poderá dizer da Cavallhada nocturna em que o desfile também abre com um casal de foliões gigantones que dançam ao som de bombos. E que, no primeiro caso, o citado elemento aparece algo deslocado de um universo infantil que domina todo o evento. Tal como o nome indica, a Cavallhada é uma celebração tradicional com origem nos torneios medievais, em que a nobreza exibia publicamente a sua destreza e valentia em cima de cavalos. Inicialmente tratava-se de torneios que serviam como exercícios militares nos intervalos das guerras e em que nobres e guerreiros cultivavam certas praxes associadas à luta e à galanteria. Também era comum simular-se um campo de batalha em que pelejavam cristão e mouros, algumas vezes com um enredo vagamente baseado na já citada *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, uma colectânea de histórias fantásticas subtitulada *o mais lindo e maravilhoso romance de cavalaria e de exaltação da fé cristã que se tem publicado*. Segundo alguns especialistas nas festas do Corpo de Deus, designadamente o padre José Cunha Duarte, provavelmente a maioria dos elementos arcaicos hoje associados à Cavallhada que no dia do Corpo de Deus integra a “majestosa” procissão que percorre as ruas de Penafiel, têm vindo a perder a sua identidade e até complexidade, aparecendo hoje algo “folclorizados”, sobretudo no que concerne aos trajes que no passado eram certamente bem mais modestos. Também as músicas que acompanham as partes dançadas e mimadas poderão ter sofrido grandes alterações ao longo dos séculos, sem que tal esteja devidamente estudado. O principal interesse do evento, que se inicia com a chegada da Serpe (uma espécie de dragão verde) seguida duma charrete rodeada de cavaleiros na qual se desloca o representante do povo - que faz uma paragem para discursar e levar oferendas ao presidente da câmara e vereação -, são os chamados bailes, associados aos ofícios antigos e grupos profissionais da cidade. A sua participação foi decretada no Tombo das Festas do Corpo de Deus, documento de 1657 reformulado em 1705, 65 anos antes da passagem da vila a cidade. Era obrigação dos mesteres “contribuir com animação, em forma de dança ou baile teatralizado, que representasse a atividade artesanal da referida corporação, ou outra qualquer tarefa que lhe viesse imposta conforme deliberação exarada no respetivo Tombo das Festas”.

Danças como a mourisca (representada pelos alfaiates, albardeiros e vendeiros), a dança da Retorta (apresentada pelos sapateiros e tosadores), a dança dos Moleiros (interpretada pelos moleiros do Cavalúm e rio Sousa), a dança das Espadas (pelos ferreiros e serralheiros) e outras, já aparecem referenciadas no citado documento seiscentista. Sabe-se que “em 1705 se deu a reforma dos capítulos da festa, documentada em novo Tombo, criando-se novas danças e obrigações para a concretização da festa solene. No entanto, por determinação régia de 1724, as danças foram banidas das procissões, não podendo mais os grupos atuar durante o cortejo religioso, integrando apenas o conjunto de figurantes passivos do desfile. Vários concelhos não cumpriram durante décadas a postura régia, e em Penafiel apenas no séc. XIX se verificou o definitivo afastamento dos bailes da procissão propriamente dita, passando estes a actuar na véspera do Corpo de Deus, na cerimónia da Cavallhada. Ao longo da segunda metade do séc. XX a maior parte destas curtas danças ou *intermezzos* dramáticos deixaram de se realizar, à excepção do *Baile dos Ferreiros*, que desde sempre se manteve ativo e é justamente a dança masculina mais apreciada e a que com muita vivacidade abre o cortejo.

Figura 8

A Serpe, uma espécie de dragão verde, das Festas do Corpo de Cristo em Penafiel.



Notas: Foto da autoria de António Laginha.

Os dezasseis participantes avançam para o local de exibição com ar triunfante e longas espadas em punho. Trajados de branco, com alguns apontamentos a vermelho e um arranjo floral na cabeça sob o comando de um líder, repetem sucessivamente um mesmo padrão coreográfico que de circular passa para corridas rápidas que se desenvolvem em linhas paralelas. Os movimentos ágeis, e saltitantes, acompanhados apenas com as sonoridades de uma gaita-de-foles e um tambor (caixa), parecem ampliados através da ligação das espadas, entre elas, seguradas por ambas as mãos de todos os integrantes, como se se desmultiplicassem nas sucessivas ondas que se vão criando. O padrão deste baile, na verdade, parece bem mais intrincado do que realmente é porque a sua execução, que no início apresenta alguma dose de surpresa, é acompanhada de uma rapidez e energia que destoa cabalmente do conjunto das outras danças.

Segue-se o *Baile dos Pedreiros* que, com martelos nas mãos, simulam uma desavença profissional entre o mestre e os seus oficiais, criando uma dramaturgia pouco convincente e, acima de tudo, demasiado arrastada. Na falta de profissionais masculinos - presentemente muitos dos envolvidos nas obras e construção civil em Portugal até já são emigrantes - aparecem algumas mulheres e todos, a determinada altura, sentam-se no chão e desenrolam um farnel que comem na frente dos presentes. Infelizmente esse apontamento é pouco explorado pois é breve e não funciona como um forte e afectivo elo de ligação entre os intervenientes. O *Baile das Floreiras* apresenta umas duas dezenas de mulheres de cestos com flores cantando e dançando pausadamente e, no final, ofertam ramos e pétalas aos espectadores. Tal como nos bailes seguintes praticamente não existe qualquer tipo de coreografia nas movimentações do conjunto. O *Baile dos Pauzinhos* - que é um dos mais recentes - vai buscar o seu nome ao par de baquetas castanhas que os participantes (masculinos e femininos) levam nas mãos. À primeira vista este número parece ser um familiar distante dos pauliteiros nordestinos de Miranda que, à mímica de espadas, são conhecidos por cruzam e bater com os respectivos paus de madeira com particular animação e garra festiva.

Figura 9

O Baile dos Ferreiros é a dança masculina mais apreciada em Penafiel e uma das mais vibrantes que ainda se conservam em Portugal.



Notas: Foto da autoria de António Laginha.

Se o *Baile dos Ferreiros* é o mais singular, enérgico, complexo e coreografado – por vezes a intenção dos seus intérpretes parece ser a constituição de uma pequena máquina de guerra que avança contra os espectadores - o dos turcos é aquele em que mais se dialoga apresentando uma estrutura dramática precisa associada a um auto que narra um (agora indolente) combate entre cristãos e infiéis, num longo desfile que dura cerca de três horas.

A finalizar, assinala-se que à procissão do S. João de Braga que é um exemplo da reconstrução da tradição em que se perdeu a dança mourisca quando esta foi transformada na Dança do Rei David por um padre no século XVII (segundo a informação dos folhetos da “Festa de S. João” distribuídos pela Câmara Municipal de Braga) numa cidade em que, por incrível que pareça num estado laico, a autoridade eclesiástica ainda mantém muita da sua autoridade.

Nota final

O contraste entre terras e gentes do Norte e do Sul de Portugal revela-se, em grande parte, nas suas tradições. Pelo presente estudo verifica-se que o Norte apresenta uma maior incidência na manutenção e preservação de tradições seculares enquanto o Sul, por desleixo e, muitas vezes, em nome da promoção do turismo e do facilitismo, as vão substituindo por eventos “plastificados” como sejam as “feiras medievais”. É claro que esta situação depende bastante da vontade e cultura dos agentes políticos, uma vez que com a mobilidade das populações e a própria ocupação sazonal do Sul é cada vez mais difícil segurar os indivíduos às terras. Sobretudo em zonas em que as práticas sociais ainda podem funcionar como um certo cimento que enfatiza o próprio poder de agregação.

É de salientar que poucas terras verdadeiramente se esforçam por alimentar os seus habitantes – e forasteiros – com algo que, apesar de uma evolução nem sempre positiva, mantém, contudo, a essência de festas populares enraizadas nas gentes e nos seus costumes.

Tal como é possível verificar, a herança árabe – ou o que supostamente terá sobraçado dela – a nível de eventos performativos/ dança está irremediavelmente perdida no Sul de

Portugal e tem apenas uns poucos focos “activos” na bacia do rio Douro. Será, contudo, mais apropriado afirmar que todas e quaisquer manifestações populares que no passado terão tido por base algum tipo de construção terpsicoreana – como seria de esperar na ausência de uma fixação que fosse além de lembrança dos homens e da prática das tradições populares – se foram desgastando e extinguido. De um modo geral o ficou da herança muçulmana no território ibérico - que desde 1249 com a conquista do Algarve aos mouros constitui a nação portuguesa – é pouco e o que ainda se consegue ver hoje em algumas festas populares são resquícios de manifestações festivas de um período pós-medieval em que as lutas fictícias entre cristão e mouros alimentavam o imaginário das populações.

Na verdade, as manifestações populares (mais ou menos turísticas) que formavam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com maior ou menor presença de texto, no Algarve foram desaparecendo e hoje a oferta resume-se a feiras medievais cujo conteúdo é bastante equívoco e apenas oferecem como suporte uma localização privilegiada dentro das ameias dos castelos de Silves e Castro Marim.

Já no Norte do país, apesar da erosão assinalada sobretudo por estudiosos, os exemplos de Valongo e Penafiel continuam a lembrar o passado com alguma pujança e o Auto da Floripes (teatro) a guardar textos teatrais populares sem qualquer forma de coreográfica associada, mas em que o elemento mouro, no seu sentido mais amplo, continua presente.

Porém, pela sua singularidade e as óbvias ligações às “mouriscas” do passado, o São João Baptista chamado “Bugiada” em Sobrado em Junho, a Dança do Ferreiros de Penafiel no Corpo de Deus, a procissão do S. João de Braga (um exemplo da reconstrução da tradição em que se perdeu a dança mourisca quando esta foi transformada na repetitiva Dança do Rei David) e, eventualmente, o Auto da Floripes, em Neves, fazem destes eventos seculares muito mais do que uma mera curiosidade.

No sul de Portugal, tanto quanto se sabe, as representações que eventualmente terão existido já há muito que se perderam. Daí o interesse em “registar” o que ainda resta na memória de uns poucos, uma vez que tudo leva a crer que, infelizmente, em breve tudo não passará de uma ténue e evanescente memória.

Agradecimentos

Para além dos presidentes da Junta de Pechão e de Santa Catarina da Fonte do Bispo, respectivamente, Paulo Vasco Salero e Carlos Manuel Viegas de Sousa devo também a agradecer aos senhores João Cesário Brás, Emiliano Charneca, Osvaldo Granja, João Evaristo, Marco Sousa Santos, José Cunha Duarte, Paulo Raposo e Fábio Mário Silva. E às Câmaras Municipais de Olhão, Penafiel e Valongo e ao Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada, em Sobrado.

Referências

A Arlapa (2010, setembro 4).

<http://aarlapa.blogspot.com/search/label/Combate%20dos%20Mouros>

Alge, B. (2006). A memória colectiva religiosa em danças dramáticas de Penafiel, Sobrado e Braga. Colibri.

Alves, A. (2001). *A Herança Árabe em Portugal*. CTT.

- Alves, Pe. F. M. (1990) [1925]. *Memórias Arqueológico - Históricas do Distrito de Bragança*, IX. Bragança.
- Anica, A. C. (2005). *Monografia da Freguesia de Santa Catarina da Fonte do Bispo*. Edição da Junta de Freguesia Santa Catarina da Fonte do Bispo.
- Armstrong, L. (1948). *Dances of Portugal*. Max Parrish & Company.
- Ataíde de Oliveira, F. (1898). *As mouras encantadas e os encantamentos no Algarve: com algumas notas elucidativas*. Typographia Burocratica.
- Bergson, H. (1959). *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à Vesprit*, 60^{ème} édition. PUF.
- Bluteau, R. (1716). Mourisco, Mouro e Dança Mourisca. In *Vocabulário Português e latino, áulico, anatomico, architectonio, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, clinico, dgmatico, diatectico, dendiologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero, autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos*. v. V. Officina de Pascoal da Sylva (pp. 612-613). <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2252>
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico, Memória e Sociedade* (2.^a ed.). Difel.
- Correio do Sul (1966, novembro 24).
- Dicionário informal. <https://www.dicionarioinformal.com.br/>
- Duarte, J.C. & Cunha, A. (2006). *Natal no Algarve II – Teatro*. São Brás de Alportel.
- Duarte, J.C. & Cunha, A. (2016). *Corpo de Deus*. São Brás de Alportel.
- Durkheim, E. (1960) [1912]. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Presses Universitaires de France.
- Fados do fado... letras de fados (2024). <https://fadosdofado.blogspot.com/2013/06/sao-joao-bonito.html>
- Machado, P. C. & Ferreira, H. (2002). *Bugiada: Valotigo*. Elo.
- Martins, J. P. O. (1908). *História de Portugal*, The Project Gutenberg E-Book of História de Portugal: Tomo I, editado em novembro de 2010 [EBook #34387]. https://archive.org/stream/HistoriaDePortugalOliveiraMartins_201508/Historia+de+Portugal++Oliveira+Martins_djvu.txt
- Miri (1991), *Corpus Christi, The Eucharist in Late Medieval Culture*. University Press.
- Pozo, M. (1988). Festas de mouros e cristãos na Espanha, Tipologias [Conference session]. IV Congresso Nacional, I Congresso Internacional, Fiestas de Moros y Cristianos. https://www.csantjordi.es/wp-content/uploads.d.ocs/b25b5a_MyC_otras.pdf
- Dicionário Priberam de Língua Portuguesa (2008-2021). Mourisco. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://dicionario.priberam.org/mourisco>
- Raposo, P. (2016) [1998]. O Auto da Floripes: “cultura popular”, etnógrafos, intelectuais e artistas. *Etnográfica* [Online], 2(2). DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.4441>
- Ribas, T. (1983 [1982]). *Danças populares portuguesas. Biblioteca Breve, 69*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades Rubin.
- Santos, M. S. (2021) Breve história das Irmandades, confrarias e mordomias de Loulé (séculos XVI, XVII e XVIII). Câmara Municipal de Loulé.
- Seibert, G. (s.d.). *S. Tomé e Príncipe*. <https://tchiloli.com/sao-tome/>
- Soeiro, T. (Coord.) (2000, 2001). Dias Festivos: o Corpo de Deus em Penafiel. *Cadernos do Museu*, 6-7. Museu Municipal de Penafiel.
- Tavares, P. M. (2020). O Auto da Floripes no lugar das Neves: Um contributo da imagem em movimento para a perceção do fenómeno cultural. *Revista CEM – Cultura, Espaço & Memória*, (10), 77-91. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/7030/6460>

Tinhorão, J. R. (1988). *Os Negros em Portugal*. Caminho.

Vasconcelos, J. L. (reedição de 1980). *Etnografia Portuguesa*, 3. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Corpos que dançam e celebram o Carnaval

Cristiane Pimentel NEDER

Professora Efetiva e Pesquisadora Produtividade
da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG-PQ
Mestre e Doutora pela ECA – USP
cristiane.neder@uemg.br

Resumo: Na festividade do Carnaval os corpos são exibidos e mais do que exibidos são divulgados, na sua sensualidade, pelos meios de comunicação. É a festa conhecida como profana, onde o público que assiste ao vivo ou pelos canais de transmissão, busca devorar o prazer, a beleza e a arte. Corpos cobertos ou quase completamente nus são permitidos na festa. Estes corpos têm uma linguagem que é estudada neste artigo como um corpo de empoderamento e de sedução.

Palavras-chave: Carnaval, corpos, linguagem

Abstract: During the Carnival festivities, bodies are displayed and more than displayed, they are publicized in their sensuality by the media. It is a festival known as profane where the public, watching live or through broadcast channels, seek to devour pleasure, beauty and art. Covered or almost completely naked bodies are allowed at the party. These bodies have a language that is studied in this article as a body of empowerment and seduction.

Keywords: Carnival, bodies, language

A fantasia dentro da fantasia

No Carnaval os foliões vestem-se com fantasias para todos os gostos e estilos, mas temos uma fantasia dentro de outra fantasia: a fantasia de uma personagem e a fantasia que vestem para serem quem desejam ser durante as festividades do Carnaval e viverem um tempo diferente do habitual. No Carnaval pode-se ingressar num mundo de fantasia com fantasia. Coloca-se uma dentro da outra ou uma em cima da outra, nos fantasiamos duplamente. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente, que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede a lembrança de uma experiência anterior, na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. (Freud, 1907)

A fantasia é um devaneio mental que não ocorre na realidade, mas que ocorre num mundo idílico, como sonhar acordado com o que se faria se ganhasse na loteria, pensando com qual mulher ou homem gostaria de se relacionar e de que forma ou até fantasias mais sensuais abastecidas pelas *sex shops* por objetos e roupas eróticas ou de determinados estereótipos. Buscamos o prazer nas fantasias de que o corpo é o grande mensageiro. A fantasia representa conjunto de vontades reprimidas que gostariam de ser libertadas, pelo menos no plano mental. Durante o Carnaval, chegam imagens dos corpos sensuais aos

olhos de toda gente do mundo, em que muitas pessoas sonham em ter ou ser alguém igual ao que admira na festa. Se sonha com aquilo que se constrói no imaginário coletivo enquanto nação e no individual enquanto sujeito.

Junto com tudo isto outros estímulos, promovem o corpo objeto de sedução e desejo, em que a música, alegre e intensa na sua batida, o gingado, acompanhado geralmente por um olhar e um sorriso radiante, além do dançar de cada bailarino(a) expressam os pensamentos sem censura. Neste processo de linguagem que envolve música, gingado acompanhado ou não por um sorriso e um olhar dançando é que o corpo se torna objeto de desejo.

Além, claro, que no Carnaval as partes mais íntimas são pouco cobertas, pode se ver seios e nádegas de forma despidorada, peitos masculinos e femininos descobertos ou, parcialmente cobertos por pequenos adereços. No Carnaval, cada um(a) é o que pretende ser. Pode-se vestir de homem ou de mulher, de policial ou de pirata. O que importa é que a fantasia seja realizada. Os corpos se permitem transitar por mundos imagináveis.

Figura 1¹

Folião de Carnaval.



Nota: Imagem criada por Inteligência Artificial (ChatGPT 2024).

O Carnaval nasce através de uma censura religiosa em querer controlar os desejos dos fiéis, obrigando as pessoas a jejuar antes da Quaresma, em que a obrigatoriedade de “não se comer carne” era levado a sério, tanto nas refeições como na atividade sexual, retraindo os prazeres da atração física. É uma tentativa religiosa de punir os corpos e as vontades. O Carnaval nasce pela repressão, mas toda a repressão tem uma válvula de escape que é a folia:

A palavra Carnaval é originária do latim, [*carnem levare ou*] *carnis levare*, cujo significado é retirar a carne. Esse sentido está relacionado ao jejum que deveria ser realizado durante a Quaresma e também ao controle dos prazeres mundanos. Isso

¹ A opção de utilizarmos inteligência artificial para a produção de imagens pretende apenas ilustrar aquilo de que a comunicação social faz utilização abusiva.

demonstra uma tentativa da Igreja Católica de controlar os desejos dos fiéis. (Pinto & Daniel, 2024)

Embora o Carnaval se tenha popularizado no Brasil, sua origem é europeia e embora hoje, em alguns países da Europa como Portugal e Itália haja Carnaval, os hábitos e costumes culturais não são iguais: o Carnaval no Brasil é uma festa grande, que ocupa sambódromos de quase todas as capitais brasileiras, em que os foliões se excedem em quase todos os aspectos.

A forma de dança é sempre uma expressão cultural de um país. Mesmo que haja Carnaval em vários países, cada nação tem uma identidade singular. Cada pessoa através do corpo e da vestimenta, mostra uma identidade individual, mas cada povo coletivamente através das suas tradições, que incluem as danças e festas populares, mostram também uma identidade coletiva. O corpo se expressa e o figurino exterioriza a personalidade de cada um(a). O corpo, através dos gestos e dos movimentos, revela sentimentos e narrativas.

Os corpos em movimento, através de um grupo, representam o modo de ser de uma gente, sua forma de se expressar. Os brasileiros talvez sejam mais sensuais em relação aos europeus, que podem ser mais recatados, mas isto não é uma regra, porque cada povo tem pessoas de diferentes modos de ser. De forma geral, vemos no Brasil, na praia e no sambódromo, vestimentas mais curtas e ousadas, do que as usadas em outros países, mas isto não significa que todos são iguais, nem nos países mais tropicais, nem nos menos tropicais - claro que o calor contribui para que os corpos se exponham mais, sejam menos cobertos.

Como Giddens menciona: “nem a aparência e nem a postura podem ser consideradas definitivas” (Giddens, 2002, p. 96). O eu está sempre em construção e muda conforme o ambiente, o clima, a estação do ano, com a música, com o ritmo, com a vibração externa, tudo isto interfere na identidade que o corpo vai assumir.

Nos ambientes pós tradicionais de alta modernidade, nem a aparência, nem a postura[,] podem ser consideradas definitivas; o corpo participa de maneira muito direta do princípio de que o [“eu”] deve ser construído. Regimes corporais, que também se referem diretamente aos padrões de sensualidade, são o meio principal pelo qual a reflexividade institucional da vida social moderna se centra no cultivo – quase se poderia dizer na criação do corpo. (ibidem)

Nos aeroportos, por exemplo, (qual não-lugar de Marc Augé, 1992), geralmente podemos identificar cada povo pelo seu modo de se vestir e comportar-se. Claro que temos uma cultura global e mesmo que a globalização seja imperativa em tentar construir uma identidade universal, o local nunca deixa de estar presente e visível, a alma de cada povo é visualizada nas suas particularidades. No seu artesanato, no seu modo de se vestir, de dançar, de se relacionar e de se colocar no mundo. O jeito coletivo de cada gente no plural forma as características de uma nação.

No Carnaval, as identidades são fluídas, porque podem homens se vestirem de mulheres tanto quanto as mulheres de homens. Quando vemos os desfiles de Carnaval na TV consumimos corpos visualmente e platonicamente. Todo corpo no Carnaval é um convite ao hedonismo.

Há corpos mais cobertos e menos cobertos no Carnaval. Há fantasias que cobrem o corpo e outras em que o corpo é a própria fantasia. A música Carnavalesca é uma música alegre, com melodias acompanhadas de batuques, que convida o corpo a balançar e se desprender do chão, sambando, num ritmo em que todo o corpo se movimenta, tocando

os olhos de quem assiste, despertando o desejo. Corpos molhados, suados, que brilham com purpurinas ou adereços, mas que brilham muito mais pela imaginação de quem os vê e de quem o mostra.

No Brasil, o Carnaval reflete a alma nacional brasileira. Um país com clima muito quente, onde as músicas têm letras maliciosas, o corpo acaba sendo um porta-voz da nossa cultura: sai nas passarelas sem tabu e sem pudor em várias alas de cada bloco, cada uma com a sua fantasia, algumas, em que o corpo não é mostrado, mesmo que seja exibido bailando.

Tem gente que segue o trio elétrico no meio da multidão. Assim como tem Carnaval de rua, geralmente aberto e gratuito, tem Carnaval em clubes, geralmente em lugares fechados e pagos, tem Carnaval em cidades grandes e pequenas -, que são geralmente diferentes, porque nas cidades pequenas os carnavais são mais entre pessoas conhecidas e nas cidades grandes estranhos se esbarram. Há vários carnavais no Brasil e várias formas de mostrar o corpo. Há danças diferentes, como, por exemplo, o Frevo na cidade do Recife, no Estado de Pernambuco.

Figura 2

Foliões de Carnaval: celebração e divertimento.



Nota: Imagem criada por Inteligência Artificial (ChatGPT 2024).

O Carnaval é democrático festejado tanto por personalidades quanto por toda população, dos morros aos clubes mais elitizados. Os corpos de um ou de outro são corpos que acompanham o ritmo da música e extravasam as fantasias da mente e do físico. O período carnavalesco é repleto de quebra de costumes sociais.

O Carnaval é uma expressão cultural e por isso cada país celebra de um jeito. No Brasil é uma festa em que as Escolas de Samba “dão a vida”, no sentido metafórico: trabalham de fevereiro a fevereiro a pensar no próximo desfile, enredo e preparativos. Podemos dizer que muita gente na sociedade brasileira vive em função do Carnaval, do turismo que proporciona e atrai, gerando renda à população e ao país, promovendo-se junto da comunidade internacional. Atividades como Futebol e Carnaval são referências nacionais, em que, por um lado, referências desportivas como Garrincha e Pelé, ajudam a promover o país no exterior e, por outro lado, mulheres e homens bonitos e sensuais promovem a festividade do Carnaval. Este estereótipo de que o Brasil é Carnaval e

Futebol, porque foi passada uma imagem de não sermos sérios, de vivermos para festas, de ficarmos dançando e jogando bola em grandes períodos da vida, duas coisas que são vistas como ócios e não trabalho, não são positivos. Também os corpos nus ou seminus acabam vendendo uma imagem da mulher brasileira no exterior como uma mulher fácil, comparadas a prostitutas. Os estrangeiros acabam desrespeitando as mulheres brasileiras, com comportamentos invasivos, e espalhando o estereótipo por acharem que são todas iguais, o que não é uma verdade: muita gente no Brasil não sabe jogar futebol ou dançar samba.

Há, no imaginário internacional, uma imagem de corpos que representam um coletivo que não é real. O Brasil é muito mais que Carnaval e Futebol, mas por bem ou por mal ficamos estigmatizados assim. Um povo fica estigmatizado por imagens que são propagadas, com base numa pequena amostra da população. Os corpos mostrados pelos meios de comunicação vendem uma imagem de que todos no Brasil são sensuais, que respiram o ano inteiro Carnaval, que somos um povo sem responsabilidade, que só pensamos em festa e Futebol. Todo este estigma vende uma imagem negativa nossa no exterior.

No Brasil há várias religiões, inclusive muçulmanos, e é um paradoxo as mulheres que desfilam no Carnaval, com as brasileiras que não podem exibir seus corpos de forma tão natural. O Brasil são muitos brasis. Inclusive, há religiões que exorcizam o Carnaval por acharem que é festa do demônio. Uma parte do Brasil cabe dentro do Carnaval. Fica de fora a que não é exibida nos meios de comunicação. Toda a gente quer ver corpos que desfilam, não apenas nas Escolas de Samba, mas que desfilam sensualmente tirando as nossas fantasias antes das deles.

O corpo todo é mensageiro de emoções: risos, lágrimas, orgasmos, arrepios, dores. No Carnaval entra na passarela já predestinado a ser desejado. A música ajuda a criar a atmosfera e ambientação e o samba carrega nas suas raízes uma energia de alegria. É o morro que canta a vontade de sua gente.

Em blocos de foliões ou em alas das Escolas de Samba, o Carnaval torna-se uma recompensa de quatro dias para sair da rotina, levar o corpo para seguir a música, levar o corpo para ser mensageiro da emoção, sem pecado. É uma válvula de escape de um povo que, mesmo com a maioria da sua gente vivendo na miséria, consegue sonhar, ter esperança e ter alegria. O povo mesmo miserável esforça-se por uma luxuosa produção em cada fantasia e nos carros alegóricos. Muitas pessoas dão a vida pelo Carnaval, chegando a passar necessidades o ano inteiro, para fazer a melhor festa popular e torcer por suas escolas. Durante o ano inteiro ensaiam, as suas escolas fazem parte das suas comunidades e as comunidades e as escolas são o lugar da fala deles. O corpo é o diálogo entre estes dois ambientes, onde cresceram e onde podem ser verdadeiros.

O Carnaval traz para as ruas um povo que quer ter voz e todo o corpo fala e no Carnaval o corpo não apenas fala, como escuta: as memórias da sua gente, a sensualidade de cada personalidade, o sentimento de uma nação, o coração no ritmo do pandeiro e em cada passo, um gingado. O corpo entra em festa, porque para dançar é preciso que o astral acompanhe o físico. O Carnaval é o antídoto contra o moralismo, o conservadorismo e a tristeza e por isso desacata as religiões, porque é a permissão para não ter medo de ser inteiro: no prazer e na vontade de viver. Os corpos, no Carnaval, são livres não apenas para serem desejados, mas para serem respeitados nas suas escolhas.

O corpo é do outro, mesmo sem se tocar, porque não há fronteiras para o olhar ou para o desejar, mesmo sem se encontrarem. É a festa da sedução, onde corpos atraentes admirados por nós, nos tornam *voyeurs*.

O Carnaval celebra a diversidade, tanto em seus sambas enredos, que contam histórias da ancestralidade na nossa gente, das lutas populares e dos espaços de reconhecimento de

cidadania. É uma festa onde a liberdade reina e ser livre e ter o corpo à mostra livremente. É uma forma do corpo traduzir as formas de se construir e voar.

Figura 3
Escola de Samba.



Nota: Imagem criada por Inteligência Artificial (ChatGPT 2024).

Temos, na festa do Carnaval, também, a erotização do corpo das mulheres e, como a festa carnavalesca é na maioria das vezes, realizada por comunidades mais periféricas, estas mulheres geralmente são mulatas e negras. Sofrem, por isso, o olhar do colonizador, que as quer possuir, para apenas usufruir dos seus corpos, como se isso lhes conferisse posse sobre uma gente que não lhe pertence.

O Carnaval promove uma ideia de que no Brasil as mulheres são todas sensuais, mas na verdade grande parte das mulheres querem apenas usufruir da sua liberdade, sem nenhum tipo de consentimento para relações que passem do limite do olhar. Os corpos, não estão à venda e nem à disposição, como se de escravas no período colonial, tanto para trabalhos caseiros quanto mais, favores sexuais. Negras, mulatas e mulheres brancas são assediadas no Carnaval por aqueles que participam da festa e ainda acham que têm o direito de as ter como suas mercadorias. É uma festa paradoxal, é a festa da liberdade, mas ao mesmo tempo é a festa da escravidão dos corpos a partir do momento em que estes são vistos como objetos de consumo, através de um simples olhar.

As fantasias cobrem desejos submersos. Corpos transpiram no calor das emoções e não apenas na atividade de dançar. O samba, uma das maiores manifestações artístico-culturais do Brasil, é a voz dos excluídos. Suas dores, lutas e reivindicações são transformadas em letras de música e cantadas em tom de manifestação política. O corpo se torna militante de si mesmo e da coletividade.

O corpo, quando dança, a dança em si tem um discurso. Quando acompanhada por uma música tem um duplo discurso. O corpo consegue tecer significados, mensagens e textos através da emoção, dos movimentos e da ligação atmosférica com o ambiente. No Carnaval, a alegria coletiva interfere no discurso individual. O ser dançante é contagiado pela multidão. São discursos compostos.

O Carnaval liberta as pessoas do padrão social: tímidos podem ficar extrovertidos, seja pelo consumo de bebidas alcoólicas ou pelo simples fato de nesta festividade, a moralidade ser esquecida e até vingada. É um espaço em que os corpos renascem sem amarras, onde podem flunar sem obstruir os caminhos prazerosos. O corpo dialoga, no

Carnaval, com as esferas cultural, social e política. É uma experiência etnográfica onde observamos diversos conhecimentos se encontrarem.

Referências

- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. Jorge Zahar Ed.
- Freud, S. (1907). Escritores Criativos e Devaneio. *E.S.B.*, 9.
- OpenAI. (2023). ChatGPT (versão de outubro 2024). [Large language model].
<https://chat.openai.com/chat>
- Pinto, T. S. N. & Daniel, N. P. (2024, 10 de julho). *História do Carnaval*. Portal Uol, Brasil Escola. <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>

**Uma antropologia do corpo e da alteridade -
A dança como reparação heteropsicogónica, A. Piazzolla e C.
Gardel**

André VERÍSSIMO

Investigador Universitário Estrangeiro (UEMG)
Auditor Faculdade Filosofia GHyOP (UCM)
moshe.prera613@aol.com

Angélica SCHIFFLECHNER

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

Resumo: *Pathos* significa *pathologia* e sofrimento, sentimentos do *Id* e de outros mais superficiais. O *pathos* dos elementos ou vontade de viver. Uma força primal, a luta pela sobrevivência, uma força, uma dimensão que vem do fundo, lembra a força dionisíaca de Nietzsche. A vida tem apreço e sabor pelo *Pathos* e pela valoração que damos ao que nos faz emergir. A vida é um sabor ao que nos ligamos. Que é sentir o mundo? A sabedoria do mundo como sabor. A sabedoria também do raciocínio e da percepção cognoscitiva da realidade. Portanto o sentir do si-mesmo e do outro brota como dor da existência e da ausência e proximidade do outro. O corpo tem uma autonomia pathica e isso significa um antes da consciência que só se inicia com ela. A dor, a alegria, a satisfação são esses metaconceitos *pathicos* que revelam a inteireza do humano. A visão do belo supõe a natureza pathica do humano, a fundamentalidade da literatura inscreve-se aqui. A projecção autoral ou artística está aqui como carne. Como *mimesis* do *pathos* do outro. Relevância da dança, com ênfase no tango, como metáfora e reparação psíquica, destacando as contribuições de Astor Piazzolla e Carlos Gardel, análise antropológica revela tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os dois artistas, enfatizando suas heranças culturais e o impacto de suas obras. Letras de músicas selecionadas ilustram como o tango pode servir como uma metáfora rica e um meio de reparação emocional.

Palavras-chave: antropologia, corpo, alteridade, dança, metáfora, terapêutica, reparação psíquica, tango

Abstract: *Pathos* means *pathology* and *suffering*, feelings of the *Id* and other more superficial feelings. The *pathos* of the elements or the will to live. A primal force, the struggle for survival, a force, a dimension that comes from deep within, reminiscent of Nietzsche's Dionysian force. Life is appreciated and flavoured by *pathos* and by the value we give to what brings us out. Life is a flavour to which we connect. What is it to feel the world? The wisdom of the world as flavour. The wisdom also of reasoning and the cognitive perception of reality. Therefore, the feeling of the self and the other springs from the pain of existence and the absence and proximity of the other. The body has a pathic autonomy and this means a before consciousness that only begins with it. Pain, joy and satisfaction are these pathic meta-concepts that reveal the wholeness of the human being. The vision of beauty presupposes the pathic nature of the human being, and the fundamentality of literature lies here. Authorial or artistic projection is here as

flesh. As a mimesis of the pathos of the other. Relevance of dance, with an emphasis on tango, as a metaphor and psychic repair, highlighting the contributions of Astor Piazzolla and Carlos Gardel. The anthropological analysis reveals both the similarities and differences between the two artists, emphasizing their cultural legacies and the impact of their works. Selected song lyrics illustrate how tango can serve as a rich metaphor and a means of emotional repair.

Keywords: *anthropology, body, alterity, dance, metaphor, therapeutic, psychic repair, tango*

Uma Introdução transdisciplinar -- uma modelização dos sistemas complexos

Sem entrar nos detalhes de uma pesquisa que diria respeito à história das ciências, sabemos que, desde a antiguidade, Aristóteles, pela necessidade de distinguir as actividades humanas, propôs a classificação das ciências em ciências práticas, ciências poéticas e ciências teóricas, estas últimas incluindo a matemática, a teologia e a física ou a ciência da natureza.

A essa classificação pragmática e lógica de Aristóteles, Platão contrapõe uma categorização diferente: a de duas espécies de artes ou de ciências, uma qualificada de “vulgar” e a outra própria aos “filósofos”, cada uma delas correspondendo a uma das duas faces de Eros: “pandémia” e “urania”, terrestre e celeste.

Essa divisão mostra duas abordagens distintas: uma de certo modo linear e horizontal, que, a partir de Aristóteles, nos conduziu ao positivismo de Augusto Comte; outra muito mais circular e hermenêutica, que nos conduziu de Platão a Piaget a Prigogine, a Wittgenstein, a Emmanuel Levinas, a Orhan Pamuk. Na Idade Média, essa dupla classificação pode ser encontrada num “*quadrivium*” científico (geometria, aritmética, astronomia e música) e num “*trivium*” literário (gramática, retórica e dialéctica ou lógica). Como nota Gilbert Durand, o século XII é o século de ouro do Ocidente, no qual as “vozes” (as vozes) do *trivium* e as “*res*” (as coisas) do *quadrivium* encontram um equilíbrio. Porém, a partir do século XIII, as “vozes” são progressivamente absorvidas nas “coisas”, o que está relacionado com uma ruptura epistemológica entre revelação e conhecimento, análise e intuição, objectividade e subjectividade. Essa ruptura, estudada em termos sociológicos por autores como David Le Breton (1995) consuma-se no século XVIII, quando o dualismo cartesiano e o *século das Luzes* valorizaram apenas e definitivamente o conhecimento objectivo e a análise. Com isso, abriu-se o caminho para a fragmentação disciplinar restrita ao campo do positivismo e do materialismo. Ainda havia alguns conflitos entre os partidários dessa abordagem e os partidários da abordagem holista e vitalista. Estes últimos contrapunham à realidade única de uma vida material, um “espírito vital”. No entanto, esse antagonismo terminou com a vitória dos primeiros sobre os segundos e com o desenvolvimento unidimensional do saber médico e dos profissionais de saúde ainda tão em voga.

É a partir dos anos 1970 e, especialmente, 1980, que, após a *pluri* e a *interdisciplinaridade*, apreendidas como tentativas sucessivas de estabelecer relações entre as disciplinas, a fim de resolver diversos tipos de problemas ligados à complexidade, que, face a limitações, aparece a *transdisciplinaridade*. O termo parece ter sido enunciado pela primeira vez por J. Piaget em 1970 num colóquio sobre a interdisciplinaridade. Ele esperava ver “a etapa das relações interdisciplinares ser sucedida por uma etapa superior transdisciplinar, que situaria as ligações no interior de um sistema total, sem fronteira

estável entre as disciplinas”. Desde então, um conjunto de autores aplicou-se nessa pesquisa. O resumo *moriniano* não exaustivo desses trabalhos poderia permitir de definir a transdisciplinaridade como uma modelização dos sistemas complexos apoiada numa metodologia específica, definida no *I Congresso Mundial da Transdisciplinaridade em 1994*, (Lima de Freitas, Morin & Nicolescu, 1994) em Arrábida, Portugal, na sua *Carta final*.

A história das ciências, da medicina, ou o questionamento sobre o ser humano apresentam analogias. Assim como a fragmentação disciplinar, para assegurar a eficácia em campos cada vez mais complexos, impôs o quadro de uma abordagem global, cada ser humano não se resume à soma das suas componentes. Não basta adicionar órgãos para criar uma vida. As noções de globalidade e de complexidade põem-nos em jogo. A questão da literacia científica: literacia científica para a cidadania pode ser definida como o nível aceitável mínimo de conhecimento ou das habilidades requerido para funcionar eficazmente numa sociedade que seja cada vez mais complexa e dependente da ciência e da tecnologia. As edições tecnocientíficas que são apresentadas em grau proeminente ao público em geral podem ser caracterizadas por características tais como a sua natureza controversa; grau elevado de complexidade, de localização, e de especificidade do contexto; transdisciplinaridade; vulnerabilidade às pressões de vários actores sociais de acordo com os seus próprios interesses e sistemas de valor; e finalmente, pelas tentativas dos núcleos respectivos do conhecimento tecnocientífico.

Neste artigo procuramos integrar abordagens de disciplinas como psicologia, sociologia, filosofia e antropologia de forma a identificar e contra-identificar padrões recorrentes e variações significativas. De outra forma procuramos com algum detalhe uma narrativa de tipo normativo sobre o corpo, alteridade e noção temporal em Autores especializados.

Ao seguir este caminho procuramos proporcionar uma compreensão rica e multifacetada da antropologia do corpo e da alteridade bem como os significados e estética da dança em geral e do tango em particular.

I. O corpo desfragmentado

Duas passagens, um [traço] dum manuscrito e uma imagem de corpos lúcidos e o outro do corpo humano desfragmentado, nos parecem bastante intrigantes e servem para esclarecer dois conceitos fundamentais o do criador e o de mulher. No capítulo grande do seu livro da Criação, de corpos expostos e olhares nativíssimos se definirá o outro do olhar da maneira seguinte: é “o olho que inventa a máquina”, enquanto o governo da mente projectada para unir as peças, é qual príncipe o que monta – o que faz o mundo ter sentido.

No primeiro artigo da obra da criação sobre os traços milicores vemos o corpo de palimpsestos excêntricos em que não há nada de útil a dizer sobre este assunto, por difícil acordo sobre uma técnica que risca o contorno do olhar e da monstruosidade como humanidade dentro. Talvez os melhores relatórios do corpo social sejam mais claramente estabelecidos. Como se determina nela a natureza do traço? Fazendo-o viver e não agir. Descrevo os seus saltos, as suas peças, o sexo, o encoberto da memória, a ilusão e o sorriso de fêmea. Arranjo-o no seu lugar. Ponho a máquina em estado de ir; os mais sábios regularão os seus movimentos de identidade.

Compete então ao escritor proceder à criação dos princípios do caos engenhoso, à formação do corpo dissimulado. Ao criador cabe fundar os estados de ânimo, criar corpos, redigir a cor, consolidar o plano.

Não se confunde nem com a mulher de acção cujas funções se referem sempre a uma acção específica a de criar o corpo político, ou ainda, de pôr em movimento a máquina do mundo. A instrução sobre os ócios como o inventor do corpo, tarefa que a torna comparável ao dador, no entanto situado sobre um outro plano, o da criação dos princípios estéticos. Como: “pôr a máquina em estado de ir”, “fazer-se viver a metamorfose sexual”, qualquer coisa daquilo está melhor que o simples exercício da destruição compassiva, ainda que aquilo decorre de tal condição criadora. A voz de mim que clama (Gal Tevet):

Uma nota pode criar esquemas paralelos de mundos possíveis, // onde a nota pode ser tocada silenciosamente, // em que podia possivelmente ser tocada por um instrumento // ou pela voz humana, // podia possivelmente combinar com outras notas de muitos modos // criar harmonias como contexto, // harmonias que conotam ou felicidade // tristeza // ou só formas de melodias // que vagueiam livremente // através de tais contextos // uma nota poderia perecer após um tempo ou // mesmo permanecer // como tinha começado, nunca mudando, // jamais mudando... (Veríssimo, s.d.)

Aquando da fundação dos corpos, cifra-se a transformar cada indivíduo, que por ele mesmo é um todo perfeito em todos em parte maior de um todo do qual este indivíduo recebe em certa medida a sua vida e o seu ser; no mistério de alterar a constituição do homem para o reforçar no seu de dentro; de substituir uma existência parcial e moral à existência física e independente que todos recebemos da natureza fantástica. É necessário, numa palavra que tire ao homem as suas forças limpas para dar-lhe o que seja de estranho e das quais não possa fazer uso sem o socorro de outro. Mas estas forças naturais morreram e são destruídas à nascença, adquiridas no nosso espírito, recordamos esses movimentos: são-no como sinais grandes e duradouros, mas também a intuição é sólida e perfeita: de modo que se cada um não é nada, não pode nada, que por todos os outros seja, e que a força adquirida por qualquer seja igual ou superior à soma das forças naturais dos indivíduos, pode-se dizer que a criação está no mais elevado ponto de perfeição que possa atingir. Da liberdade à servidão – um processo de desfiguração do homem natural que efectua a actual condição de desigualdade moral.

Os relatos de *Génesis*, que unem os homens para formar a astúcia quanto constituem as primeiras relações que marcam o fundamento da geração, da comunicação quando o desafio é o da natureza da vida em sociedade. É sobre este momento de fundação que retorna a acção do criador, de modo que não possa ir nem além, nem mesmo ter recurso ao homem natural. Apenas um traço dum homem longínquo e duma forma fluida e rasurante de humanidade.

Este homem reduz-se a uma coisa, a nada, desprovido de sua qualidade fundamental, a liberdade, não é evidentemente o que foi descrito no texto acima, com ajuda das expressões – se cada homem não é nada – nesta expressão, o homem é o homem natural que é destruído para bem de todos; o recriar o lugar dum homem novo, parte de um todo, o que adquiriu a liberdade convencional após espontaneamente ter abandonado a pose anancástica, natural. Como todos os conversos, Gabriel abdicou do seu nome, trocando-o por outro hebraico no acto da circuncisão (que não se sabe se existiu de facto). Depois da excomunhão Uriel volta a ter o seu nome original, segundo a versão de Agustina Bessa-Luís. (Bessa-Luís, 1984) O escravo, por sua vez, foi destruído contra ele mesmo. Noutros termos, se a história nos revela um homem cada vez mais desfigurado, conduzindo ao seu completo desaparecimento na escravidão, esta condição última da história não pode ser o ponto de partida para a construção do todo, porque a instituição do agrupamento inscreve-se também no processo da história, como um restabelecedor empregado para impedir a degeneração da espécie humana; a sabedoria reside

precisamente em saber no momento exacto em que certa percepção da mente em criação está em condições de receber a figura de um homem por vir, e a todos os pelos quais, cada indivíduo, como um todo perfeito, como homem natural deve destruir-se para dar lugar a um homem novo, o olhar de viés do que vem *como* um ladrão. É lá que podemos ver a acção do predador como complementar à acção do criador, nunca, no entanto, como acção equivalente. Os próprios companheiros Judeus atribuíram uma alcunha a Gabriel da Costa, a de *Adam Romez*, um pseudónimo hebraico que significa *homem-verme* ou homem-bichinho, condizente com o título da obra. Já no fim da sua vida, num dos anátemas que lhe foi imposto, Gabriel denominou-se como *Uriel Abadot* (ou *Abadat*) sendo este último termo a tradução hebraica de “Costa”. (Nesse sentido, observa Abreu (1984) que é nas duas fases iniciais após a formação católica, o catolicismo (1583/1584-1609) que por imposição do pai lhe fora ministrado na infância e na adolescência e o marranismo (1609/1610-1614), já no âmbito universitário a primeira crise de católico desiludido vai-se de tal modo agudizando pela leitura comparativa do Antigo e do Novo Testamento da edição latina da Vulgata, bem como de outros livros espirituais, os quais o amedrontam com a condenação eterna, que o falecimento do pai abre espaço à irrupção do culto criptojudáico fortemente arraigado no seio da sua família materna há três gerações. A fase subsequente da aventura espiritual é o judaísmo ortodoxo (1614-1616) e o judaísmo saduceísta (1616-1632) que corresponde à verdadeira (re)conversão ao judaísmo dos seus antepassados na comunidade sefardita, primeiro, em Amesterdão e, depois, em Hamburgo¹. Gabriel tinha uma natureza andrógina, não amava as mulheres, o dinheiro e o poder, era infecundo e sentia prazer na dor. Depois de ser afastado dos seus familiares e da sociedade em geral, Gabriel acaba por ser penalizado publicamente numa aparente cerimónia de reconciliação de si consigo.

II. A nebulosa estética

Talvez possamos inferir que uma sociedade crescentemente complexa (ou “abstracta”, na expressão de Popper, que formalmente não mais se fundamenta sobre laços pessoalmente estabelecidos entre os seus membros), ou é cada vez mais mercantil, ou cada vez mais violenta. Como observa Weber, “a expansão intensa das relações de troca corre por toda a parte paralela a uma pacificação relativa.” (Weber, 1991, p. 422). Mas essa ordem crescentemente pacificada será - de maneira paradoxal, mas aparentemente inevitável – cada vez mais “fria”, ou “impessoal”. Talvez precisamente por reacção a este processo é que se explique a longa persistência do romantismo como movimento culturalmente relevante durante toda a modernidade – “perhaps the most important Western cultural movement of the modern period”, como diz Edward Tiryakian, (Cfr. 1972, pp. 491-512), que o caracteriza como instância de um processo de “reencantamento”, paralelo ao “desencantamento” identificado por Weber, e alimentado mesmo por este último.

Retomando o nosso paradigma estético: assim como a cultura de massas, o cinema digital pode ser monstruoso ou amigável, de acordo com as convicções estéticas e ideológicas de cada um, mas a sua existência não poderá ser negada.

A nebulosa não é apenas estética/tecnológica. Ao mesmo tempo que realizadores e críticos tentam caracterizar as diferenças entre o cinema tradicional e o que está surgindo anunciando o apocalipse ou a manhã de uma nova era -, teóricos de várias áreas constata-

¹ Para mais informação vide também Basto (1931).

a inequívoca sobreposição dos cenários, para depois avaliar se estamos a viver uma ruptura, uma acomodação ou uma lenta metamorfose.

Uma qualquer revolução media-lógica não afecta, fundamentalmente os códigos linguísticos existentes (a tipografia não modificou a sintaxe ou o vocabulário do francês): também não elimina os outros modos de transmissão (do século XVI), as pessoas continuam a fazer sermões e a escrever à mão.

As constatações de que a produção audiovisual narrativa não sofrerá um impacto tão grande assim, ou que o novo caminhará ao lado do “velho” por alguns anos, não devem impedir, contudo, que se estudem as variantes que a tecnologia digital oferece. Fazer cinema, sem dúvida, hoje pode ser muito diferente do que era há vinte anos. A pergunta é: essas variantes chegam a interferir na estrutura da linguagem televisiva, a ponto de criar novos significantes, novas articulações semânticas e, em última análise, uma nova linguagem?

Cairemos, então, inapelavelmente, numa questão mais antiga: cinema e televisão (ou vídeo) são linguagens diferentes? Se a resposta é não, podemos esquecer o embate entre cinema analógico e digital, pois entre estes a diferenciação é (unanimemente) mais subtil. Se a resposta, contudo, é sim, abre-se o campo para a batalha.

Umberto Eco (2015) disse o essencial: a indústria cultural é uma realidade indesmentível e indestrutível. Está aí e veio para ficar. O mais saudável, portanto, é encontrar estratégias de convivência com ela.

É preciso ressaltar que, durante a civilização industrial, a grande divisão não era entre países capitalistas e países socialistas, mas, sim, entre países industrializados e países não industrializados. As diferenças entre dois países industrializados, mesmo que um seja capitalista e outro socialista, são bem menores do que as diferenças entre um país industrializado e um país não-industrializado, não importa se sejam capitalistas ou socialistas. De igual forma, a grande divisão será entre países, ou, melhor dizendo, regiões da terceira vaga (Toffler, 1999).

III. EU e o Outro

O sabermos como devemos conduzir-nos é essencial. Para mais em tempos de desnorte, de deseducação “obrigatória”, de falência das nossas sociedades no inculcar de valores, virtudes, e até princípios. Há uma crise de valores “pós-moderna” a que devem responder, pluralmente, no “mercado” de ideias – e de crenças em especial – de hoje, as várias éticas tradicionais, religiosas e laicas, na sua diversidade, mas também na sua unidade.

A importância da ética, e da própria abertura das suas portas ao público culto, mas não especializado, é *auto-evidente*, nestes termos.

As palavras são, ao mesmo tempo, indispensáveis e fatais. Quando tratadas como hipóteses de trabalho, elas ensinam a entender, progressivamente, melhor o mundo. Por outro lado, elas podem querer fazer engolir a verdade, como se fossem um dogma. A palavra por si tem a pretensão de querer tudo definir, englobar tudo em seu seio e apresentar uma verdade absoluta e acabada. Ao contrário, para Buber, a palavra não é instrumento para contemplar visando a realidade, mas sim a própria criação do mundo. A palavra gera a relação. A relação é o sentido de acção do homem no mundo. É o lugar ontológico-existencial onde transcorre a história de todos os homens. Logo, o eixo central da existência humana. (Cfr. Buber, 1970, p. 98)

Nos momentos mais poderosos da palavra dialógica, naqueles que, na verdade, se põe em evidência que não é o individual nem o social algo diferente que traça o círculo em

torno do acontecimento. Para lá do subjectivo, para cá do objectivo, na fina linha divisória em que o **eu e o tu** se encontram se fala do âmbito do entre (Buber, 1970, p. 149), não está nem num, nem noutro, mas na relação onde existe o *entre* (Zwischen).

Para Buber, a relação como princípio dialógico é o feito primitivo, ponto dinâmico que dá organicidade à compreensão do mundo e do ser, e, em última análise, da existência. Trata-se de algo que acontece a toda a hora, quando se olha alguém, quando se dirige a palavra, não é apenas com o movimento natural do corpo que se faz. Mas, outrossim, quando se volta a alguém com toda a atenção e com a alma. Todo *voltar-se-para-alguém* provoca uma resposta, por mais imperceptível que seja, por mais rapidamente que seja sufocada num olhar, num som, vindos da alma, que passa, talvez, na interioridade da alma, mas que, sim, existem. Um exemplo foi dado por Buber:

Depois de uma descida, servindo-me da luz tardia de um dia que se findava, eu estava à beira de um prado, certo então do caminho seguro, deixando o crepúsculo nascer sobre mim. Sem carecer de um apoio e mesmo assim disposto a oferecer à minha permanência uma vinculação, pressionei o meu bastão contra um tronco de freixo. Então, senti duplamente meu contacto com o ser: onde eu segurava o bastão tocava a casca. Aparentemente, encontrei-me (só comigo), todavia, onde encontrei a árvore encontrei a mim próprio. (Buber, 1991, p. 38)

Essa experiência foi, para Buber, uma relação de diálogo. Ele percebeu que a fala humana, como bastão, sempre será autêntica se for bem dirigida. Refere-se ao homem a quem se envia a palavra, a esse homem se faz também um movimento de tender para ele como alguém insubstituível. Isso se encontra junto a ele, o homem referido pelo Eu, e toma parte da recepção da palavra. O Eu o abarca, abarca a quem a palavra é dirigida.

Similarmente ao longo da sua vida intelectual, Emmanuel Levinas retorna continuamente às suas intuições primeiras. A essas intuições agrega constantemente derivas inéditas e desbrava novos horizontes, novos saberes. Depois duma crise moral profunda da Europa do seu tempo, Levinas permite-se com os seus escritos renovar o sentido para além do ser, desestruturando a ontologia. Tal sentido é buscado na interpenetração dos textos heideggerianos mas vai mais longe, especialmente com a noção de *bondade* que Levinas encontra em Vassilli Grossmann, noção que se estende do homem ao seu próximo.

Levinas argumenta com um conceito de Terceiro não reciprocável da dualidade buberiana e ebneriana do Eu-Tu, cujo rompimento se dá pela noção de *Responsabilidade* que exclui a relação diádica ou dialógica. A noção mesma de responsabilidade pensada como Justiça vem sobretudo em *Totalidade e Infinito* para definir a relação primordial, para definir a relação com o outro que se coloca diante de mim na sua presença e clama justiça.

IV. A Extensão da Alma

Na antropologia ricoeuriana a identidade do eu identifica-se ao *tempo*. O Eu não se descreve formalmente. A densidade vem com a memória e narrativas. As nossas identidades encontram-se com a narração.

A narrativa latente é uma sequência temporal, criadora. A narrativa justifica o que queremos e o que não queremos. *Idem* é o número de alguém que não dá ideia do si mesmo. O *Ipse* é o próprio, o mesmo. O que é próprio depende do que for narrado. A Identidade constrói-se narrativamente. As histórias do eu. O eu como alma viva?

O fundo Ricoeuriano pode e deve inscrever-se naquilo que a antropologia bíblica designa ao contrário de Platão, Plotino e Descartes, do homem como um todo unitário, integralmente criado por Deus (Gen. 2: 7). É uma alma viva (**nefesh hayim**) (Gen. 2: 7), condição que de resto partilha com os animais (Gen. 1: 20, 21, 24, 30), resultante do pó da terra (**afar mîn-ha adamah**) modelado pelas mãos divinas (Gen. 2: 7) tal como os animais (Gen. 2: 19) — e dum beijo de Deus, insuflando-lhe o “hábito da vida” (**nishmat hayyim**) (Gen. 2: 7) que os animais possuem (Gen. 6: 17; 7: 15, 22) mas sem o beijo de Deus. [...] Este homem bíblico, é, no seu todo, criado por Deus e é, no seu todo, rotulado de “muito bom” (**Tov Me’od**) (Gen.1: 31). (Vd. expressamente Couto, 1992, pp. 141-142).

Ricoeur (Ricoeur, 1982) adverte: a solução dada por Agostinho ao paradoxo do ser e não-ser do tempo produz outro paradoxo, porque considera três tipos de presente. O ponto é: como podemos apreender o tempo, dado que o presente não tem extensão? Sabidamente, Agostinho rejeita que o tempo seja movimento dos corpos celestes (Agostinho, 1996, XXIII: 30), porque se o movimento e a duração do movimento fosse apenas o transcurso de uma hora, teríamos de admitir que disso resultaria o tempo. Em seguida, Agostinho diz que é com o tempo que medimos a duração do movimento de um corpo, seja durante o período em que se desloca ou que permanece imóvel (Agostinho, 1996, Livro XXIV: 31). Apesar disso, a questão continua em aberto, até o momento em que afirma que a extensão do tempo é a distensão (*distentio*) da alma, ou seja, a extensão do tempo não é a extensão espacial, a qual é independente de quem percebe, exemplificada no movimento dos corpos celestes, mas é a extensão da própria alma. Agostinho não define uma unidade de mensura temporal, como faz Aristóteles, por exemplo, com a noção de instante, contudo o tempo é mensurado.

A expectativa do futuro e a rememoração do passado são actividades da alma dadas na atenção (presente) da alma, por isso faz sentido para Agostinho dizer que o tempo são três, o presente das coisas futuras, o presente das coisas presentes e o presente das coisas passadas (Agostinho, 1996, Livro XX: 26), não sendo “momentos” separados, mas contínuos: “aquilo que o espírito espera passa através da atenção para o domínio da memória” (Agostinho, 1996, XXVIII: 37). Portanto, a duração, a extensão do tempo é a distensão (*distentio*) da alma, isto é, a extensão que contém em si a atenção (*attentio*), que, por sua vez, contém a acção de estender-se, expresso no termo latino *intentio animi*, extensão da alma. (Guitton, 1971).

O que chama a atenção de Ricoeur em Agostinho é a passagem do tempo como factor de discordância, pois o tempo não se deixa apreender pura e simplesmente, apenas podemos medir a impressão gravada na alma. Por sua parte, a alma é onde se busca a concordância das experiências discordantes da passagem do tempo, sendo nomeada por Ricoeur de concordância-discordante. Ricoeur (1995) tem presente que a preocupação de Agostinho é a relação entre o tempo da alma e a eternidade, apesar de que este tenha exemplificado a medida do tempo, ora com a recitação do poema, ora com a entoação do cântico, com o que se poderia exprimir que Agostinho apresenta uma solução poética ao paradoxo do tempo.

V. A subjectividade habitante em Emmanuel Levinas

David Blustein (2001, pp. 171-182) interessou-se especialmente pela análise da actividade exploradora autónoma, tal como é definida pelo autor da perspectiva da avaliação cognitiva da motivação. Blustein procura integrar a teoria e a investigação da formação da identidade no estudo da exploração vocacional, para tentar demonstrar como

as relações são estreitas entre os processos de desenvolvimento vocacional na adolescência e no início da vida adulta.

Blustein oferece uma contribuição única porque se centra especificamente na análise e no estudo empírico da relação entre o desenvolvimento da identidade e o desenvolvimento vocacional para compreender o processo de exploração vocacional.

Assim, exploração vocacional é um processo desenvolvimental importante e a exploração de tarefas e dos papéis vocacionais relaciona-se com a exploração de outras tarefas de desenvolvimento, na adolescência, nomeadamente, com a exploração da identidade pessoal. Blustein tem chamado a atenção para a importância de se conceber a exploração vocacional numa perspectiva contextual-desenvolvimental.

Todavia, uma análise mais subtil põe à vista que o educador é para si mesmo o seu primeiro *próximo*. A experiência levinasiana do «face a face», do «olhos nos olhos», é aquela que ele tem permanente e intrinsecamente consigo mesmo. Cada qual começa por ser responsável por si mesmo. E quanto mais êxito tiver nessa auto-responsabilidade mais apto fica a ser responsável pelo outro. Por outro lado, quanto mais alta for a efectivação da sua responsabilidade pelo outro mais o próprio é responsável por si. De qualquer modo, o próprio é o primeiro outro de e para si mesmo. Cuidar de si, eticamente, é já cuidar eticamente do outro. Aplicada esta doutrina ao educador, vê-se que a sua própria pessoa ética não é dissociável da pessoa ética do educando nem do trabalho educativo propriamente dito. Não é possível, a esta luz, separar o processo de aperfeiçoamento do educando do educador. Aquilo a que se chama formação contínua de professores pode ser apenas - e é-o no pensamento da maioria dos que falam nela - a visão degradada dum processo de formação bem mais exigente e complexo: o da formação integral como pessoa do educador. Assim, a formação contínua faz parte dum processo ético radical, que tudo inclui. É que as exigências que o outro - o educando - faz ao educador são exigências que este tem de fazer a si próprio: o apelo profundo do educando ao educador é, em todos os instantes, ético, como será psicológico ou psicoterapêutico.

O interesse imenso de Emmanuel Levinas com o encontro face-a-face foi inicialmente concebido como fundacional. Como obra de (auto) identificação, é possível ao eu identificar o mundo como exterioridade que pode ser assimilada e transformada, numa palavra, anexada a si, iniciando o processo de redução ao Mesmo, como totalização. Além disso, o recolhimento “em casa” é solidário da descoberta da particularidade e dependência do eu em relação ao todo, aos indivíduos com *necessidades educativas ou afectivas*, a todo o Outro, desencadeando um movimento de sentido inverso à involução. E também uma postura primitiva, traduzida na imposição dos seus próprios parâmetros à realidade exterior. Deste modo, à posse imediata da fruição, onde aquilo que é fruído não se distingue do próprio acto de fruição e aquele que frui é, também, fruído, sucede-se a posse à distância, pela separação entre o objecto a fruir e o acto de fruição. A casa é, justamente, a instância que transforma o acto-objecto da fruição em objecto para ser fruído, num tempo indeterminado, sendo a possibilidade de projectar um futuro e de conceber uma actividade teleológica que conduza à sua concretização consequências de uma subjectividade habitante do mundo.

Por conseguinte, “toda a liberdade da habitação deriva do tempo que resta sempre ao habitante. O incomensurável, isto é, o incompreensível formato do meio deixa tempo. A distância em relação ao elemento a que o eu está entregue só o ameaça na sua morada, no futuro” (Levinas, 1961, p. 140). Por outras palavras, o futuro insondável que pairava sobre o instante de fruição, tão presente como ela, passa a conceber-se como futuro, isto é, como algo que *ainda não é* (presente) e contra o qual o eu pode mobilizar a sua energia para transmutar o “definitivo” em “não-definitivo”. Isto é sempre o objecto de estudo no tempo infindo do acto educativo. Ora, o trabalho exprime, precisamente, o tempo que adia o

perigo do elemento, dominando-o, até transformar por completo a sua natureza insondável em pura indeterminação, mero receptáculo de toda a determinação possível. A paciência que devemos mover para iluminar e proporcionar aos outros o *ser mesmo* que desabrocha em cada atitude e crescimento do conhecimento ou da compreensão.

VI. Da energia vital -- a economia do aparato psíquico freudiana

A alegria vem de saberes não explicados, mas que urgem da vida e da envolvimento com os outros, o *Pathos* vem de puros incidentes que se tornam vitais e marcadores existenciários muito fortes. De certa forma Sigmund Freud regressa com *Eros e Thanatos* (Freud, 1957, pp. 105-216).

In Freud's metapsychology two poles appear to constitute the human being: the internal necessity for fulfillment, and the external necessity determinant for self-preservation (Freud, 1920). These two principles can be seen as complementary or as conflicting. The psychic mechanism directed by the pleasure principle seeks to avoid unpleasant stimuli in order to achieve satisfaction, serving thus the economy of the psychic apparatus in the best possible way. The pleasure principle, according to the principle of Constancy or stability, which Freud draws from Fechner (1873), arises in the organism with the elimination of instinctive stimulation (Freud, 1915). Freud recognizes the instinctive tendency toward stability aimed at reducing stimuli as the principle of Nirvana (Freud, 1920), a concept that refers to the tendency to return to the undifferentiated primordial condition; this is why it can be seen as a regression to the state that precedes even the state of life itself. Within instinctual life, drives (trieb) seek to maintain this regressive inertia in ways that vary, either for the destruction or the preservation of the energy of life. The demand for pleasure collides with the principle of reality, for the latter conflicts with the pursuits of pleasure. (Kli, 2018, p. 69)

Os tempos vividos foram incluídos no corpo-próprio como apropriado, como incluído no movimento de si mesmo, tornar um sentido próprio... o tempo que ficou aí incluído pode significar de novo para a vida.

Todos podem escutar. Todos devem saber esperar. O problema do corpo-próprio é que é dinâmico. A mudança especular e orgânica é inefável e auto-evidente. Antes de educarmos devemos educar-nos. Antes de fazer aprender a fazer. A psicanálise segundo alguns autores mais estruturais como Servan-Schreiber (2004), Freud (1971), Fromm (1969), Moniz (2001), Minuchin (1992), Fernandes (2008) – permitem veículos de leitura e actividade como exigem a auto-análise antes da heteroanálise para evitar mecanismos de transferência e contra-transferência para o paciente.

No caso da educação o mecanismo de projecção é similar. Quer se trate de educação familiar ou institucional, escolar.

Em que é que ajuda o bom-senso nesta dinâmica de cura psicológica? Estas alterações somáticas e a sua consciência dão-nos verdadeiras pistas que podem revelar-se não só nas questões de traumas declarados (traumas conscientes causados por acontecimentos fora de nosso controlo) como também nos abre as portas de acesso a estudos mais direccionados que possam envolver as somatizações e os fenómenos psicossomáticos em geral.

Enquanto isso, a descoberta de um modo eficaz de curar o trauma pode mudar as práticas psiquiátricas e psicoterápicas. No fim do século XIX, Pierre Janet, uma figura de

proa da psiquiatria europeia, e depois Sigmund Freud tentaram chegar a uma hipótese ousada: parte significativa dos distúrbios psicológicos com que nos deparamos todos os dias na prática clínica – depressão, ansiedade, desordens na alimentação, alcoolismo e consumo de drogas – tinha a sua origem em eventos traumáticos (Servan-Schreiber, 2004).

É bom rodearmo-nos de preceitos principais porque o estado de coisas exterior (clínico e médico) nem sempre está à altura do nosso particular universo interior. Temos que contar connosco, apenas. Basicamente, circunscrevemos dois mecanismos de defesa: o de adaptação e o de defesa em si mesmo.

VII. Antropologia do dom maussiana

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 descurar 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.

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, de receber e de 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) Sobre a actualidade da noção, Sève (1994) e Derrida (1991).

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.

Uma questão aberta é a de possibilidade de uma somatologia 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).

VIII. Cesuras e errâncias Agustianas

A escrita de Agustina (AB-L) é uma forma de imitação dos leitores de pouca monta e mesmo do público dela, que a encontram no ensaio ou num artigo ou numa entrevista.

Incomodar o maior número possível de pessoas com o máximo de inteligência, essa é a finalidade da escrita lenitiva. O narcisismo é afinal, um acto civilizador. A sua visão do mundo espraia-se por contos, romances, biografias, teatro e textos autobiográficos. Segundo Álvaro Manuel Machado (2014, pp. 42-52), desde a obra de ficção *Mundo Fechado* (1948) as suas raízes estão jacentes em modelos literários bem definidos e bem diversos, estrangeiros sobretudo. Este crítico aborda o paradigma dos “modelos produtores” conexados ao romantismo europeu e ao legado romanesco do início do século XX.

Há neste estratagema criativo infinitas combinatórias de “mundos fechados”, a chamada narrativa do mundo fechado, a narrativa do subterrâneo, as problematizações do sujeito, uma constante progressão cognitiva especular.

Onde vai parar esta deriva? Na marca que se assume simultaneamente dostoienskiana e proustiana e formada na leitura de Nietzsche, Freud e Thomas Mann.

A marca dostoienskiana está na recepção deste modelo em Portugal com Raúl Brandão, especialmente com *Húmus*, José Régio – *Poemas de Deus e do Diabo*, mas de acordo com críticos literários consistentes, é explicitamente estrutural o modelo de Proust e de Thomas Mann – numa imbricação oscilatória constante entre a paixão e a ironia. Esta oscilação pode ser entre «A desordem e a travessura» (1965) título homónimo agustiniano em que se comenta Hermann Broch – aqui se releva a construção aforística que vai sendo cultivada diuturnamente pela AB-L e que quarenta anos mais tarde dará origem aos fragmentos do processo constante que se designará de “aforismos”.

“[...] os romances de Broch não são romances úteis ao sentimento errante de um ocioso leitor – que somos um pouco todos nós. Mas encontramos neles o que os grandes livros permitem descobrir: um encontro vivo com a modificação.” (Bessa-Luís, 1979, p. 10).

Uma deambulação permanente entre paixão e ironia, identificação e distância, as marcas do romantismo alemão, a congregação erótica do conhecimento de radicação kierkegaardiana.

Nas questões de intertextualidade está presente o modelo camiliano e bem assim a herança romântica e a inscrição de Marguerite Yourcenar.

Quedemo-nos daqui para a frente com W. Benjamin (1974) e o seu “apocalipse” do *Das Passagen-Werk*: Que descobre o estruturalismo e o *pensamento débil* no discurso argumentativo? Cesuras e errâncias. No caso do estruturalismo, diz Bragança de Miranda:

[...] pela sua natureza combinatória isso era evidente, assentando o nihilismo num puro artifício lógico das possibilidades. Por exemplo, parte-se de um conjunto finito $C=\{a, b, c\}$, cujas possibilidades são oito casos (se não tomarmos em atenção a ordem dos elementos). Como cada caso, por exemplo $\{a\}$ ou $\{b, c\}$, etc., implicam ao realizarem-se que os outros fiquem barrados, alguns encontram aí a justificação para a crítica radical do efectivo (actualizado), como é o caso do famoso dito de Barthes de que “a língua como performance de toda a linguagem não é nem reaccionária nem progressista; ela é pura e simplesmente fascista” (Barthes, 1977, p. 16). Num trabalho anterior, – continua Bragança de Miranda – procurámos mostrar que o *pathos* denunciador desta frase, não se deve à vontade de escândalo, mas a uma estrutura lógica e política do estruturalismo francês. Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*, chamava uma “apocatastase”, um procedimento para que ‘a totalidade do passado seja introduzida no presente.’” (Bragança de Miranda, 1994, pp. 492-494)

Trata-se de um imperativo de não-selectividade já que as figuras dominantes no presente equivalem a uma rarificação do passado, destruindo outras possibilidades, as que não venceram. Retrazendo-as todas, mesmo como simples possibilidade enunciável, a experiência enriquece-se e dá-se uma nova ocasião ao que, sendo frágil, foi “vencido”. Boa parte do esforço analítico de Benjamin é, assim, dedicado a encontrar sinais daquilo que ficou vencido, mas que sobrevive nas formas vencedoras. Trata-se de encontrar “passagens”, “fendas” no que parece absolutamente positivo, encontrando sob o liso o labirinto. O que é uma forma de romper a continuidade da história. É preciso estar atento às “cesuras” (Bragança de Miranda, 1994: 494) procurar dinamitar a “continuidade” coisificada da “história” (Bragança de Miranda, 1994, p. 492).

IX. O Conhecer do Sentir ricoeuriano

Dois conceitos de múltiplas significações na literatura são *Pathos* e *Logos*.

Pathos significa *pathologia* e sofrimento, sentimentos do *Id* e de outros mais superficiais. O *pathos* dos elementos ou vontade de viver. Uma força primal, a luta pela sobrevivência, uma força, uma dimensão que vem do fundo, lembra a força dionisíaca de Nietzsche.

A vida tem apreço e sabor pelo *Pathos* e pela valoração que damos ao que nos faz emergir. A vida é um sabor ao que nos ligamos. Que é sentir o mundo? A sabedoria do mundo como sabor.

A sabedoria também do raciocínio e da percepção cognoscitiva da realidade. Portanto o sentir do si-mesmo e do outro brota como dor da existência e da ausência e proximidade do outro. O corpo tem uma autonomia *pathica* e isso significa um antes da consciência que só se inicia com ela. A dor, a alegria, a satisfação. São esses metaconceitos *pathicos* que revelam a inteireza do humano. A visão do belo supõe a natureza *pathica* do humano, a fundamentalidade da literatura inscreve-se aqui. A projecção autoral ou artística está aqui como carne. Como *mimesis* do *pathos* do outro.

O sentir é também conhecimento.

Qual o domínio da Razão? O uso da razão permite o acesso ao *pathico*. A síntese do *pathico* e lógico tem que ser harmoniosa. A vida pode adquirir incoerências em que o *pathico* e o lógico não são compossíveis. Autores tentam chegar à área silenciosa do *pathico*. O mais importante é o vital do *pathico* e esse controle é feito de forma parcial e a escolha não se pode fazer de forma inteiramente racional. Aqui coexistem a vontade e a liberdade, no ser humano.

Surge a intriga em Ricoeur como trama ou enredo ou criação do enredo. Esse capítulo de “As metamorfoses da Intriga” são a intriga da intriga. (Sobre a complexa noção de “*intriga ética*” vd. Veríssimo, 2001).

A caracterização do *mythos* como modelo de concordância deve-se às leis internas à composição poética que acabam por estabelecer um paradigma de ordem, Ricoeur aponta três características fundamentais do *mythos* aristotélico, nomeadamente, completude, totalidade e extensão apropriada, as quais são levadas em consideração a partir da definição feita por Aristóteles: “[...] a tragédia consiste na representação de uma acção levada até seu termo, que forma um todo e tem certa extensão” (Aristóteles, 1996, p. 87, 1450b 37; Ricoeur, 1983, p. 80, n. 1). O objectivo de Ricoeur é que o paradigma de ordem advindo do *muthos* aristotélico possa ser aplicado ao que chama “campo narrativo”, ou, em outras ocasiões, “narrativo em geral”.

Em *Une reprise de La Poétique d’Aristote, in Lectures 2* (Ricoeur, 1992) Ricoeur discute os limites e as possibilidades de que a actividade configuradora do *mythos* venha a estar de acordo com a compreensão narrativa. “*Nous avons admis que la tragédie est l’imitation d’une action complète et entière, ayant une certaine étendue*” [...] “*Est entier ce qui a commencement, milieu et fin*”: [...] “Um todo, é dito, é o que tem um começo, um meio e um fim” (Aristóteles, 1996, p. 91, 1450b 39; Ricoeur, 1983, p. 80). Essa conexão lógica significa a inteligibilidade do campo da práxis humana, a partir da qual as ações são agenciadas, porém não se trata de configurar, agenciar traços das acções efetivas, pois a poética sob condição de ser a arte de composição de intrigas (Aristóteles, 1996, p. 77; 1447a 2) é a imitação de homens em acção. Em outros termos, o fazer poético é o “fazer” que procede do campo do fazer efectivo, isto é, da *práxis* humana. O *muthos* caracteriza-se por ser um modelo no qual a concordância prevalece sobre a discordância.

Aristóteles não discute a questão do tempo na *Poética*, como sabemos, ele dedica-se a isto na *Física*. Por seu turno, é Ricoeur (1995b) que intui a possibilidade de derivar uma análise temporal da acção, pois levando em conta que o *muthos* deriva do conceito de mimese – imitação da acção –, a temporalização da acção é tirada da própria *mimese*. O que é imitado e agenciado são as ações humanas. Em consequência disso, Ricoeur diz ser plausível propor um “princípio configurador” procedente da ficção poética.

Ver também: (Gentil, 2004, p. 91). A noção de “todo” (holos) é o eixo do estudo de Ricoeur acerca da actividade de configuração: o essencial é salientar a conexão: “*C’est la fable qui est l’imitation de l’action, car j’appelle ici ‘fable’ l’assemblage des actions accomplies*” (Aristóteles, 1996, p. 87; 1450a 5).

X. A Cifra misteriosa

Há tiranias da liberdade? Que concepções temos da sociedade sã, boa e justa?

O grande banqueiro e notável especulador... uma ideia que sem importância passou pela imaginação. A imaginação dum anarquista que é que foi e é! Em que se pode ser anarquista?

O anarquismo operário e do banqueiro, há diferença. As teorias sociais são as mesmas... as teorias e as práticas são iguais... O que mostra a vida com a sua atenção lúcida... O anarquismo não tem valor distinto ao vulgar. O Anarquismo e a prática da vida... O que é o anarquismo? É uma teoria e a prática da absoluta conformidade. A vida dos operários está fora do anarquismo. A unidade perfeita está no banqueiro que religa a teoria e a prática.

O canto de Álvaro de Campos o mais jovem dos heterónimos, o engenheiro, o civilizado, o educado no estrangeiro gostaria de ter ante os meus olhos só os veleiros e

barcos de madeira, de não saber de outra vida marítima senão a antiga vida dos mares, porque os mares antigos são a distância absoluta, o puro distante liberado do peso do actual. Gente, gente de boné, gente de jersey de lã, gente de âncoras e bandeiras cruzadas bordadas no peito, gente tatuada, dente de cachimbo, gente murada, gente tisonada de tanto sol, curtida de tanta chuva.

E depois de Pessoa?

A experiência de Proust (Proust, 2016, pp. 50-55) sempre pareceu misteriosa pela importância que ele lhe confere, fundamentada em fenómenos aos quais os psicólogos não atribuem nenhum valor de excepção, embora tais fenómenos talvez já tivessem afectado perigosamente Nietzsche. Mas quaisquer que sejam as “sensações” que servem de cifra à experiência que ele descreve, o que a toma essencial é que ela é, para ele, experiência de uma estrutura original do tempo, a qual (ele tem, em certo momento, plena consciência disso) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se essa brecha o tivesse introduzido bruscamente no tempo próprio da narrativa, sem o qual pode escrever, e o faz, mas ainda não começou de facto a escrever. Experiência decisiva, que é a grande descoberta do Tempo redescoberto, seu encontro com o Canto das Sereias, da qual ele tira, de modo aparentemente absurdo, a certeza de que agora ele é um escritor. Porque esses fenómenos de reminiscência, embora muito felizes e perturbadores, esse gosto de passado e de presente que sente subitamente na boca, poderiam, como ele afirma, livrá-lo das dúvidas que o atormentavam até então acerca de seus dons literários? Não é absurdo, como pode parecer absurdo o sentimento que um dia, na rua, arrebatou o desconhecido Raymond Roussel e lhe dá, de um só golpe, a glória e a certeza da glória? “Como no momento em que eu experimentava a Madeleine, toda inquietude sobre o futuro, toda a dúvida intelectual se dissipava. Aquelas que me atormentavam havia pouco a respeito da realidade de meus dons literários, e até mesmo a realidade da literatura, achavam-se anuladas como por encanto.”. Vê-se que aquilo que lhe é dado, ao mesmo tempo, é não apenas a certeza de sua vocação, a afirmação de seus dons, mas a própria essência da literatura que ele tocou, experimentou em estado puro, sentindo a transformação do tempo num espaço imaginário (espaço próprio das imagens), naquela ausência móvel, sem acontecimentos que a dissimulem, sem presença que a obstrua, naquele vazio sempre em devir: o longe e a distância que constituem o meio e o princípio das metamorfoses e do que Proust chama de metáforas, ali onde não se trata mais de fazer psicologia, mas onde, pelo contrário, já não há interioridade, pois tudo o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem. Sim, nesse tempo tudo se toma imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias. E nós mesmos chegamos a outra dúvida, a outra interrogação que concerne às condições nas quais acaba de realizar-se a experiência tão importante à qual toda a sua obra está ligada. Onde ocorreu essa experiência? Em que “tempo”? Em que mundo? E quem é que a viveu? Proust, o Proust real, o filho de Adrien Proust? Ou o Proust já escritor, contando, nos quinze volumes da sua obra grandiosa, como se formou sua vocação, de maneira progressiva, graças à maturação que transformou o menino angustiado, sem vontade e particularmente sensível, naquele homem estranho, energicamente concentrado, absorto na pena à qual se comunica tudo o que ele ainda tem de vida e de infância preservada? Nada disso, sabemos. Nenhum desses Proust está em causa. As datas, se necessárias, o provariam, já que a revelação à qual o tempo redescoberto alude, como sendo o acontecimento decisivo que fará projectar a obra que ainda não foi escrita, ocorre - no livro - durante a guerra, numa época em que Swann já está publicado e grande parte da

obra, composta. Então Proust não diz a verdade? Mas ele não nos deve essa verdade, e seria mesmo incapaz de dizê-la. Ele só poderia exprimi-la, tomá-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas a sua metamorfose na sombra que é o narrador tomado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta. Proust tornou-se inacessível porque ficou inseparável da metamorfose quádrupla que é apenas o movimento do livro em direção à obra.

É a dança uma afectação perigosa do domínio metafórico em que o interior é o exterior?

É a dança sintoma duma reparação heteropsicogónica?

XI. Dança: significados e estética ‘tangureira’ - o legado ‘porteño’

A dança permeia quase todas as culturas embora em alguns países assuma maior expressão do que em outros. Os humanos, incluindo as crianças mesmo antes de aprenderem a falar, têm a habilidade de coordenar movimentos motores com um estímulo sonoro externo, reagem ao ritmo de uma música, por dançar ou bater com o pé para acompanhar esse ritmo da música. Crianças que de forma espontânea e natural reagem a determinadas músicas e tentam coordenar seus movimentos de acordo com a batida.

Os modelos de danças diferenciam-se entre si considerando eventualmente os motivos, os objetivos, a finalidade da dança, a forma de movimentos dos corpos dançantes e as ideias transmitidas pelos dançantes e pela própria letra usada na música. A simbiose da dança com a música revela muito sobre os seus atores e autores, seus estados de espírito, seus sentimentos, suas atitudes, suas emoções, podendo ainda por vezes ter um duplo sentido, podem ter um objetivo mais ou menos erótico, podem relevar questões sociais e políticas, podem exhibir ou incentivar mais ou menos explicitamente à violência e à rebelião sob a égide de música animada e contagiante, ritmos alegres e cativantes.

A dança em geral é, portanto, um meio de comunicação. Sim, os movimentos corporais e faciais, uma linguagem complexa de mímica e gestos, falam, transmitem mensagens mais ou menos claras, são um meio de expressão das emoções e atitudes do ser humano, e o Tango não é exceção. Os movimentos do tango são carregados de significado e emoção. Por exemplo, o “Ocho” é um movimento em que o dançarino desenha um oito no chão com os pés, simbolizando a continuidade e a eternidade. O “Gancho” é um movimento onde uma perna do dançarino se entrelaça rapidamente com a perna do parceiro, representando a paixão e a conexão intensa. O “Corte” é um movimento brusco que interrompe a fluidez da dança, simbolizando momentos de conflito ou mudança.

A dança, em geral, é, portanto, frequentemente utilizada como uma metáfora para a vida, pois que seus movimentos coreografados podem representar a jornada humana, com seus altos e baixos, encontros e desencontros. O tango, em particular, encapsula uma vasta gama de emoções humanas, desde a paixão até a melancolia, e como forma de expressão artística transcende culturas e épocas, servindo não só como uma metáfora poderosa para a vida, mas também como um meio terapêutico ou reparação psíquica. A psicanálise e a dança têm uma relação intrincada. José Gil (2005) a partir das reflexões que estabelece entre dança e filosofia, sugere a expressão sistema-corpo: um corpo integrado e constituído pela dinâmica das relações entre matéria, intelecto, consciência, espírito, emoção e energia. Portanto pode dizer-se que a dança permite a expressão de emoções

reprimidas e atua como um mecanismo de reparação psíquica. No contexto do tango, essa reparação ocorre quando os dançarinos liberam tensões e conflitos internos por meio dos movimentos sensuais e intensos. Dutra e Sei (2020, p. 327) apontam que ‘a dança é uma expressão traduzida corporalmente, capaz de se apoiar na vida psíquica e emocional humana, traduzindo para uma linguagem, um enredo gestual complexo’. Por certo, a dança, que por certo também incluirá o tango, pode funcionar como uma catarse emocional, liberando traumas e angústias.

Com foco nas contribuições de Astor Piazzolla e Carlos Gardel, o tango pode ser visto tanto como uma metáfora quanto como uma forma de reparação psíquica. Suas músicas de tango são repletas de metáforas e significados profundos.

Segundo Aidar (s.d.) no tango, essa metáfora é ainda mais pronunciada devido à sua grande carga dramática e expressiva. As músicas ao som das quais é dançado o tango frequentemente utilizam metáforas para descrever emoções complexas como a paixão, tristeza, e as situações de vida. Benítez Boned (2017) refere que por exemplo, a música de Carlos Gardel em “Melodía de Arrabal” usa a metáfora do bairro para falar sobre a nostalgia e a perda. Também, na música “El Día Que Me Quieras” de Gardel, a letra fala sobre o amor eterno e a esperança, utilizando metáforas para transmitir emoções universais. Já em “Adiós Nonino” de Piazzolla, a melodia e a letra expressam uma profunda tristeza e saudade, funcionando como uma forma de reparação psíquica para o compositor após a morte de seu pai. Pelo que também aqui o tango é relevado como um meio de reparação psíquica. Astor Piazzolla, com suas composições inovadoras, trouxe uma nova dimensão ao tango, permitindo que ele fosse utilizado como uma forma de catarse emocional. Suas obras frequentemente exploram temas de dor e redenção, proporcionando um espaço para a expressão e a cura emocional. Efetivamente, a dança e a música oferecem uma forma de expressão emocional que pode ser terapêutica.

Astor Piazzolla e Carlos Gardel são dois dos nomes mais influentes no mundo do tango, mas suas contribuições e estilos são bastante distintos. Gardel é conhecido por suas interpretações emocionais e letras poéticas que capturam a essência do tango tradicional. Piazzolla, por outro lado, revolucionou o tango ao incorporar elementos de jazz e música clássica (Borges, s.d.), criando um estilo mais complexo e introspectivo. Na obra compilada por Brunelli (2008) é referido que:

uma das características definidoras da estética de Piazzolla era sua contínua busca pelo “outro” no tango e a “fricção” entre os gêneros no âmbito de uma linguagem. Piazzolla reconheceu-se como o criador de um novo gênero, “Tango nuevo”, que adapta o idioma do tango tradicional às técnicas da composição acadêmica contemporânea e ao palco do concerto.² (Brunelli, 2008, pp. 129-130)

Do ponto de vista antropológico, o tango é uma manifestação cultural rica que reflete a história e as experiências das comunidades que o criaram. Gardel e Piazzolla, embora diferentes em suas abordagens, ambos contribuíram significativamente para a evolução do tango e sua aceitação global. Gardel trouxe o tango para as massas, enquanto Piazzolla elevou o gênero a novos patamares artísticos.

Alain Badiou (Cfr. 2002, pp. 72-96) considera a dança como uma atividade do pensamento, e o tango, não será exceção, como uma forma de conhecimento corporal e cultural. Parece, pois, enfatizar que a dança (onde também se inclui, pois, o tango)

² Tradução livre dos autores. Texto no original: “one of the defining characteristics of Piazzolla’s aesthetic was his continual search for “the other” in tango, and the “friction” between genres within one language. Piazzolla fashioned himself the creator of a new genre, “Tango nuevo,” that adapted the idiom of traditional tango to the techniques of contemporary academic composition and the concert stage.”

transcende o individual e se conecta à história coletiva e à experiência compartilhada. No âmbito antropológico, o tango reflete as tensões sociais e as identidades culturais.

O tango, originado nos bairros de Buenos Aires, portanto um legado ‘porteño’, carrega consigo a história dos imigrantes, a paixão e a luta pela sobrevivência. O tango é uma expressão da vida nas ruas, das relações humanas e das transformações sociais. O tango releva não apenas como uma habilidade técnica, mas também como uma experiência estética e cultural que transcende a mera coreografia e se torna uma forma de comunicação e conexão humanas.

Em conclusão, o tango, como dança ao som da música, serve tanto como uma metáfora rica para a vida quanto como um meio de reparação psíquica. As contribuições de Astor Piazzolla e Carlos Gardel, porteños de alma, são fundamentais para entender a profundidade e a complexidade deste gênero. Como certa vez se disse “O tango é um pensamento triste que se pode dançar.”³ Esta frase encapsula a dualidade do tango como uma forma de arte que é ao mesmo tempo profundamente emocional e universalmente acessível.

Cidade porteña, Buenos Aires, que carrega San Telmo (típico Bairro, ponte de encontro, e, música não falta); a grande Buenos Aires que carrega *Quilmes*, e ainda *Zarató*, mais a sul a linda *La Plata*, e tantas outras... Argentina, que carrego docilmente no meu coração. Belas lembranças e lindas amizades que me fazem emocionar. Mas como canta a Madona “*Don't cry for me Argentina...*” bela música, e, belas memórias da longínqua terra, bondoso povo. Agradeço ao Altíssimo, por ter sido uma das experiências mais agradáveis da vida que recordo com emoção - e pelas amizades criadas! Um bem-haja.

Referências

- Abreu, L. M. (1984). *O deísmo ético de Uriel da Costa*. Universidade de Aveiro.
- Agostinho. (1996). *Confissões* (Livro XXIII, 30; Livro XXIV, 31; Livro XX, 26; Livro XXVIII, 37). Nova Cultural.
- Aidar, L. (s.d.). *Tango: origem, características e artistas*. Toda Matéria. <https://www.todamateria.com.br/tango/>
- Aristóteles (1996). *Poétique*. Gallimard.
- Badiou, A. (2002). *Pequeno Manual de Inestética*. Editora Estação Liberdade.
- Basto, A. M. (1931). *Novos dados*. Institutae, 79.
- Barthes, R. (1977). *Lição*. Ed. 70.
- Benítez Boned, V. (2017). Metáforas en el tango 1 - Cien barrios porteños. Todotango.com. <https://www.todotango.com/historias/cronica/597/Metaforas-en-el-tango-1-Cien-barrios-portenos/>
- Benjamin, W. (1974) [1955]. *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (nachw. R. Tiedemann). Suhrkamp Verlag.
- Bessa-Luís, A. (1979). *Conversações com Dmitri e outras fantasias*. A regra do jogo.
- Bessa-Luís, A. (1984). *Um bicho da terra*. Guimarães Editores.
- Blustein, D. L. (2001). Extending the reach of vocational psychology: Toward an inclusive and integrative psychology of working. *Journal of Vocational Behaviour*. 59(2), 171-182. <https://doi.org/10.1006/jvbe.2001.1823>
- Borges, P. (s.d.). *A Fascinante História do Tango: Origem e Evolução*. <https://listologia.com/tango-origem/>

³ Frase frequentemente atribuída ao poeta argentino Enrique Santos Discépolo. (Fontes: <https://www.e-cultura.pt/evento/31175>; <https://escolaciadasartes.com/2020/10/tango/>)

- Bragança de Miranda, J. (1994). *Analítica da Actualidade*. Vega.
- Buber, M. (1970). *Que es el hombre?* Fondo de Cultura Económica.
- Buber, M. (1991). *Encontro: fragmentos autobiográficos*. Vozes.
- Couto, A. (1992). O filão hinduista, órfico pitagórico e platónico: ou o “triste ciclo cansado” das reencarnações. In *Igreja e Missão, «Corpo e Espírito»*. Sociedade Missionária Portuguesa.
- Derrida, J. (1991). *La fausse Monnaie*. Galilée.
- Dutra, R. E. & Sei, M. B. (2020). Criatividade, Dança e Psicanálise: Uma Revisão Sistemática. In *Interação em Psicologia*, 24(3). <https://doi.org/10.5380/riep.v24i3.61221>
- Eco, U. (2015). *Apocalípticos e integrados*. Relógio de Água.
- Fernandes, M. (2008). *A Saúde também se educa*. Piaget.
- Freud, S. (1957). “Papers on Metapsychology” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 14*, 105-216. Hogarth Press.
- Freud, S. (1971). *Malaise dans la Civilization*. PUF.
- Fromm, E. (1969). *La rivoluzione della speranza*. Ed. Etdodkonpass.
- Garcia Brunelli, O. (2008). Compiler. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones.
- Gentil, H. S (2004). *Para uma poética da modernidade: a arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. Loyola.
- Gil, J. (2005). Movimento Total: O Corpo e a Dança. In *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (6ª ed.). Relógio d’Água.
- Guitton, J. (1971). *Le temps et l’éternité chez Plotin et Saint Augustin*. Vrin.
- Kli, M. (2018). Eros and Thanatos: A Nondualistic Interpretation: The Dynamic of Drives. In *Personal and Civilizational Development From Freud to Marcuse*. Psychoanalytic Review, 105(1), 69.
- Lash, C. (n.d.). *The Culture of Narcissism*. New York: W. W. & Company Inc.
- Le Breton, D. (1995). *Anthropologie du corps et modernité* (3ª ed.). PUF.
- Levinas, E. (1961). *Totalidade e Infinito*. Martinus Nijhoff.
- Lima de Freitas, E., Morin, E. & Nicolescu, B. (1994). *I Congresso Mundial da Transdisciplinaridade em 1994*, Convento da Arrábida, 6 de Novembro de 1994 (Comitê de Redação).
- Machado, A. M. (2014). “Agustina e o significado das coisas”. *Colóquio Letras*, F. C. Gulbenkian, 4(187), 42-52.
- Mauss, M. (1950). Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques. In *Sociologie et Anthropologie*. PUF.
- Minuchin, S. (1992). *Famílias e Terapia Familiar*. Edit. Gedisa.
- Moniz, L. J. (2001). *Psicopatologia do Desenvolvimento do Adolescente e do Adulto*. McGrawHill.
- Proust, M. (2016). *Em busca do Tempo Perdido*. Ed. Nova Fronteira.
- Ricoeur, P. (1982). *Entre temps et récit: concorde / discorde. Recherches sur la philosophie et le langage*. J. Vrin.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit – Tome I: L'intrigue et le récit historique*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1992). Une reprise de La Poétique d’Aristote. In *Lectures II: La Contrée des philosophes*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1995). *Autobiografia intelectual*. Piaget.
- Ricoeur, P. (1995b). *Temps et récit*. Seuil.
- Servant-Schreiber, D. (2004). *Curar: o stress, a ansiedade e a depressão sem medicamento nem psicanálise*. Sá editora.
- Sève, L. (1994). *Pour une critique de la raison bioéthique*. Odile Jacob.

- Tiryakian, E. (1972). “The sociology of esoteric culture” in *American Journal of Sociology*, 78(3), 491-512.
- Toffler, A. (1999). *A Terceira Vaga*. Editora Livros do Brasil.
- Veríssimo, A. (2001). *A Intriga ética – ensaio sobre a antropologia e a ética levinasianas*. Editora Cidade Berço.
- Weber, M. (1991). *Economia e Sociedade*. Editora do Brasília.

Contribuições para a compreensão do universo de Pina Bausch

Alexandra Aparecida dos Santos NORONHA
Conselho Internacional de Dança (CID-UNESCO),
Universidade Estadual de Minas (UEMG)
alexandranoronha@hotmail.com

Fernando Luiz ZANETTI
Universidade Estadual de Minas (UEMG)
fernando.zanetti@uemg.br

Resumo: O presente ensaio é parte de uma cartografia da Dança no contexto escolar brasileiro. Este texto objetivou compreender o universo da bailarina e coreógrafa Pina Bausch, que foi a grande responsável por revolucionar o teatro-dança. Adotaram-se como referencial principal as reflexões dos filósofos Michel Foucault (2008) e Gilles Deleuze (2001). Utilizou-se o método de cartografia, bem como a análise de um arquivo de periódicos acadêmicos com qualificação CAPES¹ A1 e A2, nas áreas das Artes, da Educação e da Educação Física. Pina Bausch faz parte desta pesquisa, dado que essa extraordinária bailarina e coreógrafa não só revolucionou o cenário da dança, mas também é objeto de estudo acadêmico, principalmente no campo das artes da cena, aparecendo com evidência no corpo do arquivo desta cartografia da Dança.

Palavras-chave: cartografia, teatro-dança, *performance*, Pina Bausch

Abstract: *This essay is part of a cartography of dance within the Brazilian school context. This text aims to understand the universe of dancer and choreographer Pina Bausch, who was largely responsible for revolutionizing dance-theatre. The main references were the reflections of philosophers Michel Foucault (2008) and Gilles Deleuze (2001). The cartography method was used, along with an analysis of an archive of academic journals with CAPES A1 and A2 qualifications, in the areas of Arts, Education, and Physical Education. Pina Bausch is part of this research, as this extraordinary dancer and choreographer not only revolutionized the dance scene but is also the object of academic study, especially in the field of performing arts, featuring prominently in the body of the archive of this Dance cartography.*

Keywords: *cartography, Tanztheater, performance, Pina Bausch*

¹ CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Introdução

As coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar.
(Caliban, 2021, para. 13)

O presente ensaio pretende tornar público alguns resultados de uma pesquisa de mestrado intitulada “*Cartografias Da Dança No Contexto Escolar: experimentações de uma artista-docente-cartógrafa*”. Assim sendo, este texto objetivou compreender o universo da bailarina e coreógrafa Pina Bausch, tendo adotado como referencial principal as reflexões dos filósofos Michel Foucault (2008) e Gilles Deleuze (2001).

Nessa perspectiva, Pina Bausch faz parte desta cartografia da Dança, dado que essa extraordinária bailarina e coreógrafa revolucionou o cenário do teatro-dança, é objeto de estudo acadêmico, principalmente no campo das artes da cena, e aparece com evidência no corpo do arquivo. Por isso, Pina Bausch, que aparece, desaparece e ressurge em diversos capítulos da pesquisa, é uma das linhas do dispositivo dança desta cartografia. Nessa direção, encontramos autores que ressaltam a importância de seu trabalho para o campo das artes da cena e para a educação e a relevância de seu legado (Bruço, 2019; Cabral & Santos, 2019; Caldeira, 2011; Candido, 2018; Carmo, 2013; Castro; Berté, 2019; Nascimento, Aires & Barbosa, 2019; Silveira & Muniz, 2014).

Para desenvolvê-la, utilizou o método de cartografia por meio de um diário de bordo com as experimentações de uma artista-docente-cartógrafa, nos períodos compreendidos entre 2017 a 2019, bem como a análise de um arquivo de periódicos acadêmicos com qualificação CAPES A1 e A2, nas áreas das Artes, da Educação e da Educação Física.

À noção de arquivo aliam-se as perspectivas de Foucault (2008). Desse modo, ao cartografar o arquivo de periódicos acadêmicos, pesquisaram-se cerca de 1.000 textos, tendo-se selecionado um conjunto de 121 artigos, num período de 13 anos, entre 2010 e 2022². No conjunto desses arquivos, identificamos e analisamos as problematizações dos autores na área da Arte/Dança, o processo de ensino coreográfico e as linhas da Dança, como o improvisado e *performance*. A seleção de artigos se pautou nos seguintes critérios: i) periódico da Educação e da Educação Física que tivessem temática relacionada à Dança e ii) revistas de Arte que abordassem temas ligados à Dança, ao processo coreográfico, ao improvisado e à *performance*.

Trouxemos a perspectiva de Gilles Deleuze (2001, p. 1) de como a cartografia se baseia na separação das linhas do dispositivo, ou seja, quando cartografar é descobrir novos territórios, em um processo sinuoso. Já o dispositivo “é um emaranhado de linhas, um conjunto multilinear”, que se unem, rompem-se, traçam processos em desequilíbrio, ou em outras palavras, são as relações de força, os processos de subjetivação e os saberes envolvidos. O arquivo, além de ser a memória do que pode ser dito, aponta a racionalidade, as relações de poder e preserva um acontecimento. Dessa forma, Foucault (2008, p. 7) destaca, que ao trabalhar-se com arquivo deve-se “trabalhá-lo no interior e elaborá-lo” e organizar “[...] no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”. Nesse sentido, as práticas discursivas são sistemas de enunciados, e “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2008, p. 147). Já para Lemos e Oliveira

² Doze periódicos brasileiros dos campos da Arte, Educação e Educação Física, classificados como A1 e A2 pelo sistema Qualis da CAPES na área da Educação – *Educação & Realidade, Educar em Revista, Educação e Pesquisa, Educação em Revista, Pró-posições e Caderno CEDES*; na área da Educação Física – *Movimento*; na área das Artes – *ARS (USP), Fundarte, EBA/UFMG, Urdimento e Repertório Teatro e Dança*.

(2017, p. 42), a metodologia cartográfica pensada por Deleuze e Guattari constroem territórios e linhas: “A cartografia propõe essa criação de conexões e significação ao longo do desenvolvimento, mapeando pensamentos, técnicas, situações, pessoas, lugares [...]”. Souza e Francisco (2016), por sua vez, afirmam que as pesquisas cartográficas contribuem para desenvolver pesquisas qualitativas e direcionam ao acompanhamento de processos e à produção da subjetividade.

Simplemente Pina Bausch: um breve histórico de seu legado

Quem foi Pina Bausch, essa extraordinária bailarina e coreógrafa alemã que revolucionou o universo da dança com suas *performances*? Quais foram as suas práticas? O que nos move?

A autora Travi (2011) nos conta um breve histórico de Pina Bausch. Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu em Solingen, Alemanha, no dia 27 de julho de 1940. Ela sempre foi uma grande observadora das pessoas, do modo como vestiam, como se comunicavam. A dança adentra sua vida ainda criança nas aulas de balé. Aos 15 anos principia seus estudos na *Folkwang Hochschule*, criada por Kurt Joss. Adotou uma forma única de dançar e seu talento favoreceu estudar em Nova Iorque na *Juilliard School*, onde estuda, também, dança moderna e acompanha os movimentos ascendentes de novas formas de expressão. Quando retornou a Alemanha integrou o elenco de Folkwang, de que posteriormente se torna diretora. Dirigiu o *Tanztheater Wuppertal*, na Alemanha entre 1973 e 2009, ano em que faleceu.

A bailarina e coreógrafa Pina Bausch durante sua vida obteve contato com diferentes linguagens e estudou com coreógrafos renomados. Ao regressar à Alemanha, inova e cria uma dança diferente, sem representações, unindo a dança e o teatro, além de outras linguagens artísticas. Inicialmente, recebeu críticas, mas não desistiu. Deixou um legado de um inovador teatro-dança, tornando-se referência no contexto artístico mundial. Visitou o Brasil pela primeira vez em 1980, altura em que recolheu música brasileira, que viria a incluir em vários dos seus espetáculos, incluindo *Masurca Fogo* (1998), que resulta da residência artística em Lisboa e *Água* (2001), que resulta da residência artística no Brasil.

Caldeira (2011) esclarece, que no universo de Pina Bausch, as experiências das relações humanas são reconhecidas. Ela buscava pessoas experientes em dança, e valorizava as suas vivências, integrando-as nas suas peças. Trabalhou pontualmente com grupos distintos daquele que dirigia, como por exemplo, na reposição da peça *Kontakthof* (1978) com comuns cidadãos seniores e jovens adolescentes que recrutou. As suas composições estavam repletas de improvisação, criatividade, diversidade de gêneros e expressões artísticas, concebidas a partir de um corpo subjetivado (Carmo, 2013).

A pesquisa de Travi (2011) sobre Pina Bausch buscou investigar uma associação entre os elementos da psicanálise e suas criações. A autora constata que a associação livre e outros aspectos, como sublimação, resistência, transferência, visão do sujeito e repetição aproximam as duas áreas. Pina Bausch sofreu influência do teatro de Bertolt Brecht, um teatro em oposição aos dramas neoclássicos, que intencionava os questionamentos ao público e a obterem uma visão crítica. Tanto Brecht quanto Bausch provocaram estranhamentos, além de ambos focalizarem a teatralização e a literalização da cena, usarem vozes gravadas, microfones, cartazes, cenário ilusionista e a abordagem do ator distanciada da personagem (Travi, 2011). Criava movimentos e jogos cênicos, fazendo ligação com o espectador.

A dança contemporânea é repleta de outras linguagens, como teatro, música, ioga, artes marciais, uma desconstrução dos códigos estabelecidos por outras danças. É uma dança com menor rigor de regras e métodos, na medida que ainda não exige padrões físicos virtuosos, como o acadêmico balé. Pina Bausch, em suas composições, empregava variadas linguagens; inspirou-se no expressionismo alemão e suas peças tinham semelhanças também com o teatro da peste proposto por Artaud, corpo como processo de subjetivação, um discurso do corpo nas percepções de Foucault e Deleuze.

A bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch usufruía da subjetividade, dos sentimentos, das sensações e das experiências de vida dos bailarinos para criar suas coreografias. Travi (2011), afirma que “Pina explorava a vida privada dos bailarinos, transformando-a em material coreográfico” (Travi, 2011, p. 24). Além desse aspecto singular, a *performance* e o improvisado também são evidenciados em seu trabalho, visto que a *performance* integra uma mistura de diversas linguagens artísticas e rompe com convenções. O improvisado se relaciona com a imprevisibilidade, com o momento presente e com a produção de novidades. Para a produção de sentido, portanto, a interpretação cênica, as sensações e as subjetividades são decisivas,

Nesse sentido, a teatralidade e a *performance* possuem como principais características o traço autoral, ligado sempre à presença, ao corpo, à cultura, que marcam as identidades dos sujeitos em suas circunstâncias transitórias de existência pessoal, social, política e tecnológica (Gonçalves & Gonçalves, 2018). Corroborando com essa discussão, Villar (2016) afirma que a *performance* artística “caracteriza-se pela fuga de qualquer possibilidade de categorização” (Villar, 2016, p. 111) e está associada à apresentação, representação ou exposição cênica ou musical em frente a uma plateia e à interpretação de artistas.

Para desenvolver os espetáculos, Bausch valorizava seus bailarinos, a expressão deles e a sensibilidade, por isso seus bailarinos não necessitavam de corpos virtuosos. “Pina desenvolveu seus trabalhos desconstruindo pequenos gestos cotidianos, partindo da repetição, transformando em pequenas células de movimento, depois cenas, gerando uma grande composição-espetáculo” (Travi, 2011, p. 12). Desse modo, ela obteve uma forma diferenciada de enxergar a dança, o sujeito que dança, o corpo dançante. Em conformidade com Silveira e Muniz (2014), Bausch utilizava o método de perguntas e respostas, explorava culturas diversas, privilegiava as culturas periféricas, a individualidade e a subjetividade de seus bailarinos, ou seja, tinha uma sensibilidade e um olhar único para o teatro-dança.

Doravante trataremos a peça *Barba Azul (Blaubart – 1977)*³ e do processo criativo de Pina Bausch que dispõe de um método de perguntas e respostas de seus bailarinos, que depois de trabalhados utilizava com recurso a várias linguagens. Assim, as relações humanas, as experiências de seus bailarinos, a utilização de variadas linguagens em cena transformava-se em coreografias. Travi (2011) afirma que “[o] processo de criação da coreógrafa fundamenta-se em perguntas em que cada intérprete é convidado a viver cenas e sentimentos da infância, seus medos, suas inseguranças, seus desejos, enfim, cada bailarino é convidado a se apresentar como ser humano.” (Travi, 2011, p. 24). Sendo assim, o corpo que dança no teatro-dança de Pina Bausch é protagonista, ressignifica, constroem caminhos por meio de experimentações, paradoxos, erros e incertezas.

O legado dessa artista acentua as nossas memórias incluindo as corporais. Ela não aplicava métodos representativos, mas aproveitava a subjetividade de seus bailarinos. A dramaturgia direcionada “no que” move as pessoas trouxe personagens cotidianos, cenas com movimentos, cantos, palavras ou qualquer objeto que expressasse suas propostas

³ Título original completo: *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“*.

(Candido, 2018). Conforme Cabral e Santos (2019), Pina Bausch buscava compreender como a sociedade subjetiva os corpos de seus bailarinos, por meio de movimentos, jogos cênicos e ligação com o telespectador. Nessa concepção, Gil (2001) constata:

Uma das singularidades de Bausch é a oscilação permanente entre os processos de subjetivação que tendem a inteiriçar os corpos modelos pré-fabricados, sempre os mesmos para toda gente, e movimentos incessantes de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez, no sentido de formação de subjetividades singulares. (Gil, 2001, p. 225)

Outro elemento a destacar nas peças de Pina Bausch é a extensão, pois pareciam grandes produções, com cenários, roupas luxuosas, trajes noturnos e maquiagem que definia o papel social e sexual de cada bailarino, de maneira que a suntuosidade contrastava com os contextos críticos, os gestos estranhos e as várias linguagens, como falas, sons, ruídos, gritos, mas também outras linguagens artísticas.

Pina Bausch e o contexto da performance e do teatro-dança

Os coreógrafos de vanguarda consideram os bailarinos como coautores na composição das coreografias. A partir de aspetos da dança contemporânea, os coreógrafos transformam os movimentos, a história e o imaginário dos bailarinos em performance coreográfica.

Nesse contexto, coreógrafos e bailarinos começam a trabalhar em conjunto suas vivências, que somam e promovem a dança (Travi, 2011). As danças urbanas e as danças dramáticas brasileiras também fazem esse alinhamento entre coreógrafos e bailarinos. Um grande exemplo dessa junção de coreógrafo com bailarino foi Pina Bausch. Essa seção versa a respeito de seu modo singular de compor coreografias e sua revolução na dança.

Goldberg (2015) explana que o teatro-dança de Pina Bausch revolucionou o contexto da *performance* e, principalmente, das performances coreográficas. O ponto maior de seu trabalho foi na obra *Kontakthof*, na qual empregou uma linguagem liberal com toques de balé clássico e movimentações e repetições naturais. Nas coreografias, homens e mulheres estavam dispostos em linhas com repetição, que consistia em um complexo ensaio de gestualidades cotidianas. Os elementos teatrais dramáticos resultaram numa dança dramática e visceral.

Outra autora realça, que o método de perguntas e repostas de Bausch estimulou improvisações. As perguntas eram baseadas nas relações humanas e os bailarinos deveriam responder através de gestos, movimentos ou falas. A encenação de *Barba Azul* desencadeou rupturas com as normatizações do teatro e da dança (Silveira, 2015). Outros elementos diferenciados são a utilização dos cenários de suas obras serem compostos de objetos orgânicos e do cotidiano, como terra, água, sofá, mesa, o que estabelecia uma relação com a música sem regras fixas.

É importante destacar que ao encenar a história de *Barba Azul*, Pina Bausch reconstruiu ideias de erotismo e crueldade. Essas características aproximam-se do teatro da crueldade e do teatro da peste, abordada por Artaud (1987). Esse gênero destaca a utilização da sensibilidade e de várias linguagens, a criação de novos gestos e movimentos, o improviso, os objetos em cena, a exploração dos conflitos humanos e o não “uso de máscara” pelos bailarinos.

Gil (2001) nos revela, que os pensamentos de Bausch estavam pautados na lógica do paradoxo, quer dizer, em seus espetáculos, uma coisa pode ter um significado ou outro. Suas obras estavam baseadas nas *performances* e, em um único espetáculo, explorava movimentos do balé, da dança étnica, da dança moderna, do circo, do teatro de rua, da festa de salão ou da feira, criando um verdadeiro *patchwork*. Além disso, no método de perguntas, o bailarino deveria responder de maneira gestual ou verbal, isto é, uma imagem simples transformava-se numa sequência de dança improvisada.

De acordo com Silveira (2015), as obras de Pina Bausch se desenvolveram no teatro da experiência e na sua dramaturgia. Ela buscou variadas expressões, por isso, seu trabalho ampliou o entendimento do que se tinha sobre a dança. As composições se estruturavam na construção de sequências, feitas de pequenas cenas, construídas em conjunto com as respostas dos bailarinos. Depois, dessas respostas, uma parte era selecionadas e assimilada e, por justaposição, as cenas ganhavam novas possibilidades e significados.

Além do método de perguntas e respostas, Pina Bausch experimentou diferentes elementos para compor sua dramaturgia e suas composições. A reflexão e a prática durante o processo de criação e as diferentes experimentações eram construídas pelo método de repetição (Silveira, 2015). Nesse sentido, como para Deleuze (2006), a repetição não significa fazer tudo igual e repetir excessivamente, mas sim constituir um recurso criativo e estético, podendo ter alterações, crescendo a partir do original, ao singular, de forma que a realidade profunda e artística fosse transmitida na *performance* coreográfica, nas dramatizações, no teatro-dança.

Desse modo, percebemos que o método de perguntas e respostas, a repetição, a justaposição, o uso de diversas linguagens e a abordagem sobre as relações humanas criou uma especificidade nas *performances* coreográficas de Pina Bausch. O trabalho dessa bailarina e coreógrafa, inicialmente criticado, transformou-se numa referência no cenário da dança e na linguagem da *performance*, pois ela criou mais de 40 peças ao longo de sua carreira artística. Segundo Silveira (2015), “o corpo nas composições de Pina torna-se lugar de profusão de sentidos e como locus de cultura.” (Silveira, 2015, p. 110).

Para Nascimento et al. (2019), Bausch concedeu vida aos afetos e às experiências dos bailarinos. Inspirou a Dança *Contempop*, estruturada por Berté, que é uma junção de características de dança moderna com a cultura *pop* (Michael Jackson, Madonna, Rihanna) – a criação da dança com ícones personalizados. Esses autores apontam que a dança *contempop* e as danças urbanas são significativas para as instituições escolares relacionarem a prática dos alunos com a apreciação e fruição das artes, por meio, por exemplo, da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, por exemplo.

Outro detalhe pertinente ressaltado por Bruço (2019) está em pontuar que as relações de poder se ligam nos enunciados. O legado de Pina Bausch acarreta o discurso do corpo e traz a materialidade desses corpos, aproximando-se dos pensamentos foucaultianos ao conferir significados ao discurso, como também cria uma linguagem própria e rompe com os padrões da sociedade com o seu teatro-dança.

Os autores Castro e Berté (2019) enfatizam, que o diálogo focado na experiência de Pina Bausch com seus bailarinos constrói os discursos do corpo através das *performances* coreográficas – esse modo de criação nos afeta. No processo de criação de Bausch, os bailarinos são co-autores, sujeitos autônomos, com diferentes culturas e expressões. Dessa maneira, o teatro-dança de Pina Bausch provoca novas percepções das relações humanas, desnuda as regras sociais e as experiências se transformam em novas experimentações. No entanto, nos processos de reproduções e cópias entre professor/coreógrafo/aluno, em que se ensinam os passos e os intérpretes copiam

restringe-se à mecanização da dança, prática de ensino bastante usual em variados contextos, inclusive escolares.

Diante das exposições dos autores e seus estudos, acerca do universo de Pina Bausch, reiteramos que o seu teatro-dança não seguia regras e normatizações. Encontramos interação entre distintas linguagens, apesar de suas instigantes obras preservarem aspectos da dança e do teatro. Outras características marcantes, em suas composições, são a combinação de gestos cotidianos com movimentos técnicos, que invertem os efeitos convencionais da repetição e a transformam em estética, construindo significados, além do método de perguntas e respostas, da repetição e da justaposição. Desse modo, ela explorava a bagagem corporal e a memória de seus bailarinos, no processo de criação até a finalização das *performances* coreográficas, em que a repetição e a recordação se tornam recursos essenciais da cena.

Rolnik (2018) nos incita a refletir sobre os processos de opressão colonial e capitalista que reduz a subjetividade e a nossa existência como sujeitos, congela no corpo as linhas de força, a fim de produzirmos uma identidade normativa, contrária da subjetividade autêntica, da própria experimentação e da vivência. Pina Bausch criava estratégias de fuga e de transfiguração. Ela afastava-se da arte-terapia, da representação, do politicamente correto, em busca de um corpo autêntico, com afetos e percepções. De modo expressivo, possibilitava o que Rolnik (2018) chamou de saber-do-corpo, a potência vital da criação, o saber da nossa condição vivente.

Gil (2001) realça, que Pina Bausch compreendeu que, para criar os gestos e movimentos dos bailarinos, deveria experimentar as percepções, as sensações e os pensamentos, por isso, os gestos são intensos. Complementando, Goldberg (2015) afirma que “a dança dramática de Bausch explorava nos mínimos detalhes a dinâmica entre homens e mulheres” (Goldberg, 2015, p. 196), era estática e interdependente nas diversas linguagens corporais, uma linguagem criada por meio de gestos naturais; seus bailarinos tinham uma “expressão extraordinariamente individual” (ibidem). É relevante enfatizar que o teatro-dança de Pina Bausch encontra um alinhamento com os pensamentos do filósofo Michel Foucault, no que tange ao sujeito construtor de si mesmo e da sua própria verdade, não a formação de corpos dóceis e totalmente apartados do sujeito cartesiano, que separava o corpo da mente. Os elementos desse teatro-dança aproximam-se dos pensamentos de Artaud (1987) e Deleuze (2006), uma vez que a construção performática de Bausch, que desprezava a narrativa clássica de textos, problematiza a experiência: o corpo fala por si mesmo, articula energia e ação, é um corpo sem órgãos. Em suas *performances* coreográficas, o corpo é materialidade e está repleto de intensidade de movimentos e gestos que são percebidos antes da representação mental. Nessa perspectiva, podemos inferir que os bailarinos de Bausch demonstravam, suas experimentações e seus improvisos em cena, de forma que esse teatro-dança se converte no teatro-dança das intensidades, das experimentações, do corpo sem órgãos.

Por conseguinte, Bausch exerce influência na dança, no teatro, nas festas populares, na linguagem do cinema e na linguagem da *performance*. Na dança contemporânea brasileira, percebemos uma inspiração de suas obras nos coreógrafos Alex Neoral e Débora Cocker, por exemplo. Na linguagem do cinema, Pina Bausch inspirou bailarinos e atores, como no filme *Suspíria – A Dança do Medo*, de Luca Guadagnino, e *Madame Blanc* (a personagem, interpretada por Tilda Swinton, é uma inspiração dessa grande bailarina e coreógrafa).

Para compreendermos o universo de Pina Bausch é fundamental diferenciar corpo representado de corpo subjetivado, associar os discursos dos “corpos utópicos”, de Foucault, e dos “corpos sem órgãos”, de Deleuze e Artaud, bem como entender a *performance* e o improviso.

Considerações finais

Neste estudo quisémos homenagear o trabalho da bailarina e coreógrafa Pina Bausch. Ao utilizar diversas linguagens, saía dos padrões estéticos tradicionais, priorizava a personalidade e a subjetividade dos bailarinos, ao invés da execução de passos, das representações e das reproduções. Bausch contribuiu para a linguagem da *performance* e influencia as artes da cena na atualidade. Os *performers* que consigo trabalharam são co-construtores das suas peças: ela ajudou a desenvolver o teatro-dança da diferença. Seu trabalho era movido por intensidades, experimentações, diferentes discursos de corpos.

A criação de Pina Bausch ultrapassa o corpo, como demonstrado por Candido (2018). Havia outras linguagens em cena, como o canto e as palavras, além do movimento. O trabalho dessa grande coreógrafa e bailarina é destacado por Bruço (2019), que sinaliza que a dança e o teatro são trazidos para o palco como linguagem, e o processo criativo é ligado às subjetividades e às experiências vividas pelos bailarinos, com gestos e expressões do cotidiano. Além disso, os trabalhos de Bausch extrapolam padrões estéticos superficiais, discutem conceitos e gêneros de dança, provocam mudanças no corpo que dança, baseadas não “como” as pessoas se movem, mas sim “no que” as move (Candido, 2018).

Ainda, destacamos que Pina Bausch, não só exerce influência na composição cênica de bailarinos e coreógrafos, como também é objeto de estudo acadêmico nas áreas das artes da cena e dança nas universidades e por profissionais da dança e do teatro. Em tese, no arquivo de revistas acadêmicas desta cartografia, ela aparece em evidência a partir de 2012.

Em suma, Bausch foi bailarina, coreógrafa, produtora e diretora de espetáculos; suas peças eram repletas de histórias com coreografias baseadas nas experiências de vida de seus bailarinos, responsáveis por revolucionar e redefinir o entendimento a respeito da dança no cenário mundial. Dessa forma, os seus espetáculos são grandes produções com elementos do teatro, tecnologia, glamour e interação entre plateia e bailarinos. Nos trabalhos de Bausch encontramos abordagens a temas importantes, como a violência contra a mulher e questões de gênero. A metodologia coreográfica adotada por ela consistia em perguntas e respostas, que ela mesma fazia aos seus bailarinos no improvisado e, a partir delas, criava todos os elementos do espetáculo, as suas *peças*, simplesmente Pina Bausch e *Ein Stück*.

Referências

- Abeele, M. V. (1979). *Kontakthof* [fotografia]. Teatrojornal.
<https://teatrojornal.com.br/2015/06/a-danca-teatro-de-pina-bausch/>
- Artaud, A. (1987). *Teatro e seu duplo*. Martins Fontes.
- Bruço, R. (2019). Pina: quando a dança pode romper o discurso. *Revista da Fundarte*, 19(37), 340-357.
- Cabral, J. O. & Santos, V. L. B. (2019). Notas sobre a Teatralidade na Dança-Teatro de Pina Bausch. *Revista da Fundarte*, 19(37), 19-31.
- Caldeira, S. (2011). Pina Bausch: para maiores de 65 anos. Solange Caldeira. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(16), 129-135.
- Caliban, E. (2021). Dance, senão estamos perdidos. *Revista Caliban*.
<https://revistacaliban.net/dance-sen%C3%A3o-estamos-perdidos-a814fced7728>
- Candido, T. C. T. (2018). O que me move, de Pina Baush e outros textos sobre dança-teatro. *Educar em Revista*, 34(67), 299-303.

- Carmo, M. E. S. (2013). O corpo que dança: reflexões sobre as pesquisas do corpo nos legados de Pina Bausch e Rudolf Von Laban e suas influências no processo de composição da dança cênica contemporânea. *Repertório*, (20), 227-234.
- Castro, C. D. S. & Berté, O. S. (2019). Quando o corpo dança suas experiências: inspirações no legado de Pina Bausch. *Revista da Fundarte*, 19(37), 263-280.
- Deleuze, G. (2001). *O que é um dispositivo?* [não publicado]. [Do original: Deleuze, G. (1989). Qu'est-ce qu'un dispositif? Em *Michel Foucault philosophe: rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 jan. 1988* (pp. 185-195). Seuil.]
- Deleuze, G. (2006). *Diferença e repetição*. Graal.
- Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber* (7ª ed.). Forense Universitária.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Relógio D'Água.
- Goldberg, R. (2015). *A arte da performance: do futurismo ao presente* (3ª ed.). Martins Fontes.
- Gonçalves, J. C. & Gonçalves, M. B. (2018). Teatralidade e performance na pesquisa em Educação: do corpo e da escrita em perspectiva discursiva. *Educar em Revista*, 34(67), 139-155.
- Lemos, C. F. & Oliveira, A. M. (2017). Mapeamento, processo, conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. *Paralelo 31*, (8), 41-52.
- Nascimento, D. G., Aires, D. S. & Barboza, M. C. de B. (2019). A preço de fábrica: proposição da Dança Contempop no contexto escolar. *Revista da Fundarte*, 19(37), 222-241.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições.
- Silveira, J. C. F. (2015). *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. Editora UFMG.
- Silveira, J. C. F. & Muniz, M. L. (2014). Pesquisa de campo no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: a construção dramaturgical das peças. *Repertório*, (22), 48-60.
- Souza, S. R. L. & Francisco, A. L. (2016). O método da cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios... desenhando caminhos.... *Atas do 5º Congresso Ibero Americano em Investigação Qualitativa – Investigação Qualitativa em Saúde*, 2, 811-820.
- Travi, M. T. F. (2011). *A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise*. EdiPUCRS.
- Villar, F. P. (2016). performanceS. *Revista da Fundarte*, 16(32), 109-119.
- Voguel, W. (1965). *Pina Bausch* [fotografia]. Artnet.
https://www.artnet.com/artists/walter-vogel/pina-bausch-Gv0r-n5t_KQse17IxSHRaw2

3.

Vera Mantero — Matérias. Forças. Imaginário

Teresa NORTON DIAS
Universidade da Madeira-UMA
CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST
teresa.dias@staff.uma.pt

*Nunca desistiu da dança servida por um corpo total,
dotado de voz, de pensamento e de espontaneidade.*
(Mendo, 2024, p. 9)

Vera Mantero iniciou a sua formação como bailarina clássica, passou pelo Ballet Gulbenkian onde esteve cinco temporadas e depois partiu em busca de uma criação só sua. Foi em 1989. Trinta e cinco anos depois, Mantero afirma-se no espaço nacional e internacional como artista, criadora e intérprete, em dança e outras disciplinas afins. Explica:

Para mim a dança não é um dado adquirido. Acredito que quanto menos o adquirir mais próxima estarei dela. Uso a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessito de perceber. Deixei de ver sentido num performer especializado numa disciplina (um bailarino ou um actor ou um cantor ou um músico) e passei a ver sentido num performer especializado no todo. A vida é um fenómeno terrivelmente complicado e rico e vejo o trabalho que faço como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o meu e o dos outros, luta que considero essencial agora e sempre. (O Rumo do Fumo, 2018)

A obra que aqui tratamos não configura um registo biográfico ou mesmo autobiográfico de Vera Mantero, antes, porém, uma compilação de textos que trazem Mantero para a reflexão teórica. Para além de uma lista de obras estreadas desde o seu percurso como criadora, são facultados ao leitor(a) um conjunto de dez textos. Não sendo Mantero uma académica é particularmente interessante que tenha proporcionado com elevado grau de cumplicidade e colaboração, pelos textos integrados, a possibilidade de se estudar não só a sua obra, mas também o seu processo criativo. Destacamos, por isso, não só o texto da página cinquenta e cinco com o título “Activar o Esquema de Composição” num modelo de entrevista conduzido por Ana Pais, com a colaboração de Henrique Furtado Vieira, João Bento, Lília Mestre, Marcela Levi, Nadia Louro e Frans Poelstra, mas também o próprio esquema que é facultado ao leitor(a) em formato de desdobrável destacável, que pode ser retirado e trabalhado da forma que cada um(a) entender. Ana Godinho, Ana Pais, Bojana Kunst, Daniel Tércio, João dos Santos Martins, Peter Pál Pelbart e a própria Vera Mantero são, ainda, autores que podemos ler. O livro tem também a particularidade de ser interativo, na medida em que o(a) leitor(a) pode aceder, através de um QRCode facultado, sempre que entendido por necessário, para acompanhar a leitura com uma consulta paralela de imagem em movimento, na Internet.

Concorde-se ou não, com o posicionamento dos autores e autoras perante a obra de Mantero, destaca-se o cuidado, por vezes redundante, em enquadrar as fases de trabalho no seu percurso biográfico, não esquecendo as suas raízes na dança clássica, a sua passagem pelo Ballet Gulbenkian e a descoberta de que tudo aquilo era pouco e que queria

mais: mais pensamento, mais conhecimento, mais corpo, mais liberdade, mais criação. Queria mais Vera.

Enquadram, os autores e autoras, a obra de Mantero na “Nova Dança Portuguesa”, que é mais ou menos dizer-se que assim está para a dança, como o “Nacional Cançonetismo” está para a canção portuguesa do Estado Novo -, um “guarda-chuva” (pouco) conceptual¹ (lançado, ao que se conhece, por António Pinto Ribeiro nas suas crónicas na revista do Semanário Expresso, no final dos anos 80 do século XX) que procura espaço para legitimar o aparecimento de novas linguagens artísticas, em Portugal, quiçá sob o impulso de programadores em Dança oriundos de França ou da Bélgica². Muitos dos “culpados” passaram pelo Ballet Gulbenkian como bailarino(a)s e coreógrafo(a)s e depois emanciparam-se (rebelaram-se?), procurando novas experiências e um espaço individual de afirmação. Esta “incubadora de novos talentos”, inexplicavelmente extinta em 2005, constituía-se numa referência para a dança moderna, em Portugal, não só pelas elevadas provas dadas, como pela posição privilegiada de se encontrar inserida numa instituição que garantia o financiamento da sua atividade – onde se desenvolvem, também, os Encontros ACARTE, “[...] que até 1990 seriam denominados « Encontros ACARTE Novo Teatro/Dança da Europa »” (História das Exposições de Arte Gulbenkian, 2021, para. 16). A consequência de tal ato viria a conferir à dança moderna em Portugal, um espaço completamente desarticulado, comparativamente a outras formas de expressão artística. O esforço para entendermos o caminho traçado pelo(a)s bailarino(a)s e coreógrafo(a)s portugueses no último quartel do século XX, não se desassocia, por isso, do papel que nele tiveram a instituição Ballet Gulbenkian (desde o Estado Novo) e, no final dos anos 70 (no pós 25 de abril), a Companhia Nacional de Bailado: homens e mulheres que escolheram a dança como profissão iniciaram-se ali, de onde Vera Mantero não se exclui.

Dos autores que participam nesta coletânea de textos, que se inicia com uma entrevista de Ana Pais a Vera Mantero, sobre a sua obra, destacamos alguns aspetos que ajudarão, através de uma leitura mais aprofundada, compreender e acompanhar a criação artística da artista em estudo. Ana Pais conduz ainda, uma segunda entrevista, mas desta vez a artistas de várias áreas, que haviam já tido a experiência de integrarem as equipas de trabalho de Mantero, ainda que efémeras fossem. Neste contexto, sobre o seu método de criação Frans Poelstra, bailarino, expressou-se assim:

Sabes, com a minha formação em dança, aquilo era bastante invulgar, normalmente vai-se para estúdio para criar material, dá-se-lhe uma ordem, monta-se e tem-se uma peça. Pelo menos era assim quando eu trabalhava com outras pessoas. De modo que este « não-criar » foi desde logo muito interessante, e a gente perdia-se muitas vezes, completamente. (Pais, 2024, pp. 59-60)

Focamo-nos agora, nos autores e autoras que sobre a sua obra especificamente escrevem. João dos Santos Martins tem a preocupação de enquadrar a obra de Mantero no espectro nacional e internacional para a área da Dança e de explicar a sua forma de estar, pensar e criar com enfoque no seu “Esquema de Composição” cujos tópicos (passos do processo) aqui listamos como: “Questões fundamentais da existência, Questões

¹ “Depois do incentivo dado pela dança pós-moderna americana e pela nova dança europeia à descoberta e introdução de múltiplas técnicas de aprendizagem provenientes dos mais diversos treinos, a respectiva utilização tem vindo a servir a coreografia, geralmente, sob a ideia da composição como arranjo, sendo o resultado o objecto artístico, belo.” (Ribeiro, 1987, p. 65).

² “Um movimento herdeiro da dança pós-moderna americana dos anos 1960 e da nova dança europeia, sobretudo a francesa e a belga.” (Fiadeiro, 2006, para. 1).

fundamentais artísticas, Tendências/Fixações, Obsessões/Intuição, Performers/Espaço/Tempo/Público, Fazer surgir, Trabalhar o material, Organizar o material: princípios organizadores/ferramentas para organizar.” (Mantero, 2024). Para Daniel Tércio, muito focado no processo artístico de Mantero, há, na sua obra, uma “procura de ressonâncias entre o seu próprio murmúrio e os ecos de outros modos e processos de trabalho”; uma “necessidade de aproximação da mecânica do seu pensamento” e ainda, por exemplo, o trabalho binário de que salientamos, curiosamente, “contrários versus contraditórios” (Tércio, 2024), como se de uma procura constante se tratasse sem excluir adversidades e contrariedades nesse mesmo processo numa relação ético-estética com o mundo que a rodeia, a que Peter Pál Pelbart nos transporta através de um questionamento final: “[...] que povos um(a) artista inventa? [...] Do que elx nos salva, às vezes?” (Pelbart, 2024, p. 111). Bojana Kunst, ajuda-nos a compreender o trabalho de Mantero, através de uma longa reflexão de que faz parte a preocupação ecológica de Mantero, num ensaio que “[...] procura abordar [...] interrogações sem responder.” (Kunst, 2024, p. 129). O livro é fechado por Ana Pais cuja reflexão se foca na linguagem gestual de Mantero, nomeadamente o trabalho que realiza com as mãos, e sobre o qual lança a seguinte questão: “[...] onde começa a diferença da língua que Mantero dança?” (Pais, 2024, p. 138), que compara ao que já conhece, quando “[...] as mãos em movimento indicam o contexto espacial e temporal, sugerem o lugar, um elemento, um animal, uma sensação, um afecto, índices de tempo, uma duração, têm funções complexas de alta precisão.” (Pais, 2024, p. 139), mas que vê no trabalho gestual de Mantero, jeitos que se desmultiplicam. (Pais, 2024). A própria Mantero colabora nesta compilação de textos sobre a sua obra, dando a conhecer ao leitor e à leitora, de forma esquematizada, própria da sua forma binária de pensar, a dicotomia das suas posições com “Esquema Mundo” (pp. 51-53) e o “O Limpo e o Sujo” (pp. 95-97).

A necessidade de se publicar esta obra teórica leva, necessariamente, o(a) leitor(a) a refletir sobre a necessidade imergente de que a Dança em Portugal encontre o seu espaço artístico, cultural, académico e de formação, espaço pelo qual tantos e tantas lutam há décadas. Que condição procuramos afinal, para a Dança, em Portugal, em pleno Século XXI?

Referências

- História das Exposições de Arte Gulbenkian (2024). ACARTE – Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (2021, maio 9). <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/acarte/>
- Fiadeiro, J. (2006, junho 2). A velha-nova dança portuguesa. *Ípsilon/Público*. <https://www.publico.pt/2006/06/02/jornal/a-velhanova--danca-portuguesa-81976>
- Kunst, B. (2024). Uma mulher que observa pacientemente o outro lado do mundo através de uma árvore. Do trabalho de uma bailarina-coreógrafa. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 113-131). Orfeu Negro.
- Mantero, V. (2024). Esquema de Composição. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (desdobrável). Orfeu Negro.
- Mendo, G. (2024). Caminhando com Vera. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 07-11). Orfeu Negro.
- O Rumo do Fumo (2018). Vera Mantero. https://www.orumodofumo.com/pt/artistas/vera-mantero_2

- Godinho, A. (2024). «...e as minhas mãos ». In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 133-158). Orfeu Negro.
- Pais, A. (2024). Activar o Esquema de Composição. Entrevista conduzida por Ana Pais com João Bento, Henrique Furtado Vieira, Lília Mestre, Marcela Levi, Nadia Lauro e Frans Poelstra. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 55-73). Orfeu Negro.
- Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero – Matérias. Forças. Imaginário*. Orfeu Negro.
- Pelbart, P.P. (2024). Aconteceu algo inacontecível. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 99-112). Orfeu Negro.
- Ribeiro, A.P. (1987, novembro 14). Stephen Petronio: a atração do abismo. *Revista Expresso*.
- Tércio, D. (2024). O que fica depois de um extremo exercício binário. In Pais, A. (org.). (2024). *Vera Mantero - Matérias. Forças. Imaginário* (pp. 75-93). Orfeu Negro.

4.

Treze tópicos sobre insubordinações na minha prática: da arte ao vivo às suas múltiplas consumações

Tales FREY

Artista, professor e pesquisador auxiliar
CEHUM - Univesidade do Minho
talesfrey@me.com

Resumo: Escrito em primeira pessoa, este ensaio – para além de uma apresentação sobre processos criativos em performance e os pontos de contato com a dança, com a escultura e com outras expressões artísticas – é também um modo particular de realização daquilo que entendemos por biografar-se, por existenciar-se e por historicizar-se. Desse modo, são as vivências que convocam as práticas artísticas e teorizações, onde há um modo de fazer artístico que borra as fronteiras entre arte e vida.

Palavras-chave: arte da performance, teoria queer, dança, escultura

***Abstract:** Written in the first person, this essay – in addition to a presentation on creative processes in performance art and the points of contact with dance, sculpture and other artistic expressions – is also a particular way of realizing what we mean by autobiography/auto-existing/auto-historicization. In this way, it is the experiences that call for artistic practices and theorizations, where there is a way of doing art that blurs the boundaries between art and life.*

Keywords: performance art, queer theory, dance, sculpture

1 - Das práticas

Quebrar normas é a norma da performance.
(Taylor, 2023, p. 77)

A partir do gênero artístico da *performance*, que é o meu principal meio de expressão, materializo ideias e/ou desdobro concretizações diversas. Escolhi esta epígrafe para iniciar esta escrita sobre a minha própria prática em arte com intuito de sublinhar o quanto desejo sempre propor insubordinações às normas que massificam vidas, que padronizam existências.

Ao pensar na lógica de funcionamento da atual sociedade de consumo e das suas inerentes tecnologias, o meu caminho tem sido contrário ao da produção excessiva de imagens e do ritmo alucinante de informações sobrepostas. Tenho optado por ações que utilizam o mínimo de recursos, permitindo que os elementos principais adquiram máxima potencialidade simbólica em cada expressão artística. E, ainda em contrapartida à lógica atual de excesso de informações, busco prolongar o tempo dedicado a ações simples, propondo gestos repetitivos e com objetivos claros. Às vezes, apresento o corpo quase

inerte, em “modo de espera” (Lepecki, 2017, p. 22) — termo que tomo emprestado de André Lepecki em referência a Ana Kisselgoff.

No documentário *Processing the Signal*, de 1989, o artista Bill Viola, comenta que o mundo nos leva a criar coisas cada vez mais curtas, promovendo a ideia de mais informações em menos tempo e assim, ele busca fazer exatamente o contrário: mostrar cada vez menos informação em mais tempo. A partir dessa noção de dilatação do tempo, a experiência da audiência pode ser descomprimida e, assim, a interpretação por parte da audiência acontece sem a ansiedade tão característica do nosso dia a dia. O ritmo mais lento não apenas provoca uma resposta emocional, mas também desafia o público a reconsiderar suas próprias percepções, bem como explorar camadas de significado que podem ser reveladas com o tempo. Essa estratégia transforma a relação entre a criação e fruição, dinamizando e multifaceando as experiências. Identifico-me profundamente com a ideia de dilatação do tempo como uma estratégia para provocar uma reflexão intensa na audiência, utilizando poucos elementos. À medida que surgem possíveis conclusões e suposições, enquanto o ritmo da ação se prolonga, uma imagem persistente possibilita novas interpretações. Dessa forma, os significados se transformam, se confirmam e/ou se contradizem.

Embora eu não tenha a intenção de classificar o meu trabalho de *performance* ao vivo como alguma concepção cabível numa categoria específica, eu o vejo parcialmente como uma arte plástica em movimento, operando como uma quase escultura cinética, porque utilizo o corpo humano como suporte para criar relevos e definir formas e espaços, conferindo tridimensionalidade a cada obra. Há, desse modo, tanto a insubordinação relacionada à frontalidade clássica das artes cênicas quanto à inércia das artes plásticas. Ainda, em contraste com a ideia de movimento frenético da atualidade, muitos dos meus trabalhos poderiam ser descritos como uma coreografia insubordinada à exigência da cinética.

E pensando na minha prática artística de forma mais abrangente, enfatizo que a *performance* é o meio de expressão mais recorrente nas minhas proposições, mas tenho grande empenho em possibilitar performatividade através de meios variados, por exemplo, pelo recurso do vídeo, da fotografia, do objeto, da instrução, da instalação, entre outros. E, embora eu me utilize de nomenclaturas que cercam uma determinada expressão artística, tenho consciência de uma condição pós-midiática marcada pelo atravessamento de linguagens nas práticas atuais e, nesse sentido, suponho que cada expressão proposta por mim esteja sempre integrada com outras várias, sem muros, sem restrições categóricas e ortodoxas.

2 - No Dia da Mentira, uma dura verdade

Em 2006, em parceria com a artista da *performance* Cristine Ágape (*in memoriam*), invadi o foyer do Centro Cultural do Banco do Brasil no contexto de uma exposição coletiva chamada *Erótica: Os sentidos da Arte* para ativar a *performance O Beijo*. A ação consistiu num beijo de língua com duração de trinta minutos, sendo que os nossos corpos eram apresentados com trajes trocados por convenção social: Cristine usava roupas e acessórios compreendidos como masculinos numa cultura cisheronormativa e eu usava indumentários tidos por femininos. Não fizemos nenhum aviso prévio sobre a nossa ação e não éramos convidados da instituição, portanto a nossa ação funcionou como uma invasão.

A estratégia adotada para que a experiência não fosse logo reconhecida como um gesto artístico foi a utilização de trajes corriqueiros e, para termos acesso às reações, deixamos

uma câmera digital *cyber shot* nas mãos de um colaborador – Hugus Felix – que se manteve escondido para captar as imagens em movimento. É importante notar que, por não se tratar de uma câmera profissional, ainda que o colaborador fosse visto em seu ato de filmar, ele não poderia ser identificado como um profissional, mas sim como um curioso diluído na audiência que, aos poucos, era formada no espaço devido.

Eu e Cristine havíamos decidido fazer a mesma ação em diversos outros lugares e, como uma segunda experiência, ativaríamos o mesmo programa na fila de um cinema popular de Botafogo no Rio de Janeiro, mas na véspera dessa segunda experiência, vestida de Pedrita Flintstone, Cristine anunciou que jamais voltaria a usar roupas convencionais em sua vida, afirmando que usaria para sempre figurinos e, então, quando ela voltava para sua casa depois de uma festa, ela sofreu um acidente fatal de moto na madrugada do dia 01 para 02 de abril de 2006 e, assim, ela se eternizou nesta imagem de Pedrita Flintstone, ou seja, de figurino, cumprindo o que, nesse dia da mentira, prometeu fazer para todo o sempre.

3 - Como os beijos abraçaram as consumações múltiplas no circuito das artes visuais

Passei anos fazendo beijos reverberarem em meus trabalhos. Em 2007, realizei *O Beijo II*, mas a configuração foi transformada e, então, a ação foi realizada sobre um plinto em uma pista de dança no centro histórico do Rio de Janeiro. Nesta situação, percebi que o trabalho se assemelhava à escultura, mas também se aproximava da dança. Percebia no movimento dos corpos e nos signos postos sobre eles uma possível relação com um tipo de dança não submetida a uma coreografia codificada, havendo na espontaneidade dos pequenos movimentos uma espécie de coreografia insubordinada e, ao mesmo tempo, um tipo de escultura que nunca se apresenta completamente estática.

Quando eu me mudei de São Paulo para o Porto em 2008, eu não tinha nenhum amparo institucional em Portugal ainda, porque não fazia parte do circuito artístico local e, então resolvi fazer *performance* pela primeira vez no espaço urbano. Na rua, realizei uma ação desdobrada de *O Beijo* e, assim, surgiu *O Outro Beijo no Asfalto* em janeiro de 2009 e, através da documentação dessa ação, garanti a minha ida a um festival de Chicago promovido pela Defibrillator Gallery (DFBRL8R) em 2012 e, foi a partir também dessa experiência que comecei a aprimorar as documentações dos meus trabalhos e, então, eu não apenas documentava as minhas ações como forma de gerar material para análise posterior, mas também passei a pensar na documentação como um veículo autônomo, como uma expressão que pudesse ser apresentada independentemente de cada ação ao vivo. Desta forma, surgem as fotografias e os vídeos e a minha entrada no circuito das artes visuais.¹

Cabe mencionar que, inicialmente, como a ação passou a ser feita no espaço urbano, não seria mais possível contar com a proteção do espaço arquitetônico e toda a camada simbólica inerente a ele e que, inevitavelmente, dá ao experimento um entendimento não correspondente ao da vida cotidiana e, então, no espaço urbano, a ação precisou ganhar uma resolução estética que pudesse garantir certa proteção para os corpos das(os) artistas envolvidas(os) na *performance*, substituindo o que antes era cumprido pela arquitetura e, então, optei pelos trajes de casamento, o que baralhava de certo modo a casualidade do

¹ É válido frisar aqui que, antes da experiência em Chicago em 2012, realizei a ação “Re-banho” em 2011, que aconteceu também no espaço urbano, em frente à igreja de Santo Ildefonso na cidade do Porto, cuja documentação em vídeo ocorreu em diversos contextos entre a Europa, América do Sul e Norte e Ásia.

dia a dia, mas ainda assim não garantia um estatuto ao trabalho para que a audiência desprevenida pudesse classificar como arte.

Segui por anos elaborando variações de beijos (e não apenas), subvertendo a própria lógica da ação original, adicionando espelhos e outro tipo de superfície onde cada performer se relacionava com um objeto, sem contato com outra pessoa – algo que pode ser visto em *Reciprocidade Desalmada* (2010), *Beija-se* (2012), entre outras – e, depois, voltei às duplas (uma única ou várias) – *F2M2M2F* (2015), *F2M2M2F X6* (2016) e *Be (on) You* (2016). As documentações de todas essas ações (e outras) passaram a ser apresentadas em exposições coletivas e individuais em diversas partes do mundo.

4 - Conjectura intuitiva – *Estar a Par* e mais beijos

Em arte, há que se ter uma consideração inequívoca à intuição, pois a racionalização precisa é impossível quando se trata de algo que não tem parâmetros lógicos. Arte não tem precisão matemática, não é mensurável e, assim, muitas vezes é gerada e assimilada por impulsos intuitivos. Verbalizar – como tento fazer aqui – já é algo complexo, logo tento enfatizar que é impossível relatar integralmente os processos relacionados à criação artística naquilo que diz respeito à ideia.

Normalmente, a minha metodologia de criação acontece por meio do que costumo chamar de reflexão visual, onde uma compreensão súbita de muitas coisas sobrevém de repente em forma de imagem. Nem sempre é assim, mas quando ocorre dessa forma, para prosseguir (ou não) com a tal ideia que me vem como imagem, reflito sobre ela como se estivesse dissecando uma obra de arte qualquer, aplicando conceitos da escrita crítica de arte por meio de quatro diferentes etapas: contextualização, descrição, interpretação e avaliação. Depois disso, se eu perceber que a imagem faz algum sentido para ser compartilhada como um trabalho de arte, eu a materializo.

Enquanto executava pela primeira vez a *performance Be (on) You* durante a III Bienal Internacional de Performance HORASperdidas, na cidade de Monterrey, no México, sob intensa chuva num dia extremamente quente, repentinamente criei a ação *Estar a Par*. A ação *Be (on) You* – que ative exclusivamente com a minha parceira, a artista e pesquisadora transfeminista Hilda de Paulo – é um desdobramento da *performance F2M2M2F*, sendo que diferentemente da segunda, não apresentei corpos com trajes trocados com relação aos códigos sociais cisheteronormativos; propus simplesmente o meu corpo vestido com trajes do meu dia a dia e dispus peças similares para o corpo de Hilda que, na altura, ainda não tinha passado por um processo de transição de gênero. Igualmente à ação *F2M2M2F* de minha autoria, sempre em movimento pelo espaço estipulado para a *performance* acontecer, nós beijamos as nossas próprias imagens refletidas em um único espelho de dupla face por uma hora seguida, emitindo sons e mantendo a altura de nossas bocas alinhadas, mas intermediadas pelos espelhos conectados.

Em *F2M2M2F*, ação que realizo sempre com alguma performer convidada (não havendo uma parceira fixa), os nossos passos são quase sempre desajeitados e poucas vezes conquistamos uma sincronia bem integrada, inclusive porque normalmente sou bem mais alto que a parceira e ganho ainda mais altura com o uso de um par de salto alto. Com Hilda, com quem sou casado há dezessete anos, ao ativar a ação *Be (on) You*, os nossos passos já começaram harmonizados e imediatamente percebi que nossos pés eram mantidos quase aglutinados. As pontas dos meus roçavam todo o tempo nas pontas dos dela. Foi assim que pensei em produzir um par de sapatos que pudesse ser uma obra de arte autônoma, ou seja, apresentada como um objeto, mas também como uma peça capaz

de acionar uma ação de *performance* ao vivo. Tal ideia me ocorreu enquanto executava a *performance Be (On) You* no México.

Neste caso, eu nem apliquei as quatro etapas de uma crítica de arte, pois o *insight* foi claro o suficiente para que eu compreendesse a forma como a imagem pensada poderia ser uma analogia de um relacionamento duradouro, considerando a conquista, o prazer, o desgaste, a reconquista e as diversas fases dessa relação, mas sobretudo o convívio entre as diferenças, o que pode ser aplicado não somente a um casal, mas a qualquer tipo de relacionamento afetivo ou não. Pensei num objeto que correspondesse tanto à numeração dos meus pés como à numeração dos pés de Hilda de Paulo para que o design do objeto – um par de sapatos conectado pelos bicos – pudesse forçar que os nossos corpos estivessem posicionados um de frente para o outro e que nossos passos pudessem se assemelhar aos de uma dança a par, onde o ato de caminhar para trás ou para frente estivesse sempre dependente do referencial, e a decisão de ir para trás ou para frente teria que acontecer de forma consensual para que o risco da queda fosse evitado.

Inicialmente, pensei que o tempo da ação pudesse ser o de três ininterruptas horas e, então, em consonância com esse conceito, eu e Hilda executamos a ação pela primeira vez no AMOQA – Athens Museum of Queer Arts, em maio de 2017, na cidade de Atenas, Grécia, e o resultado alcançado foi quase satisfatório, pois o tempo era demasiado dilatado para uma audiência não tão volumosa. Pensei então que a duração não precisava ser tão extensa e, entre junho e julho de 2017, no SESC Santana (na cidade de São Paulo) e no SESC Registro (no interior do estado de São Paulo), nós fizemos a ação por apenas uma única hora em cada unidade e julguei que esse tempo ainda não era o ideal, pois não exploramos o esgotamento físico e mental que nos obrigaria a ter que reconquistar o ânimo do convívio à medida que o cansaço surgisse. Assim, em apresentação no Teatro Municipal Rivoli, no Porto, em Portugal, executamos a ação por quatro horas, tendo um intervalo de uma hora depois das duas primeiras de ação. Essa organização de um período alargado repartido em dois momentos realmente foi a ideal para que os signos da ação pudessem ser acionados naturalmente em nossas movimentações.

Gerei *Estar a Par* como *performance* ao vivo, mas também como um objeto autônomo e, então, expus o trabalho na XIX Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, onde pude confirmar a condição de independência do artefato ao receber Prêmio Aquisição Câmara Municipal de Cerveira, o qual passou a ser uma peça do acervo da instituição. Depois, distendendo essa mesma obra, criei mais dois dispositivos (o do vídeo e o da fotografia), que foram apresentados juntamente com o objeto na Corner Window Gallery, em Auckland, Nova Zelândia, sob a curadoria de Rob Garret e, depois, na exposição *Enredos para um Corpo*, com a curadoria de Raphael Fonseca, no Centro Cultural da Justiça Federal na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. O vídeo, captado por Renato Vallone, foi exposto em uma série de eventos, dentre eles: Festival Internacional de Danza de Córdoba, na Argentina; Body Landscapes Performance Art Festival, em Copenhagen, Dinamarca; Conquista Ruas: Festival de Artes Performativas, em Valência, Espanha; Acciones al Margen – Festival Internacional de Performance, em Bucaramanga, Colômbia; 2nd Perform – Or Not, em Tallinn, Estônia.

Ainda na minha exposição individual, *Cinco Táticas de Ativação*, no CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, entre janeiro e março de 2019, pensei numa nova resolução para o trabalho. Outros corpos ocupam o adereço que tem medidas fixas e, assim, esses sujeitos poderão encontrar em *Estar a Par* um encaixe perfeito ou não, criando analogias variadas sobre as suas relações com os outros e até mesmo com as suas próprias existências, afinal estar perfeitamente encaixado não significa estar em plena harmonia com o mundo. Tal resolução foi apresentada na BIENALSUR Bienal

Internacional de Arte Contemporâneo del Sur em Buenos Aires, Centro Municipal de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, entre muitos outros contextos.

Pelo tipo de movimento repetitivo – embora tenha uma constante alteração, ainda que essa seja sutil –, este trabalho acaba por se relacionar com todos os da série *Beijos* (*O Beijo*, *O Beijo II*, *O Beijo III*, *Reciprocidade Desalmada*, *Beija-se*, *Aliança*, *Vidrar*, *Be (on) You*, *F2M2M2F* e *F2M2M2F X 6*).

5 - Transbordamentos

Sob a tentativa de melhor localizar o sujeito-artista de enunciação desta escrita, ainda que seja lido como um homem cisgênero, poderia dizer que sou socialmente entendido como uma bicha do hemisfério sul do planeta, mais precisamente de uma ex-colônia de Portugal, de um país onde a desigualdade social é extremamente acentuada e onde a violência de gênero é muito intensa. O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, onde os crimes LGBTfóbicos são ocorrências cotidianas e, muitas vezes, são tristemente naturalizados. Venho precisamente desse contexto, mas infelizmente não é só nele que tais coisas ocorrem e, por isso, nas minhas criações, é a partir da significação imagética do meu corpo e de uma reflexão constante sobre como ele é assimilado no mundo que experimento proposições artísticas sustentadas por uma abordagem *queer*.

Na cidade onde nasci – Catanduva, interior de São Paulo, sofri violências físicas e simbólicas de pessoas que tentavam me corrigir, que tentavam reprimir o que transbordava de mim e que não estava compatível às normas vigentes e, por vezes, eu relaciono tais ataques a algumas reações reveladas em algumas das experiências que realizei em arte. Durante uma apresentação que fiz em Macapá no Brasil, três pessoas arrancaram com extremo furor das minhas mãos um espelho que eu usava em uma *performance* e, em outra situação, escutei sermões bíblicos e cantigas que funcionavam como *bulliyng* em Monterrey, onde ainda quase ganhei um soco no rosto durante a apresentação ao vivo do meu trabalho. Fui queimado com um isqueiro no Porto enquanto executava *Por Favor, não tocar* (2015), recebi xingamentos e ameaças em muitos contextos enquanto fazia ação ao vivo.

Através dos experimentos que faço em *performance*, identifico alguns comportamentos sociais muito reveladores, traduzindo certos padrões de determinadas sociedades. Assim, a partir de algumas proposições, destaco o quanto não só o que acontece na ação é signo do trabalho, mas como também tudo o que está a volta da ação entra em fusão sógnica com a *performance* e, deste modo, a *performance* opera como algo capaz de evidenciar matrizes de contextos específicos e, especificamente sobre essa noção, eu gostaria de destacar uma criação que iniciei em 2014 chamada *Vestido*.

Vestido é um projeto que combina *performance*, fotografia, ativismo, escrita e pesquisa etnográfica. Entre 2014 e 2015, decidi experimentar vestidos de casamento em lojas especializadas em trajes matrimoniais, solicitando a prova do artigo disponível em cada vitrine. Nesse período, visitei seis lojas em uma mesma área da cidade do Porto, sendo todas situadas em uma via de dois nomes, ou seja, de um lado da Praça dos Aliados, está a Rua 31 de Janeiro e do outro a Rua dos Clérigos. Fiz essas visitas sozinho, sem público que pudesse conferir um valor artístico às minhas experiências e, por essa razão, sentia-me extremamente vulnerável.

A premissa de funcionamento desta proposição é simples: peço para experimentar o vestido em exibição em cada vitrine e, se me permitirem, tiro uma *selfie* no espelho do provador. Caso contrário, fotografo o vestido na vitrine. O título do trabalho alude tanto

ao vestido, um símbolo de feminilidade em uma cultura cisheterocentrada, quanto ao homem que o veste, portanto o trabalho traz reflexões sobre identidade, gênero e desejo.

Sob a mesmo raciocínio, em 2024, fiz novas experiências, incluindo provas de sapatos de salto alto em lojas especializadas em calçados e, ainda, novas provas de vestidos de casamento em outros contextos. Para a totalidade do projeto, pretendo fazer visitas de campo em todas as regiões de Portugal (Norte, Centro, Oeste e Vale do Tejo, Grande Lisboa, Península de Setúbal, Alentejo, Algarve, incluindo as regiões autônomas: Açores e Madeira) e, assim, ao sair do Porto para finalmente ampliar essa pesquisa, fui para o Funchal (com apoio da Universidade da Madeira) e visitei sete lojas para provar saltos pretos e vestidos brancos de casamento, onde consegui coletar informações a partir de novas vivências. Consegui concluir as provas em quase todas as lojas do Funchal e, em quase todas elas, houve certo curto-circuito instaurado quando as funcionárias de cada loja relacionavam cada artefato ao meu corpo.

6 - Escultura, dança ou nada disso?

Desde 2015 penso em realizar a ação *Finitas Contagens para Infinitas Variações* e, a princípio, esse trabalho seria executado por mim e por Hilda de Paulo e, juntos, permaneceríamos cinco horas por dia a executar a *performance* durante um mês seguido em uma galeria branca de arte.

Havia pensado em utilizar o nosso corpo adornado por um indumento da dança clássica (um tutu de bailarina preto) e da moda (calçaríamos sóbrios *scarpins* de mesma cor). Cada um de nós teria um microfone nas mãos, o qual estaria conectado a um pedal *looper*, que, por sua vez, estaria ligado a um amplificador de som. A ideia era que contássemos (de um até o número que conseguíssemos) todas as poses que fôssemos executando no espaço, não havendo um tempo específico para a duração de cada uma delas, mas a transição entre uma e outra não poderia durar mais do que dois ou três segundos. Nossas vozes se misturariam e os números ficariam cada vez mais sobrepostos, cada vez mais confusos e, assim, a nossa concentração deveria ser seriamente rigorosa para que não perdêssemos a contagem e nem repetíssemos poses já praticadas.

Obviamente, as poses, as velocidades e a intensidade de um contaminariam a do outro, bem como a contagem de um poderia acabar por interferir na contagem do outro. No final de cada dia, deveríamos memorizar o número que suspendemos e, aí, continuaríamos a contagem e a execução de novas poses no outro dia, e assim sucessivamente até cumprirmos as cento e cinquenta horas que o trabalho pressupunha. Pensava no trabalho como algo que, por meio da *performance*, não fosse dança, mas que flertasse com ela de algum modo e, também, que não fosse música, mas que o ruído pudesse ser também pensado como tal e, ainda, que não fosse escultura, mas que refletisse sobre dispositivos não convencionais para a proposição de esculturas. O tempo de duração da *performance* corresponderia ao de uma exposição de arte. Nossos corpos seriam encarados como as peças expositivas no espaço. Seria um trabalho híbrido por excelência, mas não consegui convencer nenhuma instituição na cidade do Porto a acolher a proposta. Por fim, não realizei o trabalho desta maneira e guardei as anotações para outros futuros projetos.

Em fevereiro de 2017, devido a um convite que recebi do Projeto T3 para apresentar alguma *performance* no Café-Concerto da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, retirei da “gaveta” a ideia de fazer poses e contagens com trajés pretos sobre fundo branco e pensei em utilizar três plintos brancos para, assim, posar sobre eles e executar a mesma ideia sozinho, aludindo à ação *Pose Work for Plinths* (1971), de Bruce McLean. No Projeto T3, pediram-me que eu executasse apenas por

quinze minutos a ação, mas a minha ideia era alargar o tempo e, então, utilizei essa primeira amostra apenas como um experimento aberto ao público.

Semanas depois, mostrei o trabalho com cento e vinte minutos de duração no Espaço de Intervenção Cultural Maus Hábitos, em uma galeria branca, exatamente como eu desejava e, ali, percebi que a metade desse tempo já seria o suficiente para eu atingir uma satisfatória extenuação de construções corpóreas.

Percebi na ação um aparente modo *loop* (embora não existam repetições completamente idênticas de movimentos e imobilidades em momento algum) e, para confirmar essa noção, logo após a apresentação, o artista Silvestre Pestana fez algumas observações sobre a *performance* e, primeiramente, disse não identificar a ação como uma *reperformance* com base na de McLean, mas sim como uma “ultrapassagem à tendência conservadora do *remake*”. O artista português levantou ainda uma tendência geral na qual a minha ação poderia se enquadrar, atribuindo um nome genérico de “performatividade gif”². Então, dias após essa conversa, eu me senti motivado a criar uma série intitulada *Performance Gif* a fim de inserir ações concebidas (ou expandidas de ações ao vivo ou executadas para o vídeo) para serem apresentadas por meio do gif (Graphics Interchange Format ou formato para intercâmbio de gráficos), possibilitando uma nova mediação da *performance* e uma disseminação facilitada pela internet, alcançando um número amplo de pessoas que pudessem acessar o conteúdo do trabalho de maneira extremamente resumida. Tal conceito acabaria por se opor à afirmação inicial descrita neste artigo no que diz respeito à ruptura de uma lógica acelerada das sociedades de consumo se o gif, por essência, não fosse uma informação cíclica sintetizada que fica em modo de repetição infinita.

Com relação à ação ao vivo, alguns meses depois da apresentação no espaço Maus Hábitos, reapresentei o trabalho com sessenta minutos exatos de duração e confirmei que esta sim é a duração ideal. Com a resolução de uma hora, a ação decorreu em diferentes contextos em que pude verificar a resistência do público em partilhar tal recorte de tempo comigo, fazendo existir uma tensão entre a audiência e a minha presença. Tal noção foi constatada nos seguintes contextos: Atmo #3, em Berlim; SESC Registro; Pinacoteca João Nasser, em Catanduva, São Paulo; SESC Bauru; SESC Jundiaí; SESC Vila Mariana; SESC Campinas; e no SESC Santo Amaro durante a Mostra de Performance In Loqus.

7 - Códigos Identificáveis: *Ponto Comum*

Semanas depois de apresentar a ação *Finitas Contagens para Infinitas Variações* no Maus Hábitos, em fevereiro de 2017, recebi um convite para ativar a obra *Untitled* (1995), do artista austríaco Erwin Wurm, juntamente com a Hilda de Paulo na exposição *Do it*, que tem a curadoria do renomado curador Hans-Ulrich Obrist, cujo evento iria acontecer na cidade do Porto no Pavilhão de Exposições da FBAUP – Faculdade de Belas Artes da

² No dia 01 de março de 2017, o artista português Silvestre Pestana fez as seguintes observações em uma publicação na sua página pessoal do Facebook: “*Finitas Contagens para Infinitas Variações*, 2017, de Tales Frey, é uma *performance* duracional que remete, num primeiro momento, para uma releitura de *Pose Work for Plints* (1971), de Bruce McLean. No entanto, reconhecemos nesta obra performática de Tales Frey uma dinâmica de ultrapassagem à tendência conservadora da celebração do *Remake*. Quanto a nós, esta revisitação performática, distanciada no tempo e atualizada pelo digital, mais se enquadra numa tendência geral a que chamaremos, de forma genérica, a PERFORMATIVIDADE GIF. Nesse sentido, consideramos como auxiliares de leitura os seguintes eixos referenciais: a) efeito zootrópico, > do grego ζωή (zoe = vida) + τρόπος (tropos = giro, roda); b) > a captura fotográfica das silhuetas extensivas aos suportes de exibição; c) > o exercício performático que insistentemente amalgama o registo dos loopers sonoros através da contínua obliteração do significado.

Universidade do Porto. A tal obra do Erwin Wurm consiste em seguir uma instrução para vestir suéteres de formas não convencionais e permanecer por vinte segundos em cada pose, ou seja, encaixar as pernas nas mangas e o resto do corpo na área destinada ao torso ou as pernas na abertura do pescoço e a cabeça em uma das mangas, enfim, as possibilidades são muitas. Imediatamente, relacionei esse trabalho ao que havia apresentado semanas antes e aceitei o convite por perceber o imenso sentido que havia nele. Como havia uma abertura com relação à forma como as obras poderiam ser ativadas, Hilda de Paulo e eu executamos o trabalho até a nossa exaustão, sem duração prevista, sem compromisso com o tempo, simplesmente esgotando as possibilidades de forma e a nossa própria resistência.

Conceitualmente, a *Do it* é uma exposição itinerante e surgiu vinte e quatro anos antes da sua materialização na FBAUP, em 1993, em Paris, a partir de uma conversa entre Obrist e os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier. Refletindo sobre como os formatos de exposição de arte poderiam se tornar mais abertos e mais flexíveis, a *Do it* nasceu como uma resposta às apreensões relacionadas aos formatos expositivos da época, confirmando que uma obra de arte pode suscitar diferentes compreensões de acordo com o contexto e época em que é apresentada. Esse silogismo é algo que sempre pensei para a exposição das minhas criações e por isso vejo completo sentido em apresentar meus trabalhos em diferentes lugares e tempos.

Dois meses antes da apresentação de *Finitas Contagens para Infinitas Variações* e do convite para a ativação da obra do Erwin Wurm, eu estava pela primeira vez fazendo uma viagem com a minha irmã do meio, Paola Frey. Fomos juntos para Berlim em pleno inverno e, então, fazíamos uso de roupas térmicas idênticas por baixo de nossos trajes diários. Como comemoramos o nosso aniversário no mesmo dia por eu ter nascido exatamente no dia da comemoração de um ano de nascimento dela, nós sempre brincávamos de Supergêmeos na nossa infância, que são heróis de um desenho animado da série Superamigos. Juntávamos as nossas mãos como os irmãos alienígenas e falávamos “Supergêmeos ativar”. No desenho, os poderes dos personagens só eram ativados ou desativados quando eles juntavam as mãos, ou seja, por meio do contato do corpo de um com o outro.

Se não bastasse ter nascido no aniversário da Paola, nós nascemos no dia 20 de junho, portanto somos gêmeos no signo astrológico do zodíaco e, por mais céticos que fôssemos desde muito cedo, os sentidos dessas coincidências nos fizeram crescer com essa brincadeira de que éramos mesmo irmãos gêmeos.

Tenho uma série de trabalhos chamada *Memento Mori* em que desenvolvo uma ação nova a cada ano para ser apresentada pela primeira vez no dia do meu aniversário e repetida depois em diferentes contextos e momentos, transformando o rito de passagem em ritual artístico/estético. Creio que o interesse pelo rito de passagem dos meus anos tenha uma relação com isso tudo que relatei aqui. Logo, no ano de 2017, acabei por desenvolver a ação *Ponto Comum* a partir de todos os estímulos visuais e sensoriais que havia assimilado naquele momento: a lycra escura das nossas roupas térmicas, o fato de sermos irmãos e termos a mesma data de nascimento, a brincadeira dos Supergêmeos e da ativação ser justamente o contato dos nossos corpos e, claro, a participação na ativação da obra do Erwin Wurm. E, para além de todos esses dados, eu estaria no Brasil no período do meu aniversário, logo optei por apresentar a ação na Pinacoteca João Nasser, uma instituição situada na rua da casa onde crescemos juntos na cidade de Catanduva, no estado de São Paulo, sendo um edifício que fez parte do nosso imaginário quando o prédio estava inteiramente abandonado.

Ponto Comum consiste em um indumento de lycra escura criado para ser vestido por mim e pela minha irmã, conectando nossos corpos como gêmeos siameses. O indumento

faz com que nossos corpos se fundam e que não apresentemos os nossos braços, pois, a partir das nossas cinturas, concebi que o material se prolongasse como um tubo-conector, deixando apenas as pernas livres apesar de estarem também revestidas com o mesmo elemento. A imagem do nosso corpo em síntese sugere dois corpos em processo de nascimento a partir de uma mesma célula em bipartição/cissiparidade ou o contrário: a morte de dois corpos autônomos para que um único seja gerado, o que equivaleria também a um rebobinar do tempo, como se estivéssemos caminhando de volta ao útero materno. Essa premissa da relação entre morte e vida está muito presente em todos os trabalhos dessa série de aniversários e, em todos os trabalhos criados para esse conjunto, há essa relação contígua e oposta de uma só vez.

O trabalho ao vivo, coreografado em parceria com a Paola Frey, foi apresentado em diferentes contextos ao vivo e, depois, desdobrado como um objeto-interativo combinado com nove fotografias da ação e uma instrução de uso do objeto, permitindo que visitantes do espaço expositivo experimentem o traje e lhe atribuam cinetismo. Visualmente, esse desdobramento faz menção tanto ao trabalho de Erwin Wurm quanto às concretizações de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

8 - Da separação, o elo: *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*

Em dezembro de 2017, fiz uma residência artística no Mira Artes Performativas na cidade do Porto, onde me propus a criar uma ação que pudesse servir para uma nova *performance* da série *Memento Mori*. Como a *performance* a ser criada só poderia ser apresentada no dia 20 de junho de 2018, como um rito de passagem dos meus anos, optei por utilizar o tempo da residência com extrema tranquilidade e, assim, o que expus ao público no final da residência artística foi apenas um processo aberto. Ali escolhi uma pequena sala – um escritório –, que não é um espaço para apresentações artísticas. Trata-se de um ambiente situado num plano abaixo do nível da sala principal e isso me conduziu a um imaginário fúnebre, como se aquele ambiente pudesse representar uma cripta e, assim, pudesse aludir ao rito de passagem que me aproxima do meu fim. Esvaziei o espaço e o preenchi com os meus pertences pessoais, expondo um inventário monocromático cuja paleta toda preta contrastava com o ambiente claro do lugar.

Dentre os materiais que compunham meu inventário estavam: o objeto *Estar a Par*, uma câmera super 8, cinco urnas de madeira de diferentes tamanhos, carteira para documentos, cadernos de anotação, caixa para lápis e canetas, porta-moedas, recipientes de barro, um par de luvas de couro, bolas tailandesas e pinças de mamilos, guarda-chuva, cálice de vidro, traje de lantejoulas, botas e sapatos sociais, martelo, pregos e linhas de costura.

Finalmente, em junho de 2018, vesti um zentai preto e me posicionei junto dos objetos, como se eu pudesse me igualar a eles, como se eu pudesse ser uma peça escultórica, uma figura “coisificada”, “inumana”, criando uma metafórica suspensão do tempo que conduz a minha massa corpórea à sua fatal decomposição.

Hans-Thies Lehmann diz que “um modo particular da *presença corporal pós-dramática* é a transformação do performer num objeto-humano, uma escultura viva” (Lehmann, 2018, p. 311) e, considerando que o trabalho é indubitavelmente uma arte ao vivo, posso considerar tal afirmativa como adequada para o discernimento acerca da linguagem do trabalho que, apesar de estar pautado também nas artes visuais, mais especificamente na instalação e escultura, o resultado é performativo, logo, cênico e pós-dramático, uma vez que não há texto convencional, apenas uma narrativa semiótica por meio de imagens.

Se na ação *Ponto Comum* eu havia proposto criar uma imagem de dois corpos em comunhão ou em separação (ao mesmo tempo) e estabelecer pontos de contato entre a vida e a morte, na ação *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, eu apresento o meu corpo já completamente emancipado do outro, ladeado de coisas que fornecem dados sobre a sua subjetividade, embora o corpo esteja oculto. Nesta ação, eu me desprendo do tempo pendente dos meus trinta e cinco anos, o qual foi marcado por dois corpos em “modo de espera”, entre a junção e a separação por meio da *performance Ponto Comum* e, assim, do estado anterior de uma vida a par, sem definir ao certo se estaríamos estabelecendo uma fusão ou uma cissiparidade, a vida unária em *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, que marcou meus trinta e seis anos, sugere uma confirmação da última hipótese que poderia significar uma fissão binária.

A minha permanência neste tal “modo de espera” é algo que explorei antes nas ações *Proxim(a)idade* (2013), *Reverso* (2014), *Reverso – Variante I* (2015), *Por Favor, Não Tocar* (2015) e *Passagem* (2016), bem como nos processos das videoperformances *Entrar no Samba* (2013), *Atendo ao Molde* (2013), *Ilha #1* (2016) e da fotoperformance *Ilha #3* (2016).

Durante duas horas, em *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, eu permanecia de três a cinco minutos em média em cada pose que erigia, trocando cada uma delas à medida que me sentia fisicamente desconfortável. Hoje percebo este trabalho como um elo entre a união de corpos em *Ponto Comum* – algo antes explorado em *Estar a Par* – e a replicação de vários em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* e a sua primeira variante.

9 - Confluência: *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*

Com inegável referência à ação *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, a base processual para a criação da ação *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* é uma ideia armazenada durante o processo da *performance Finitas Contagens para Infinitas Variações* e não utilizada para ela, sendo somente nesse caso trazida à tona. O título é oriundo da seguinte reflexão da autora Helena Katz para iniciar o seu artigo *Por uma Teoria Crítica do Corpo*:

Um corpo nunca existe em si mesmo, nem quando está nu. Corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constitui como corpo. Esse estado vincula-se aos acordos que vão sendo estabelecidos com os ambientes em que vive. [...] quando o corpo muda, tudo já foi transformado. (Katz, 2008, p. 69)

Em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* exponho corpos diversificados desprovidos de suas identidades sob adornos específicos (tutus de bailarina e zentais pretos) e transfigurados em imagens monocromáticas num espaço de cor oposta. Embora o procedimento seja escultural, posso dizer que, apesar de circunscrever como uma *performance*, uma expressão também possível para compreender este trabalho é a dança. Trata-se de uma prática coreográfica o programa/roteiro que exprime a ação. Não há ensaios prévios e as(os) performers convidadas(os) para ativarem a ação recebem instruções simples: todas/todos devem executar poses de dois a três minutos cada durante duas horas, sendo que o intervalo de tempo entre uma pose e outra não pode ter mais do que dois ou três segundos. O domínio desse tempo é muito particular e, portanto, as poses não são trocadas sempre ao mesmo tempo.

Enquanto os zentais retiram as identidades das e dos performers, as saias enormes de filó ampliam as suas corporeidades, acrescentando às formas humanas certas qualidades que, sem tais indumentos, não existiriam, ou seja, não haveria a sensação de expansão dos seus corpos capaz de produzir um efeito ilusório que, na psicologia, é nomeado por “confluência” (Flugel, 1966, p. 28). Diferente de *Estar a Par e Ponto Comum* – ações em que dois corpos são unidos e, com isso, tolgem a liberdade de cada corpo, produzindo uma ideia contrária da confluência: o “contraste” – em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*, embora padronizados, todos corpos estão livres em suas composições de cor única, o que os direciona à tal ilusão de que há um possível aumento de suas extensões corpóreas, fundindo corpo e roupa mentalmente em uma única unidade com o espaço.

Indicando um andamento musical aleatório, ao iniciar a ação, um metrônomo analógico é acionado para permanecer em um determinado compasso até que o aparelho deixe de emitir a sua hipnótica sonoridade e marque o fim de uma primeira seção da *performance*. Então, o metrônomo é acionado mais uma vez, embora com um novo compasso, ou seja, com o número de batidas por minuto diferente da primeira seção e, sucessivamente, ao terminar cada emissão sonora, até que se completem as duas horas de ação, o aparelho é sempre ativado com um novo compasso, marcando tanto a cadência para o tempo das poses dos performers quanto o tempo de perseverança e maneira de estar da audiência. Sutilmente, por influência do ritmo do som, que é alterado algumas vezes, tudo é decomposto, inclusive o autocontrole de quem ativa a ação.

O objeto utilizado para emissão sonora acaba por fazer uma alusão à escultura surrealista *Objeto a Ser Destruido* (1923), de Man Ray, que, assim como em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*, propõe um período ritmado de observação da obra, estruturando a fantasia inevitavelmente condicionada à marcação do tempo. O encontro incitado pela *performance*, portanto, assim como pela obra de Man Ray, “é a confluência de dois arcos temporais que, ao mesmo tempo que têm um caráter narrativo, estão (ao contrário da ficção tradicional) relacionados a efeitos imprevisíveis e causas desconhecidas de antemão” (Krauss, 1998, p. 146).

10 - Estratégias políticas em *Conjunto Sensível* e em *Triunfo*

Logo após a concretização da ação *Ponto Comum*, em 2017, eu tive uma compreensão súbita de que poderia realizar o meu aniversário seguinte (de junho de 2018) com uma resolução semelhante a esse projeto, criando um indumento para ser vestido por oito pessoas: a minha mãe, o meu pai, as minhas duas irmãs e os meus três sobrinhos. Esta veste teria uma área maior comum a todas(os) e oito segmentos menores que destacariam apenas um membro de cada uma das pessoas (um braço de uma, uma perna de outra e a cabeça de outra), tornando um único bloco plural de corpos – com alguns membros em realce – em um singular corpo não humano. Depois, como acabei por não realizar a ação de aniversário dessa forma, guardei o plano para ser repensado no futuro num outro e novo projeto.

Foi então que, a partir da leitura da obra *Da Miséria Simbólica: I. A Era Hiperindustrial*, de Bernard Stiegler, eu resolvi “desengavetar” a ideia, modificá-la conceitualmente e simplificá-la na configuração. Pensei em conceber um saco de tecido elástico (lycra) com um zíper grande para que, no mínimo, três e, no máximo, cinco pessoas pudessem entrar no objeto, dentro do qual poderiam conviver por tempo indeterminado. Segundo Bernard Stiegler: “A política é a arte de garantir uma unidade da cidade no seu desejo de futuro comum, a sua individuação, a sua singularidade como

devir-um. Ora, esse desejo supõe um futuro estético comum. Estar-junto é ser um *conjunto-sensível*.” (Stiegler, 2018, p. 28).

A partir dessa declaração, concluímos que o conceito de “conjunto-sensível” parte de uma questão fundamental do pensamento político que versa em tentar sugerir garantias de vivências harmônicas em uma unidade comum, considerando as mais variadas singularidades, atendendo as dessemelhantes subjetividades de uma sociedade e, assim, o meu projeto artístico passou a ser um objeto interativo para que diferentes pessoas pudessem ativar e não somente a minha família.

Em um momento de polarização na política no Brasil – de um lado a esquerda e do outro a direita – as coexistências entre os dois polos tornam-se impraticáveis. Hoje, usa-se frequentemente o termo “bolha” quando vamos falar dos nossos nichos seguros, onde não vivemos a opressão do oponente. Nesse sentido, criei uma forma de uma “bolha”, onde as pessoas pudessem conviver e se descobrir por meio da brincadeira, sem que soubessem se quem divide aquele mesmo espaço restrito tem ou não uma forma análoga de assimilar a realidade e de agir a partir dela.

Essa estratégia de convívio foi pela primeira vez experimentada em uma residência artística no Zsenne Art Laboratory em Bruxelas, Bélgica, em setembro de 2018 e, depois, no SESC Jundiaí, dentro de um workshop ministrado por mim em janeiro de 2019 e como ação interativa no SESC Interlagos em São Paulo, em fevereiro de 2019. O objeto foi exposto ainda na coletiva *Via Aberta*, com a curadoria de José Maia, no Centro Comercial Mota Galiza no Porto, Portugal, bem como na minha exposição individual realizada em Guimarães, no CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura e, depois, na minha exposição em parceria com a Hilda de Paulo *Em Posições de Dança* (2019), no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, com a curadoria de Daniela Labra.

Triunfo (2019) é uma ação consistida em dois performers utilizando um único par especial de luvas de boxe por sessenta minutos ininterruptamente, sendo que o objeto conecta os dois corpos, enfatizando a imprecisão de uma situação em que poderíamos supor dois oponentes, unindo-os como aliados, transformando uma suposta luta em afeto e, embora os corpos estejam aparentemente aprisionados um ao outro, ambos se libertam de um ato de violência. A ideia de triunfar não é a de que um obtenha vantagem com relação ao outro, mas sim de que a harmonia seja instaurada, onde um ato cognoscente substitua a hostilidade. Esse trabalho surgiu a partir da leitura de *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, a partir de uma passagem em que o autor avalia como somente a classe oprimida é capaz de se libertar e de libertar também os seus opressores, descrevendo uma luta humanista em oposição à prática da violência: “O importante [...] é que a luta dos oprimidos se faça para superar a contradição em que se acham. Que esta superação seja o surgimento do homem novo – não mais opressor, não mais oprimido, mas homem libertando-se.” (Freire, 2016, p. 40).

Inicialmente, pensava que essa criação tivesse simplesmente uma relação direta com a conjuntura política que estava vivendo e, ainda que executasse a ação exclusivamente com o meu sobrinho Vítor Moraes, não havia assimilado muito bem o aspecto intergeracional do trabalho, sendo algo que só aconteceu quando experimentei a ativação da *performance* com o meu pai no SESC Avenida Paulista em 2024, o que rendeu uma documentação em que essa noção de espelhamento de gerações distintas ficou bem evidenciada e, assim, o trabalho ganhou outra carga simbólica. Tal documentação, juntamente com o objeto principal da ação, ficaram expostos na FITE – Biennale Textile em Clermont-Ferrand no Musée Bargoïn e, em tal contexto, a autora Máira Freitas escreve o seguinte para o catálogo do evento: “Triunfo is about generational bonds, about the

clash that takes place in family structures, not about forced closeness for the sake of Victory” (Freitas, 2024, p. 49).

11 - “Se um tropeça, todos tropeçam”: *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I*

O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I é um trabalho que expressa claramente a estratégia de convívio por meio de um conjunto inseparável de pessoas conectadas pelos pés, afirmando uma massa plural de gente “obrigada” a habitar harmonicamente um mesmo espaço singular. A solução estética pensada é uma reflexão sobre a atual conjuntura política que estamos atravessando, a qual é caracterizada pela união do fascismo com o neoliberalismo e, nesse sentido, fiz uma proposta otimista para refletir um tempo tão cruel por meio do afeto, do tato e de um convívio “forçoso” entre singularidades diversas. Uso aspas quando escrevo “obrigada” ou “forçoso”, porque a junção de pessoas não é de fato nada disso, mas sim uma tática para congrega gente, para fortalecer indivíduos por meio de uma prática que os coloque em estado de ponderação acerca dos assuntos que atravessam tal ação. Sobre o que Rousseau percebia, Vladimir Safatle nos lembra que para o autor “a máxima da política moderna é que todos permaneçam separados, que não haja linguagem comum, enunciação comum, força comum” (Safatle, 2018, p. 05), logo procuro reverter essa ideia nas minhas últimas criações para suscitar o contrário da lógica estabelecida por um Estado tirano, porque uma vez que criamos elos e nos unificamos, nós reforçamos a nossa resistência contra o regime opressor que atualmente governa o território onde vivemos.

Esse trabalho – que é um desdobramento de *Estar a Par*, mas que conceitualmente se afasta dessa obra – acaba por fazer ainda uma analogia aos corpos mecanizados em uma ventriloquia que espelha uma rotina alienante, afinal, visualmente a *performance* consiste em uma marcha de pessoas que se conectam por artefatos idênticos apesar de todas as diferenças existentes entre elas. O sentido da obra obviamente pode ser ampliado, ganhando sentidos distintos de acordo com os contextos de apresentação. Narro, então, a primeira apresentação feita.

Mais ou menos às onze e cinquenta da manhã do dia vinte e um de outubro de dois mil e dezoito, a temperatura estava amena em São Paulo. Nem quente nem frio: agradável. Caminhávamos da avenida Brigadeiro Luiz Antônio rumo ao SESC Avenida Paulista, onde apresentariamos a *performance O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I*. Apesar da temperatura agradável, o clima estava bem tenso.

Aos domingos, a avenida Paulista é fechada e, então, há transeuntes aos montes indo e vindo. Uns de patins. Uns de skate. Uns parados, observando tudo isso. Uns caminhando com as suas próprias pernas, sem próteses e nem rodas. Uns caminham em cadeiras de rodas. Muitos de bicicleta. E foi do alto de uma bicicleta que um homem com aparência de mais de cinquenta anos e menos de sessenta falava aos quatro ventos o seguinte: “Bolsonaro vai liberar as armas e eu vou matar uns cinco por dia.” Falou logo atrás de mim. Depois repetiu atrás de outra pessoa. E de outra. E de mais outra. Mais outra. Repetia sem parar até sumir na multidão. A avenida Paulista estava tomada por pessoas vestidas em cores da bandeira nacional; o verde-e-amarelo imperava ali. Alguns tons azuis apareciam no meio daquilo tudo. Estava ocorrendo uma manifestação pró-Bolsonaro. Estávamos justamente vivendo o final da esperança, pois dali uma semana aconteceria a votação decisiva das eleições presidenciais do Brasil. Segundo turno: Fernando Haddad X Jair Bolsonaro. A avenida se transformou num show de horrores. Pessoas cantando “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré,

simulando armas de fogo com as mãos. Incoerência absoluta. O ódio disfarçado de patriotismo. O fanatismo impedindo a percepção de um violento projeto fascista em ascensão. Muita incoerência mesmo. Bem, e completando a incoerência, foi justamente sobre uma faixa vermelha que delimita o espaço destinado às bicicletas, a ciclofaixa criada na gestão do Haddad na prefeitura de São Paulo, que o homem com mais de cinquenta e menos de sessenta falava alto a tal frase: “Bolsonaro vai liberar as armas e eu vou matar uns cinco por dia.” Na *performance*, éramos justamente cinco: eu, a minha irmã Paola Frey, a minha sobrinha Fernanda de Moraes, a Lyz Parayzo e o Rafael Holland. Naquele lugar onde a frase foi proferida, nós éramos apenas três ainda, pois a Lyz e o Rafael nos esperavam no camarim do SESC.

Algum tempo depois, iniciada a ação – que não aconteceu na instituição, mas sim na rua –, nossos pés estavam conectados pelos sapatos de couro com solado de madeira. Começamos sem jeito, não sabendo como dar passos em sequência, sem muita harmonia, ou melhor, sem quase nenhuma. Aos poucos e em poucos minutos, compreendemos a nossa diferença e os passos foram se ajustando e sendo adaptados conforme as necessidades. Foi a primeira experiência e não treinamos nada anteriormente. Entramos em acordo num primeiro contato e essa era a ideia mesmo; não poderia haver ensaio para essa experiência. Viramos um conjunto. Em pouco tempo, éramos um. Da caminhada cheia de dificuldades, unidos, nós conseguimos andar com calma, formando um bloco.

Depois, em massa, andamos rapidamente, depois corremos como quem faz *cooper*. Para algumas pessoas que nos viam, éramos semelhantes a soldados em treinamento devido à sincronia forçosa dos nossos passos. Para quem nem percebia nossos pés aprisionados uns aos outros, aquilo parecia um condicionamento físico. Parecíamos bélicos de tão padronizados em nossos movimentos exageradamente sincronizados. Uma moça compreendeu: “se um tropeça, todos tropeçam”. Ela assimilava assim a simplicidade da ação, mas também parecia estar empregando a frase para criar uma metáfora de algo maior relacionado à política, e tinha intuito de proliferar a sua ideia para que outras pessoas ouvissem. Outra mulher que passava ao nosso lado queria fazer fotos e pediu para que andássemos mais devagar. Um homem perguntou sorrindo: “o que estão fazendo?”, respondi: “passeando”. Havia mesmo muita gente simplesmente passeando na avenida e que não se integrava à manifestação da extrema-direita e parte da direita do Brasil. O trabalho não foi proposto como um afrontamento à marcha pró-Bolsonaro (evento que eu jamais pertenceria), mas foi assim interpretado por muita gente adepta do evento que nos questionava com ódio sobre o significado da *performance*. Uma mulher trajada em verde-amarelo nos questionou com aversão: “o que quer dizer isso?”. Respondi: “há muitos significados aqui”. E completei: “como você interpreta isso tudo?”. Ainda com certa cólera, ela perguntou, ao invés de me responder: “qual a mensagem disso?”. Percebendo o quanto ela estava vidrada em seus prováveis ideais fascistas, seguimos sem respondê-la. Pensei que não deveria tentar mastigar nenhum raciocínio para ela. Para além dos discursos carregados de antipatia, algo óbvio nesse contexto, teve gente que interagiu com muito amor e humor. Teve gente que nem sequer percebeu que estávamos conectados pelos pés. Gente que desdenhou. Gente que sorriu sem graça. Gente que gargalhou, admirando. Caminhamos em harmonia para não tropeçarmos apesar do caminho turbulento que já prevíamos encontrar pela frente. Embora prévissemos um retrocesso no cenário político do Brasil, ainda havia alguma esperança, porque a vitória do inimigo do povo não estava ainda concretizada.

12 - Salto Conceitual: *Il Faut Souffrir pour Être Belle*

Ao vivo, a ação de me conservar sobre dois pregos grandes apontados para os meus calcanhares pelo tempo que eu conseguisse seria um trabalho extremamente minimalista de *performance* para ocorrer em uma galeria branca de arte. Foi assim que pensei em realizar esse projeto, em 2016, quando estava raciocinando sobre *Estar a Par*.

Depois, em um desenho que fiz em um caderno de anotação no tal ano, idealizei também um outro objeto, consistindo num sapato conceitual cuja sola seria concebida em madeira, de onde sairiam pregos de tamanhos variados com suas cabeças encostadas no solado; logo, as pontas estariam voltadas para cima. Queria propor uma alusão ao modelo de salto alto conhecido por “Anabela”, e queria tornar material um objeto que pudesse ser exposto autonomamente. Até então, eu tinha duas ideias para dois trabalhos distintos com a mesma premissa, sendo um uma *performance* ao vivo e o outro, um objeto.

Em sequência, pensei em realizar a ação de me equilibrar sobre dois pregos para dar origem a uma fotografia da ação, mas deduzi, durante a residência que fiz no espaço Zsenne Art Laboratory, que um vídeo poderia traduzir melhor a tensão do ato. Foi assim que realizei um vídeo fragmentado em três partes, cada qual apresentando uma tentativa de sustentação do meu corpo em equilíbrio sobre dois pregos. O título foi dado quando uma amiga, ao ver os vídeos processuais do trabalho que eu lhe mostrava, contou que existia uma expressão em francês muito comum que relacionava beleza à dor, “*Il Faut Souffrir pour Être Belle*”, exatamente o que o trabalho representava. Depois, passei a fazer a ação ao vivo e, sozinho, realizei a *performance* na Galeria Monumental em 2019, até que fiz em dupla, contando com a minha irmã Paola Frey para ativar o trabalho comigo na Verve Galeria em São Paulo e, depois, experimentei a ação ativada por um grupo de cinco pessoas no SESC Avenida Paulista em âmbito da primeira individual da artista ORLAN realizada na América do Sul e, ainda, no SESC São José do Rio Preto.

Em minha tese de doutorado, *Performance e Ritualização: Moda e Religiosidade em Registros Corporais*, desenvolvi nove proposições estéticas para refletir sobre a mobilização do corpo em práticas performativas e ritualísticas que se articulassem de alguma forma com a moda e com a religiosidade, e creio que *Il Faut Souffrir pour Être Belle* tenha sido uma “reflexão visual” surgida em decorrência dessa pesquisa feita anteriormente. Inclusive, analisando a dor e a beleza física sob um ponto de vista cristão, a autora Beatriz Ferreira Pires – a quem recorri inúmeras vezes durante a escrita da minha tese – indaga se a moda e sua relação com a dor e o desconforto físico não estaria justamente ligada ao fato de a religião exigir um corpo dolente e sofredor em detrimento de um corpo repleto de culpa por ser belo. (Pires, 2005).

Inevitavelmente, o mito de Aquiles é incorporado não apenas pelo signo dos calcanhares como pontos frágeis do corpo sujeitado à ação, mas também pela apresentação de um corpo dito masculino submetido a um procedimento atribuído ao taxado por feminino numa sociedade que ainda renega o que não é binário e cisheteronormativo. Assim, o corpo assoalhado – que consiste em um par de pernas – é sublinhado como vulnerável por relacionar pelos corporais à sugestão de um adorno não lido como masculino, embora o salto alto tenha sido usado por indivíduos de ambos os sexos no século XVII e seja apenas um objeto, o que não o aprisiona ao pertencimento de um único gênero.

13 - Mais alguns passos

Após variados experimentos em que permiti que corpos fossem convertidos em configurações escultóricas ou que fossem condicionados à dança através do uso de adornos e indumentos específicos, comecei a experimentar um congelamento das tais formas que me interessavam e que, inegavelmente, estavam presentes na ativação de muitas ações ao vivo. A primeira tentativa de congelamento do movimento através da escultura aconteceu em *Pé 45 sem Par* (2020), consistindo em enormes pernas siamesas feitas em papel machê, as quais foram destruídas durante duas ações que estão documentadas em *Pé 45 sem Par – Manipulação I e II* (2021).

Foi ao materializar *Pé 45 sem Par* que assimilei os aspectos autobiográficos dessa criação. A minha mãe teve uma academia feminina de ginástica e dança chamada Corpus na virada da década de 1980 para 1990 no interior de São Paulo e, naquele momento histórico, o entendimento sobre as políticas mais inclusivas eram quase inexistentes, então os corpos que ali transitavam eram sempre os hegemônicos; e, assim, eu, que amaria poder dançar também, não podia frequentar o recinto dirigido pela minha própria mãe. Eu apenas acompanhava os processos criativos, desde os esboços em croquis, escolhas de tecidos, desde as mixagens das músicas até a finalização de uma coreografia. Minha mãe era quem fazia tudo, e eu estava sempre observando e admirando.

Hoje, percebo que componho uma versão mais desvairada dessas vivências, propondo corpos que retomam (com visão crítica) aquela estética pautada num padrão de beleza da Jane Fonda, mas que despontam delirantes, livres, tidos como estranhos nesse nosso mundo tão normalizante. E, assim, finalmente criei *Stiletto Dance* (2024), que é um trabalho que faz menção a uma modalidade da dança que mistura o queer hip hop, o Waacking e o Vogue, congregando estilos difundidos nas comunidades LGBTQIA+. A peça é um amontoado de pernas maleáveis em relação com um piso espelhado, sugerindo diferentes movimentos conforme circundamos o trabalho.

Referências

- Flugel, J. (1966). *A Psicologia das Roupas*. Editora Mestre Jou.
- Dantas M. (Diretor). (1989). *Processing the signal* [Documentário]. Marcelo Dantas.
- Krauss, R. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes.
- Pires, B. (2005). *O Corpo Como Suporte da Arte: Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem*. Editora Senac.
- Katz, H. (2008). *Por uma Teoria Crítica do Corpo*. In Oliveira, A. & Castilho, K. (Orgs.), *Corpo e Moda: Por uma Compreensão do Contemporâneo* (pp. 69-83). Estação das Letras e Cores Editora.
- Freire, P. (2016). *Pedagogia do Oprimido*. Paz & Terra.
- Lepecki, A. (2017). *Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento*. Annablume.
- Lehmann, H. (2018). *Teatro Pós-Dramático*. Orfeu Negro.
- Stiegler, B. (2018). *Da Miséria Simbólica: I. A Era Hiperindustrial*. Orfeu Negro.
- Safatle, V. (2018). *Um Dia, Esta Luta Iria Acontecer*. N-1.
- Taylor, D. (2023). *Performance*. Perspectiva.
- Freitas, M. (2024). *FITE Biennale Textile Clermont-Ferrand*. Silvana Editoriale.



FAPEMIG



UEMG

UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
MINAS GERAIS