



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UNB
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA-DAN

SOU MEU CORPO, SOU MINHA DANÇA: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO
SOBRE O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DA ANTISTATUSQUO, CIA DE DANÇA
CONTEMPORÂNEA DE BRASÍLIA/DF

ISABELA MOTTA CARDOSO

BRASÍLIA – D.F.

Setembro de 2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**SOU MEU CORPO, SOU MINHA DANÇA: UM ESTUDO
ETNOGRÁFICO**

SOBRE O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DA ANTISTATUSQUO, CIA
DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE BRASÍLIA/DF

ISABELA MOTTA CARDOSO

Trabalho de conclusão do curso de Antropologia, do Departamento de
Antropologia da Universidade de Brasília.
Orientadora: Prof. Dra Luciana Hartmann

Brasília – DF
Setembro de 2013

Data da Defesa: Outubro de 2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai por todo o apoio financeiro e emocional através do seu afeto e compreensão. Ele foi uma figura importante e companheira no momento de retorno e readaptação à Brasília para a conclusão da minha graduação. E principalmente, alguém que foi capaz de se colocar no meu lugar e respeitar meus desejos e escolhas. Seu interesse em aprender e transmitir conhecimentos e de como viver uma vida mais plena e de paz interior me ajudou sempre a me tornar uma pessoa melhor.

Ao meu companheiro Alan pelo amor, atenção, paciência e companheirismo. Seu incentivo e apoio me deram energia para concluir esta etapa da minha vida e conquistar tantas outras. Ele foi a pessoa que vivenciou mais de perto minhas ansiedades e questionamentos durante este momento da minha vida. Agradeço, inclusive, as suas contribuições ao projeto ao mesmo ainda sentado na cadeira de espera do hospital, tarde da noite, quando precisei.

A minha doce amiga Bárbara Aquino pela amizade e por ter sido alguém que me ajudou e incentivou bastante no início das pesquisas, e pelas reflexões que aqui se concretizaram.

A minha orientadora Luciana Hartmann por ter estado presente de maneira tão positiva e cativante nos últimos dois anos dentro da UnB. Participar do seu grupo de estudos de performance, tem sido muito rico para mim dentro da academia devido à sua postura crítica de buscar novas reflexões e maneiras mais criativas, pessoais e performáticas de escritura.

A Luciana Lara pelas experiências dançantes que foram sempre muito bem regadas de idéias e reflexões sobre dança. E também por ter contribuído generosamente com o trabalho através das entrevistas concedidas.

E agradeço também a todos os integrantes do grupo de estudos em performance da Luciana Hartmann pelas contribuições bastante construtivas ao meu trabalho e pelo companheirismo dos nossos encontros. Os integrantes são: Janaína Mello, Adriana Bertolucci, Lina Frazão, Marcia Regina, Elison Oliveira Franco, Carolina Rocha, Ângela Barcellos Café e Tânia Gassen.

Com toda sinceridade, obrigada a todos!

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo do corpo na dança contemporânea, adotando como campo de pesquisa o trabalho realizado no Núcleo de Formação da AntiStatusQuo, cia de dança contemporânea de Brasília/DF. O objetivo desta pesquisa é refletir sobre o corpo de bailarinos contemporâneos a partir de uma perspectiva fenomenológica e estabelecer um diálogo entre a antropologia e a arte contemporânea. Este diálogo, que ainda é pouco explorado, já tem sido feito, no entanto, por alguns autores como Carvalho (2007), Amorim (2012), Lepecki (2006) e Katz (2005), entre outros.

Palavras-chave: antropologia, corpo, dança contemporânea, fenomenologia, movimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. CAPÍTULO 1: EM QUE CHÃO VOCÊ DANÇA?	
Relato etnográfico de um corpo que dança na água do lago Paranoá.....	13
2. CAPÍTULO 2: SOU OU ESTOU EM MEU CORPO?	
Uma breve trajetória do estudo do corpo na antropologia.....	22
3. CAPÍTULO 3: SOU MEU CORPO	
Uma perspectiva fenomenológica sobre o corpo na dança.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48

INTRODUÇÃO

Dançar é aquilo que ela quiser fazer. E o pensamento sobre dança deve com ela se fazer. Que ambos se façam sempre num plano de consistência mútua para evitar as idiotias.

André Lepecki

A forma como penso a dança está vinculada à forma com que danço. Uma e outra vêm se constituindo inevitavelmente de forma mútua. A maneira como reflito sobre a dança influencia a maneira como me movimento e vice-versa. Procurei tornar isto claro ao longo deste trabalho, em que teoria e prática dançarão, no plano das idéias, em comunhão.

O interesse nessa pesquisa surgiu principalmente a partir de minha prática na dança contemporânea. Escolhi a AntiStatusQuo Cia. de dança, de Brasília/DF, como campo de pesquisa etnográfica devido à minha experiência nos últimos três anos no núcleo de formação da companhia.

Devido à escassez de bailarinos na cidade, a diretora e coreógrafa Luciana Lara criou o núcleo de formação, no ano de 2005, com o intuito de formar intérpretes-criadores para o seu trabalho através de aulas e criações artísticas. Os ensaios e as aulas são ministrados pela própria Luciana Lara na sala de ballet do Teatro Nacional do DF, todas terças, quintas e sextas, do meio-dia às 14 horas. O núcleo de formação, portanto, foi criado devido ao surgimento de demanda por bailarinos para a Companhia e teve a intenção de formar bailarinos para o seu trabalho. O grupo de formação envolve aulas práticas de dança contemporânea, debates teóricos e processos criativos de projetos para apresentações públicas. Meu objeto de estudo antropológico, portanto, é o corpo na dança contemporânea na Companhia AntiStatusQuo, mais especificamente no Núcleo de Formação desta. Realizar pesquisa de campo dentro do meu próprio grupo foi uma maneira de aprofundar e formalizar uma experiência movida por questionamentos e reflexões a respeito do corpo na dança.

A Cia. AntiStatusQuo é uma companhia de dança contemporânea que existe em Brasília há quase 26 anos. Luciana Lara, diretora e coreógrafa da companhia, é formada em Educação Artística, com Habilitação em Artes Cênicas, na Faculdade Dulcina de

Moraes, fez especialização em coreografia pelo Laban Centre, na Inglaterra (1996-1998), e atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte do Ida-UnB.

Na entrevista a seguir, a coreógrafa fala um pouco sobre o seu trabalho na companhia¹:

Bem, atualmente eu estou fazendo um trabalho que eu chamo de pesquisa corpo-cidade. Mas eu já fiz um que é mais recente do que esse, eu estou voltando ao corpo-cidade. O cidade em plano estreou em 2006 e eu fiz um outro espetáculo chamado “Retrato dinâmico” em 2009. E agora eu estou retomando o de 2006 porque eu senti que ainda precisava falar sobre esse tema e tenho vontade de desenvolver e por causa do livro que eu escrevi também sobre o processo criativo desse espetáculo e que acabou reavivando e voltando para eu trabalhar nele. Houve uma reviravolta aí. Eu sinto que eu tenho tido uma tendência a fazer uma dança, talvez pelo nome da companhia “Anti Status Quo” uma dança que questiona o status quo mesmo no sentido de questionar o que está vigente. E isso pode estar presente em várias instâncias; na percepção, na política. O que me interessa falar passa por esse questionamento da percepção. O que eu estou percebendo agora? Uma dúvida da minha própria percepção para entender o mundo a minha volta.(...) Desde 2003 essa temática da identidade da alteridade “quem sou eu?” “onde estou?” “por que estou fazendo isso?”, ela motiva as minhas escolhas.

Me identifiquei com o trabalho da ASQ por algumas questões apontadas na fala de Luciana, como o fato de que a Companhia faz uma dança crítica que questiona a si mesmo ao questionar o mundo, a política e a percepção. A pesquisa de movimento se dá em conjunto com as idéias, mutuamente. Atualmente estou trabalhando como estagiária na companhia, que está ensaiando e apresentando o espetáculo “Cidade em Plano”, e que também está dando início ao processo criativo de um novo espetáculo chamado “Carne e concreto”, que visa dar continuidade ao espetáculo “Cidade em Plano” na pesquisa da relação corpo-cidade.

¹ Uma das estratégias que utilizei para o desenvolvimento de minha pesquisa foi a realização de entrevistas, que serão melhor explicitadas adiante.



Espectáculo Cidade Em Plano. Bailarinos: Valéria Rocha e Vinícius Santana.

Foto: Isabela Cardoso (2013)

Estive sempre um pouco perdida na Antropologia, sem saber sobre o que gostaria de escrever e o que me interessava verdadeiramente. Talvez esse tenha sido um dos motivos, além de outros motivos pessoais, que me fizeram retornar à Brasília depois de quatro anos de graduação em Montreal². Quando comecei a me envolver mais com a dança, através da própria Luciana Lara e de alguns amigos estudantes, fui entrando em contato com teorias da performance e do corpo na antropologia. No ano de 2011 me juntei ao grupo de estudos da profa. Luciana Hartmann, do Depto. de Artes Cênicas, onde percebi que os estudos sobre performance e dança refletiam bastante sobre o corpo e a corporalidade. Depois de mais tempo dançando no núcleo de formação da ASQ e participando das reuniões de discussões do grupo de estudo fui, aos poucos, entendendo que pensar dança é primordialmente pensar o corpo. Dançar me despertou um interesse teórico genuíno pelo corpo e pela dança. Durante toda minha graduação em Antropologia não entrei em contato com bibliografias sobre o tema. Este campo de estudos na Antropologia é todo novo para mim, mas mergulhei de cabeça, mente e corpo sobre ele nos últimos dois anos. O estudo teórico da dança é, para mim, uma experiência corporificada.

² Université Concordia (Montreal, Quebec, Canadá). Curso de graduação em Antropologia 2007-2010.

A partir destes estudos, constatei que ainda há um diálogo limitado entre a antropologia e arte contemporânea, o que me motivou ainda mais a escrever sobre esse tema. Não havia percebido a possibilidade do diálogo teórico entre a dança, a arte contemporânea em geral e a antropologia. Quando vi que esse diálogo poderia existir e poderia ser frutífero, avistei a luz no fim do túnel. Ou seja, foi quando me deparei com a possibilidade de um tema que realmente me interessasse e que pudesse se transformar em “objeto” de minha monografia. Bem, talvez toda essa demora para finalizar a graduação devido às mudanças de países e universidades não tenha sido tão em vão. Talvez, do contrário, eu não tivesse encontrado a dança na antropologia.

Voltemos ao princípio: a semente que fez crescer meu interesse pelo corpo e pela a dança contemporânea foi a fotografia. Em junho de 2008, estava no auge das minhas experimentações fotográficas quando sai de férias da universidade em Montreal para vir à Brasília. Na época, minha irmã estava dançando no núcleo de formação da Cia Anti Status Quo e sugeriu que eu fosse fotografar o grupo. Primeiro, comecei explorando as possibilidades e funcionalidades da câmera; com o ISO, com abertura da câmera, com a entrada maior ou menos de luz, com a velocidade da captação das imagens, e com as cores. Queria captar uma imagem nítida, onde pudesse enquadrar todo corpo do bailarino. Mas aqueles corpos se deformavam, rolavam no chão, se contorciam, se jogavam e se misturavam. Era difícil fotografar dança, pensei. Encontrei-me dançando com meu corpo e a máquina fotográfica, tentando encontrar ângulos possíveis; sentada de pernas cruzadas inclinava a coluna para frente e encostava os cotovelos e a máquina no chão, na mesma posição depois me contorcia em uma torção lateral e virava a câmera de posição. Em minha primeira experimentação como fotógrafa de dança, estranhei os borrões que os movimentos rápidos deixavam nas fotos. Mas ao invés de consertá-los fui tomando gosto por tais qualidades que pareciam compor com a dança e aos poucos fui me apropriando daquilo; fui notando as qualidades daquela falta de nitidez, dos rostos sem identidade, dos corpos sem rosto, dos corpos caindo. Os borrões causados por uma velocidade baixa da captação da imagem na câmera eram as fotografias em movimentos ou, talvez, fotografias que se tornaram dança, onde as imagens dançavam junto com os bailarinos.

Nos dois anos seguintes em Brasília, com a transferência para a UnB, meu percurso universitário ficou um pouco paralisado. No fim do processo de transferência, tive de cursar algumas matérias obrigatórias para a conclusão do curso e, claro, as matérias de monografia para a graduação. Depois de quatro anos de antropologia em Montreal, seguidos de quase três anos em Brasília, aqui estou.

Não posso deixar de admitir que nesse último ano e meio, a minha participação no grupo de estudos da professora Luciana Hartmann (que hoje é minha orientadora) foi importantíssima para o desenvolvimento de meus estudos teóricos e para a prática da dança. O grupo de estudos sobre performance é constituído de estudantes do doutorado, mestrado e graduação. A cada encontro, que tem se dado semanalmente nas tardes de sextas-feiras, discutimos um texto escolhido pela professora e pelos estudantes. Os textos são sobre performance, teatro, dança, arte e antropologia, e geralmente são em torno dos interesses específicos dos integrantes do grupo. As discussões são geralmente aquecidas por uma dinâmica prática de grupo proposta pelos participantes para corporificar aquela experiência teórica. Todas estas leituras, debates e experiências práticas, portanto, contribuíram para a definição da pesquisa que deu origem a esta monografia.

Então voltemos à pesquisa: o trabalho de campo ocorreu no núcleo de formação da AntiStatusQuo Cia de dança, situada em Brasília, e consistiu na observação e participação em um trabalho de pesquisa de movimento realizado nas águas no lago Paranoá, na Ermida Dom Bosco. Esta pesquisa se deu em três dias distintos no lago Paranoá, apesar de que ela é parte de uma observação maior que venho fazendo tanto nos últimos dois anos de estadia no núcleo de formação da companhia (2011-2012) e como membro da companhia desde início de agosto de 2013. Contudo, para fins de análise, farei a descrições de um destes dias de pesquisa no lago, em que éramos dez bailarinos, sete mulheres e três homens com faixa etária que variava entre vinte e quarenta anos de idade. Os bailarinos têm diversas formações amadoras ou profissionais de teatro, performance, balé clássico e dança contemporânea.

Esta pesquisa se deu por meio do método etnográfico e de observação participante, revisão bibliográfica, registros audiovisuais e entrevistas com a coreógrafa

da companhia. As entrevistas foram baseadas em um questionário semi-estruturado sobre o significado do corpo na dança e do movimento expressivo.

A monografia está dividida em três capítulos. No primeiro, realizarei a descrição e análise da prática de campo sobre as pesquisas de movimento do núcleo de formação da ASQ nas águas do lago Paranoá. No segundo capítulo, estabelecerei um breve traçado histórico teórico dos estudos da antropologia do corpo. Iniciarei a viagem no tempo e no espaço com Mauss (1934), Evans-Pritchard (1928), passando pela teoria simbolista de Douglas (1966), que trata do corpo enquanto acessório da cultura. E chegarei, finalmente, nos estudos de Csordas (1994) e outros antropólogos contemporâneos que compreendem o corpo como sujeito de cultura, perspectiva adotada na descrição e análise etnográfica. O terceiro capítulo consiste no estudo do corpo a partir da perspectiva fenomenológica deste enquanto sujeito cujo entendimento do mundo se dá através da experiência vivida, que se dá corporalmente (MERLEAU-PONTY, 1971) e do corpo como condição de existência da cultura (CSORDAS, 1994).

1 EM QUE CHÃO VOCÊ DANÇA?

Gosto do modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.

Clarice Lispector

Cheguei à ermida Dom Bosco por volta de meio-dia e quinze. O clima era de seca, sol, várias nuvens acobreadas no céu causando uma sombra um pouco fria, que o ventinho fino intensificava. Só estávamos eu e um par de pescadores. Estavam todas as outras pessoas em seus trabalhos, na cidade, ou em suas casas. Era dia de semana. Mas havia sol, isso que era importante por conta do frio que estava fazendo naquela época. Os outros bailarinos foram chegando aos poucos, sentando-se próximos uns aos outros onde conversa vinha, conversa ia. “Não, vamos sentar mais perto do lago. Isso, ali, perto daquela árvore ao lado das pedras. Naquela que sentamos da última vez.”, disseram alguns; os outros seguiram, inclusive eu.

Pronto, era hora de se alongar! Naquele chão desigual, um pouco inclinado (me encontrava na parte menos alta, em que o chão gradativamente se inclinava para cima), o meu corpo estranhava a nova forma de encontrar seu equilíbrio. Isso, inspiiiiiira pelo nariz, expiiiiiiira pela boca. Sinta o ar entrando e saindo dos pulmões, o vento na pele, o chão inclinado, os pés na grama, dizia pra mim mesma em pensamentos. Estávamos em silêncio e em forma de roda. “Abra as suas percepções”, eu me dizia. Na pele, o frio fino e suave do vento, o sol na pele era sensação sutil, que parecia se esconder por de trás do frio. O sol causava um quase conforto de calor, que me escapulia facilmente. Na boca, resquícios do gosto da maçã que acabara de comer. Não se esqueça do olfato, me dizia. Sempre me esquecia do olfato, parecia que anulava este sentido, por vezes. Ah, sim, sentia o cheiro da seca, mistura de ardido com úmido do lago, cheiro do verde-marrom e esturricado da grama e das plantas. Ahh, cheiro de vento frio. Tentava tornar aqueles comandos da Luciana Lara ativos no meu sensorio. O meu exercício era parar de pensar no comando e de pensar na percepção para poder, de fato, sentir.

Em 2012 iniciamos, no Núcleo de Formação da Cia de dança Anti Status Quo, um trabalho de “pesquisa de movimento” pelo sensório, nas águas do lago Paranoá da Ermida Dom Bosco. A pesquisa de movimento consistia na busca por novos vocabulários de movimento, ou seja, novos modos de mover, e que são movidos por outros estímulos, no caso o ambiente da Ermida e principalmente o elemento água. Na entrevista a seguir com a coreógrafa Luciana Lara, ela explica um pouco do que se tratou esta “pesquisa de movimento” na Ermida Dom Bosco:

Eu tenho observado que tem sido muito interessante ir pelos estados do corpo. Estados emocionais. São vários componentes que criam um estado. Então, por exemplo, você está á em um ambiente como a ermida Dom Bosco. Então aquele espaço, aquele dia estava seco (...) uma névoa estranha, a luz do sol estava meio cobreada, estava abafado, não tinha vento. Então isso tudo já trás sensações para o corpo e para o estado. Sua respiração muda (...) emocionalmente você fica diferente quando está naquele espaço. (...) Nossa relação com o ambiente já tem informações entrando nesse corpo, que vão ser processadas por esse corpo que vai mover de certa forma por causa disso (...). A gente acha que a água vai ser uma coisa prazerosa pra todo mundo, mas eu, por exemplo, não tenho tanto prazer na água (LARA, 2012).

O ambiente onde nos encontramos nos afeta emocionalmente, e nos remete a memórias corporais. Cada corpo possui uma história própria, então cada um irá responder

emocionalmente de forma diferente aos estímulos exteriores. A água, no caso, irá gerar estados emocionais únicos em cada um, gerando movimentos diferentes. As pessoas possuem memórias afetivas diferentes com a água. Então por exemplo, no caso da água, existem pessoas que se sentem inseguras e tem medo da água por alguma experiência ruim nadando, alguma memória ruim que ficou relacionada à água, outros não sabem nadar, alguns associam a água a uma sensação de paz. As sensações que ela pode causar são infinitas. Então a experiência sensorial no Lago Paranoá é única para cada pessoa, que possui uma personalidade e história de vida própria. E os estímulos que a água causa no corpo somado às sensações que estas possam causar, estimularam o corpo a se mover de determinada maneira.

Neste momento creio que seja pertinente recorrer à teoria do corpomídia para refletir sobre esses processos. De acordo com a crítica de dança, Helena Katz, o Corpomídia seria uma forma de resistência ao pensamento hegemônico do corpo processador de informações que depois de processadas seriam expressas pelo corpo. O corpo seria compreendido como corpo-recipiente e corpo-veículo-de informação. Nesse sentido o corpo mídia, entendendo-o como um corpo que expressa, automídia, permitiria perceber determinada coleção de informações que o constitui (Katz, 2008, p.70). Quando se fala do corpo, nesta perspectiva, não seria coerente de se falar no verbo ter, mas apenas no verbo estar, pois o corpo estaria sempre trocando novas informações com o meio em que se encontra. Nesta visão, de acordo com Katz, a relação dicotômica de corpo/mundo seria dissolvida em complementariedade aberta e não como exterioridade mútua. O contexto, ou o meio, estaria sempre em transformação porque o que o constituiria estaria também em mudança. O contexto e tudo aquilo que o constitui estariam em permante estado transitório (KATZ, 2010)

Nesse sentido, o corpo não possuiria uma identidade estática, mas uma identidade em constante transformação. O corpo e o meio estão sempre modificando um ao outro. A coleção de informações que meu corpo já possui entra em uma relação de troca de informações com as águas do lago. A água, a terra, as pedras, as pessoas em volta, o ar, os pássaros voando, a seca, todas estas características ou informações estavam sendo transmitidas para o meu corpo. E este dialogava com o meio, no sentido de processar essas informações (cada corpo possui uma personalidade própria e, portanto, irá processar as informações de formas distintas) e também transferir novas informações de volta ao meio. O corpo e o meio estariam constituindo uma relação de

comunhão. Fizemos da entrada na água um ritual sensorial. “Fechem os olhos e caminhem nas pedras”, nos foi comandado por Luciana. Havia um chão de pedras no meio do caminho entre onde estávamos na grama, e onde começava o lago. Locomover-se no espaço com os olhos fechados é desafiador para um corpo que se orienta principalmente pela visão. Encontrava-me de olhos fechados e caminhando em um chão repleto de desníveis constituído de pedras, pedrinhas e pedrões. “Agora caminhem mais rápido. Aumentem a velocidade desse deslocamento”. Meu corpo foi, cuidadosamente, aprendendo a dialogar com aquele meio. Este foi encontrando maneiras criativas de contornar os obstáculos como, por exemplo, pisar em “pedrão” em meio a pedrinhas. As pedrinhas massageavam e machucavam os pés. Não podia fazer uma transferência de peso como faço no chão liso, tinha que ser mais leve e cuidadoso se não era dolorido. O simples movimento de transferência de perna pra outra, de um simples caminhar, adquiriu qualidades distintas devido àquele chão.

Desta maneira, a dança foi acontecendo em imprevistos, nas diferentes combinações do contato do corpo com o meio, guiado apenas pelo acaso. A dança aconteceu naturalmente, do contato dos pés com o chão, do corpo com o ar, com a água, e todos os outros elementos presentes no meio. A seguir, Siedler descreve em algumas palavras sobre o acontecimento da dança de forma imprevista:

Em uma configuração onde sua composição imprime como condição de sua feitura o não previsto, testando os modos possíveis de articulação e a emergência da diversidade, a auto-organização é testada em tempo real, nas soluções coletivas dos corpos (...) (BITTENCOUR E SIEDLER, 2012)

O corpo em sua inteligência se resolve e dialoga em forma de movimento, com o meio que está inserido. O tropeçar em uma pedra é resolvido corporalmente e esta auto-organização em tempo real definiu movimentos específicos daquele corpo com o meio.

A dança foi acontecendo na relação com aquele meio. As condições físicas constitutivas da Ermida e do lago causaram sensações no corpo influenciando nos movimentos, e os estados emocionais que foram criados ali, também foram motivadores destes movimentos. Não existiam passos memorizados para dançar. Na pesquisa de movimento, o objetivo é deixar o corpo fazer a sua própria dança espontaneamente, de acordo com os acontecimentos.

O corpo, segundo a teoria corpomídia, seria um estado provisório de coleção de informações. O corpo estaria sempre em um meio, com o qual estabeleceria relação de codependência. Esta teoria sugere que o corpo seria mídia de uma coleção de informações que o constitui. Este seria uma coleção de dados que estão em fluxo constante de troca de informações com o meio e, portanto, sempre em mudança (KATZ, 2010).

O chão tornou meus movimentos desajeitados como de alguém que está aprendendo a andar, curioso, cuidadoso, receioso. Os pedrões tornaram o meu motivo de movimento. Como se estivesse pisando em um lago congelado no inverno, onde não sei onde o gelo aguentará o peso de meu corpo. Tive de encontrar corporalmente maneiras de lidar com aquele peso inconveniente, que me causavam desconforto aos pés. Mas será que deveria enfrentar aquela dor daquelas pedras nos pés? Experimentei. Pisei em uma pedra maior, quase me machuquei. Agora o desafio eram os “pedrões”. Como disse o crítico de dança Lepecki (2006), é necessário abraçar o horizontal para ver o que se ganha quando se perde a verticalidade e ganha horizontalidade. Ou seja, seria interessante se permitir sentir o desconforto das pedras, e que se estas causassem um possível tropeço, que estepudesse se tornar parte da dança.

O chão constituiria um dos planos de composição da dança. A primeira condição para a dança acontecer, segundo o filósofo francês Paul Valéry seria a terraplanagem, uma dança que se daria sem tropeços, interrupções. O chão se tornaria liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco para evitar acidentes de terreno. Os acidentes não seriam mais do que inevitáveis marcas na superfície da terra, marcas que sinalizariam cicatrizes da historicidade. Nessa perspectiva, esta dança em terra planagem e que acontece em chão “folha de papel”, branca, lisa e neutra, indica para uma arte do esquecimento e ahistórica. Estes terrenos lisos da dança por vezes deixariam escapar matérias fantasmas, que seriam indícios da história e de suas rachaduras. A dança contemporânea seria uma proposta de planos de composição de uma política de chão. O plano de composição seria repensado pela dança contemporânea ao desenvolver uma relação nova com o chão. O bailarino dançaria em um chão que o faria tropeçar e perder seu equilíbrio, aberto para outra dança que aceita e experimenta com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem com a ilusão de uma dupla neutralidade, que seria do espaço e do movimento do bailarino nele. O chão não seria só terreno, onde pisamos e nos movemos, mas seria sempre

composto de atos e falas: “Tropecei. Estilhacei-me. Desde então movo na horizontal.” (LEPECKI, 2010).

A água me puxou pra trás e deixei aquilo reverberar em meu corpo em forma de dança para sentir o que acontecia naquele momento; o pé direito se soltou do chão e se moveu de maneira mais lenta e flutuante que no ar causando a queda do tronco pra trás. A cabeça caiu para trás em sequência. Coloquei peso e intenção maior na perna direita na direção oposta sem perder o equilíbrio. Perna direita agora no chão, que puxa corpo pra frente, cabeça cai nesta direção e cabelos entram em contato com a água. E assim a dança foi acontecendo em um meio em que os movimentos aconteciam de forma mais lenta, onde a força da água está sempre influenciando o corpo a se deslocar, tirá-lo de sua estabilidade usual. O equilíbrio parecia acontecia apenas em movimento. Aquele chão, que quanto mais profundo no lago, se tornava mais lama pegajosa, dificultava o deslocar dos pés. A água foi evoluindo meu corpo de forma que, dentro dela, em uma sensação de sufoco, me permiti debater contra ela. Tronco pra direita, tronco pra esquerda, pra direita, pra esquerda, pra direita, pra esquerda. Cada vez mais rápido para a direita e para a esquerda. Esticava o vestido em direção oposta ao meu corpo repetidamente em repugnância àquele pano húmido aderindo à minha pele. Aquele movimento repetitivo foi criando ritmo e música própria, e foi aos poucos incorporando a música que vinha de fora. Era alguém, não sabia ainda quem porque estava de costas, começou a fazer sons com a água como se esta fosse uma bateria. Aqueles movimentos foram se transformando com o novo estímulo rítmico que vinha de fora, e não mais de dentro do corpo.

Aos poucos, o corpo foi tornando seu deslocar menos estudioso e mais intuitivo. Tornou-se cada vez mais ágil com o passar dos minutos. O segundo momento do ritual foi em dupla; um ficava parado de olhos fechados, enquanto o outro par, agora de olhos abertos, molhava ao outro pouco a pouco. Tenho medo de água fria. Brrrr Courage! Água acariciando a mão direita, água acariciando o braço inteiro, agora água espeta o peito e escorre pela barriga. Agora aquela sensação incômoda de roupa molhada. Sem contar o frio. Era um vestido roxo que descia até por volta de quatro dedos a cima do joelho, onde já estava enxarcado. O meu par conduziu o ritual através de um toque leve, calmo, e cuidadoso que se adicionava à sensação de paz do baralho da água e do vento na água. O contato com a água fria era paradoxalmente morno. Era manso e morno, como aquele toque. “Agora vocês irão, aos poucos, entrando na água”, disse Luciana.

Silêncio de vozes, de cidade, de trabalho, de tarefas, de estratégias, de planos. O barulho, que era menos barulho e mais um silêncio audível de vento e água. Pra frente, pra trás, pros lados, uma força minúcula da água em meus joelhos. E as pedrinhas estavam misturadas com areia e terra nos pés. A terra me segurava em equilíbrio quando a água tentava destrair-me de meu centro. Movia junto nas direções que a água me empurrava. Fui caminhando lentamente em direção ao fundo, sentindo o movimento da água e o chão que ia transformando sua textura em lama.

Dando continuidade à entrevista com a Luciana Lara, a coreógrafa fala um pouco sobre o movimento na dança e o que o motivaria:

Eu penso em várias coisas que influenciam o movimento. (...) Às vezes quero criar uma coreografia e o treinamento técnico não dá conta do que uma coreografia exige. Então muitas vezes você tem que trabalhar outras coisas que tem mais a ver com um movimento mais expressivo e que não é tão só sobre músculo e osso. Você tem que ter o treino desta conexão entre o que está por trás desse movimento e o que gera o movimento no seu corpo. Então tenho um interesse muito grande em descobrir o que gera o movimento para buscar a qualidade a partir deste estudo e de como a gente tem vontade de fazer algumas coisas e como a gente produz o movimento a partir de uma sensação ou de um sentimento. Eu acredito que seja de um todo. Porque os seus ossos e suas articulações, elas modelam a utilização no espaço. Se eu tenho uma hiperflexibilidade no ombro, o meu braço vai girar muito mais pra trás do que uma pessoa que tem pouca articulação. Então isso vai modelar meu movimento no espaço. (...) Eu tenho uma formação do Rudolf Laban que é um teórico da dança e ele criou toda uma teoria sobre o movimento. O foco dele é o movimento expressivo. Então, isso é muito interessante, vou dar um exemplo do que seria um movimento expressivo para o Laban: por exemplo, o movimento funcional, como pegar 'esta câmera'. Eu estico meu braço para pegar a câmera. Isso seria um movimento funcional simplesmente com o objetivo de pegar a câmera e aproximar ela de mim. E agora, existe o movimento expressivo. Ele dá até um exemplo no livro dele (...) a cena do paraíso lá onde está Adão e Eva e o momento de pegar a maçã e dar uma mordida na maçã. Então, tem todo um simbólico. Se ela vai morder aquela maçã, ela sabe que vai ser expulsa do paraíso. Então não é só o ato de pegar a maçã e trazer pra boca. É toda a dúvida, o medo, o receio... Então, isso produz uma qualidade de movimento, uma excitação no movimento, ou uma força, uma tensão. Coisas que você percebe no movimento (...) essas intenções não são conscientes. Muitas delas, a maioria delas são (LARA, 2012).

No trabalho de pesquisa de movimento na Ermida desenvolvido pela Luciana, ela buscou desenvolver exatamente estas qualidades do movimento que iriam além do técnico, do fisiológico e da forma do movimento. Ou seja, o interesse era no que estaria por trás do movimento, no que motivaria e geraria o movimento. Esta pesquisa foi baseada no sensório, no que aquele lugar da Ermida Dom Bosco causaria fisicamente e emocionalmente em nossos corpos pelos nossos sentidos.

No momento da dança, não queria tornar toda a experiência de dançar na água, tão consciente e reflexiva. Queria realmente apenas sentir, ter a experiência sensorial daquele meio, e deixar o estado tomar conta dos meus movimentos. Assumir uma postura de etnógrafa ali, não me agradava e me tirava da experiência. Por isso, meu posicionamento foi de simplesmente viver o momento sem caderninhos e canetas na mão, para depois, quando chegasse em casa, conseguisse lembrar, anotar, e refletir sobre a experiência.

A experiência de etnografar, observar o grupo, e ao mesmo tempo dançar, foi rica do ponto de vista de dançarina e do ponto de vista da reflexão teórica e antropológica. Como dito anteriormente, minha experiência com a dança tem sido guiada por reflexões sobre ela mesma. Neste sentido, foi muito natural as bases teóricas virem posteriormente, e às vezes concomitantemente, com as observações e práticas de dançar. E neste casamento entre teoria e prática, a dança tomou maior significação para mim. Dançar me instigou reflexões e estas se identificaram e se aprofundaram no contato com algumas teorias que aqui começaram a ser desenvolvidas aqui. Portanto, foi interessante neste momento do etnografar, tomar consciência corporalmente, percebendo no próprio corpo, como meu estado influenciava e era influenciado pelo contato com o meio. E, nisto, ao reconhecer e assumir este estado, permitir gerar novos movimentos. Inicialmente, dançar em um chão cheio de desníveis, pedras e lama, poderiam parecer dificultadores e limitadores para o bailarino na hora de dançar. Porém, estas pedras e lamas no meio do caminho, eram elementos que foram usados por nós bailarinos do lago Paranoá, como possíveis motivadores e geradores de novos movimentos. Nossas histórias não acontecem sobre chãos lisos, onde estamos sempre em equilíbrio, mas a história da humanidade e nossas histórias pessoais são também constituídas de buracos, desníveis, pedras e dificuldades que nos deixam em desequilíbrio, nos fazem tropeçar, e por vezes cair. E, portanto tropeços, quedas e desequilíbrios, partem de nossa memória corporal e de nossa realidade, e também fizeram parte do nosso dançar.

2 SOU OU ESTOU EM MEU CORPO? UMA BREVE TRAJETÓRIA DO ESTUDO DO CORPO NA ANTROPOLOGIA

A descrição etnográfica da experiência corpórea na Ermida Dom Bosco, realizada no primeiro capítulo, foi constituída também de reflexões teóricas a respeito do corpo e do movimento na dança. O corpo foi pensado enquanto uma coleção de informações em união com o meio, com o qual permanentemente também troca informações. O corpo seria possuidor de uma identidade em transformação e como a dança com a sua história repleta de caminhos esburacados e tropeços

Neste segundo capítulo senti a necessidade de traçar uma breve trajetória dos estudos do corpo na antropologia. Houve uma notável mudança de linguagem do primeiro capítulo para este, devido ao próprio conteúdo de cada capítulo. No primeiro, constituído de reflexões e descrições mais subjetivas, e no segundo, um traçado teórico de caráter mais técnico. A partir deste traçado histórico, desejo tornar claras as mudanças de discursos que percebo a respeito do corpo na antropologia e então, desta forma, estabelecer um contexto teórico para a explicação de um possível vestígio metodológico fenomenológico do que estou intitulado de “corpo sujeito” na dança contemporânea. Este contexto foi colocado aqui como forma de demonstrar historicamente os caminhos percorridos pelos teóricos da antropologia do corpo, como as teorias contemporâneas do “corpo sujeito” surgiram a partir de uma reflexão sobre a teoria de autores clássicos.

Neste capítulo procuro traçar uma breve trajetória dos estudos do corpo na antropologia, com o propósito de estabelecer um contexto para a abordagem teórica escolhida por mim nos estudos do corpo na dança contemporânea. Demonstro que por muito tempo o corpo foi estudado como objeto e suporte da cultura e que recentemente alguns antropólogos com uma visão crítica do corpo vêm estudando este como sujeito. Influenciada pelos antropólogos Csordas (1994), pelo filósofo Merleau-Ponty (1971), e demais produções teóricas na filosofia e na dança como Lepecki (2006) e Katz (2010) apresentarei no capítulo um breve panorama do corpo na dança contemporânea.

Os estudos do corpo na antropologia ficaram mais restritos. O motivo disso talvez se encontre no fato de que o corpo não tenha sido suficientemente reconhecido como objeto de estudo na antropologia. E isto se deu em razão de não ser entendido, por muito tempo, como sujeito e agente cultural, fonte riquíssimo de estudo antropológico. Por muito tempo o corpo não foi reconhecido como objeto de estudo na área. No entanto, a teoria foi baseada principalmente em uma perspectiva do corpo como objeto da cultura. Historicamente, este foi estudado como um mero suporte da cultura, meio para se alcançar um fim. Neste contexto, o corpo era visto mais como meio utilizado pelo homem para executar atividades sociais. O corpo, desta forma, era dissociado do homem, sendo considerado a sua identidade a parte dele, que enquanto sujeito, comandaria as ações de seus corpos passivos.

Alguns antropólogos como Mauss (1934), Brown (1922), Evans-Pritchard (1928), e, posteriormente Douglas (1966), reconheceram a importância de se estudar o corpo. Na década de 20, encorporaram (o uso desta palavra não é arbitrário, vez que este trabalho é sobre o corpo. Certa maneira de pensar o mundo também é encorporado, também está presente no corpo) a abordagem teórica estrutural-funcionalista, tendo sido Radcliffe Brown, o fundador dessa linhagem teórica. A sociedade era estudada como uma totalidade, cujas partes seriam integradas e funcionariam em direção à estabilidade e ordem social. Os estudos culturais eram baseados nas ciências naturais e partiam da analogia da sociedade como um organismo, cujos órgãos seriam as partes que trabalhavam de forma integrada de maneira a manter o organismo funcionando harmoniosamente.

Em *As técnicas corporais* (1934), Marcel Mauss faz uma descrição das técnicas corporais, como por exemplo, a transformação de diversas técnicas de natação e da corrida ao longo dos anos, as diferenças das marchas do exército francês e britânico, as caminhadas das enfermeiras francesas influenciadas, através do cinema, pelo andar norte-americano, até mesmo no posicionamento das mãos quando sentados à mesa. Por técnica tradicional, o autor entendeu a maneira como os homens em cada sociedade sabem fazer uso de seus corpos em seu favor. Ele observou fenômenos sociais diversos, em que as sociedades desenvolvem técnicas corporais únicas. Mauss reconheceu a existência de comportamentos e posições corporais entendidas como convenientes ou inconvenientes. As crianças francesas são consideradas inconvenientes pelo autor, por não saberem dominar seus corpos. Eles possuiriam comportamentos

socialmente inadequados, por abrirem seus cotovelos e os apoiarem sobre a mesa durante as refeições, enquanto que as crianças inglesas saberiam controlar melhor seus corpos e agir de forma conveniente. Elas se sentam à mesa com os cotovelos junto ao corpo, e quando não estão comendo, com as mãos posicionadas nos joelhos, jamais apoiadas na mesa:

O corpo estaria para nos servir, servir aos nossos gostos e desejos, ao invés de uma evidência identitária. O corpo aparece como limite insuportável do prazer, sua doença incurável. O corpo seria um tipo de *corpo rascunho* no sentido de imperfeito, sujeito a doenças, à dor, ao envelhecimento e vulnerável no mundo. A partir deste olhar, esse corpo quase inconveniente e indesejado seria uma espécie de doença endêmica do espírito que deve ser controlado e treinado (LE BRETON, 2007).

“O Corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem.” Segundo Mauss (1934), a técnica seria a arte de utilizar o corpo humano. Em suas escrituras, existiriam atitudes permitidas e outras não. As escolhas não arbitrárias de vocabulário e classificações de certos comportamentos como “convenientes” ou “inconvenientes” denunciam juízo de valor. Desta forma, tornam-se visíveis formas apropriadas ou não de se comportar diante da mesa. Corpos que não seguem uma técnica corporal que envolve o controle do próprio corpo são considerados inconvenientes, desajeitados e inapropriados. Esbarrar no copo e deixá-lo cair, derrubar talheres, ou colocar os cotovelos à mesa seriam motivos para constrangimento e sinais de falta de educação e limitação do controle corporal. Portanto, os movimentos desordenados são sentidos e julgados, pelo autor, enquanto inconvenientes.

A partir destes autores, percebo o corpo sendo estudado como suporte e instrumento do homem. O corpo seria um objeto a ser melhorado, aperfeiçoado e utilizado pelo homem. Sendo, este, situado como *alter ego* distanciado do seu caráter simbólico e da raiz de identidades e assim, disassociando-se do homem. O corpo constituiria um alter ego, “um outro si mesmo” que constituiria um acessório da presença. Através da mudança estética corporal, o indivíduo buscaria moldar sua identidade de acordo com a vontade momentânea. A significação da existência seria uma decisão do indivíduo, que estaria submetida às suas constantes mudanças e não uma evidência cultural (LE BRETON, 2007)

Nesta perspectiva as técnicas corporais seriam hábitos que variam em um nível social macro e não no nível individual. Ou seja, as técnicas transcenderiam o indivíduo. A perspectiva macro é chamada por ele de tríplice ponto de vista do “homem total” necessário nos estudos das técnicas. Seriam as técnicas e os fatos de educação que dominam e não o da imitação individual. A imitação do ponto de vista do “homem total” seria uma “imitação prestigiosa” em que a pessoa imita habitus de êxito, ou seja, habitus sociais que são bem sucedidos e aceitos pela sociedade de pessoas em que o indivíduo confia. Nessa visão, comportamentos tais como, maneiras de andar, nadar, se portar à mesa, não seriam naturais, mas adquiridas culturalmente. A descrição de técnicas de Mauss demonstra que os hábitos não são naturais, mas são apreendidos. A educação das técnicas consistiria em adaptar o corpo a seu emprego em um mecanismo de treinamento de movimentos desordenados para torná-los ordenados, educados, e convenientes.

O trabalho de Mauss (1934) foi influenciado pelo pensamento de Renè-Descartes, filósofo francês fundador da filosofia moderna. O modelo cartesiano causou influências abrangentes no desenvolvimento da ciência e sobre o pensamento ocidental. Na busca pelo conhecimento verdadeiro, por uma coerência metodológica estabelece separação entre corpo e alma, princípio da distinção entre corpo e mente. A alma pensante se oporia ao corpo que pertence ao universo da extensão. Seria, portanto, o espírito possuidor do potencial para o conhecimento da verdade, e não o corpo. O conhecimento sensível, ou seja, corporal, fraco, irracional, e seria enganoso. Enquanto que o conhecimento intelectual seria confiável. Descartes estabelece um dualismo, entre o homem definido pelo ser e pelo pensamento, e o corpo que seria contingente ao homem. Nesta lógica dualista, o corpo influenciaria a alma pelas paixões, mas a alma moveria o corpo. Esta separação poderia ser expressa na concepção de corpo-máquina em que o corpo funciona segundo os mesmos princípios da mecânica e é sujeito às leis do universo. O corpo funcionaria como autônomo, uma máquina sem vontade própria, e que não pensa. O adestramento dos movimentos corporais seria uma resistência às emoções e desejos do corpo. A razão ordenaria e controlaria o corpo movido apenas pela paixão. Ele classifica as sociedades ditas primitivas pelas reações mais ou menos violentas, emotivas e inconscientes. Enquanto que as sociedades ocidentais seriam aquelas em que as pessoas conscientemente dominam seus corpos e os coordenam de

acordo com o socialmente apropriado. Conclui-se que as sociedades primitivas seriam guiadas pelo corpo irracional e as ocidentais, guiadas pela razão.

O antropólogo Inglês Evans-Pritchard (1928) permaneceu na lógica do corpo objeto e instrumento do homem no campo de estudo da antropologia social. Ele buscou uma compreensão macro do corpo na dança e sua função social na sociedade. Evans-Pritchard foi influenciado pela corrente estrutural-funcionalista que procurava estudar os fatos do presente e estudar esses fatos enquanto partes interconectadas, que juntas, formam uma unidade social. O autor se contrapôs ao relativismo cultural de seu contemporâneo Franz Boas que, na América do Norte, se focou nos estudos das culturas no plural, ou seja, nas diferenças culturais entre os povos.

A dança, assim como o ritual, foi estudada em termos de sua função social como um todo. O autor foi influenciado pelo antropólogo da época Radcliffe-Brown, e deu continuidade ao seu programa sobre funcionalismo-estrutural, que com o propósito de melhor entender a sociedade, elaborou uma analogia com as conchas do mar. Nesta analogia, cada concha possuiria sua estrutura particular, mas suas estruturas seriam parecidas. Ou seja, as sociedades apesar das suas diferenças seriam semelhantes na sua forma estrutural. O autor buscou encontrar leis universais para as sociedades através do estudo das práticas e sujeitos “típicos” de cada uma.

Em *A dança* (1928) Evans-Pritchard enfatiza a importância social da dança, sua composição, organização e sua função sociológica. A partir da descrição e análise da dança *gbere buda*, a “dança da cerveja” dos povos Azande, na África Central, procura explicar a função psicológica e fisiológica da dança para a comunidade. A canção e a dança seriam, com frequência, uma arma dotada de algum poder. Ela funcionaria como órgão de lei, meio pelo qual se repreende aquele que feriu a ordem e a opinião pública ao mesmo tempo em que gratificaria aquele que contribuiu para a comunidade, de enaltecer os chefes.

Como mencionado no capítulo anterior, os estudos do corpo assim como da dança, são fruto da forma como se entende o corpo culturalmente. O pensamento ocidental sofreu influências do pensamento cartesiano de Rene Descartes em quase todas as áreas de estudos científicos. A busca pela verdade dos fatos deveria sempre acontecer pela intuição do intelecto. A razão seria a responsável pelo encontro da verdade, enquanto que o sensível levaria ao erro (NÓBREGA, 2009). O corpo e a alma

são entedidos em uma relação de dualidade e de oposição. O corpo seria constituído do sensório e a razão da alma, substância pensante, que é instrumento para o conhecimento. No dizer de Porpino, esta visão racional influenciou também os estudos na dança:

Historicamente, a dança tem se manifestado como uma possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível, o estético; dimensões estas negligenciadas ou tidas como menos importantes no pensamento educacional do ocidente, marcado pela forte priorização do racional em detrimento da sensibilidade. O sensível foi predominantemente entendido como forma de conhecimento pouco confiável, ou mesmo como dimensão da vida a ser negada, por exprimir características como a instabilidade, a mutabilidade e a incerteza. (PORPINO, 2006, p. 15).

Diante disso, os estudos da “dança da cerveja” dos Azande realizado por Evans-Pritchard encontra-se situado em um contexto histórico. Seu trabalho é de certa forma produto do seu contexto social, da forma cartesiana e racional como se estava pensando o corpo e a dança na antropologia na época. A dança foi pensada de forma objetiva, em que esta cumpriria funções sociais e onde o corpo, espaço do sensível e do incerto, foi negligenciado.

O *gbere buda* seria uma atividade social em que os participantes moram a uma certa distância próxima uns dos outros e ligados ou por laços de sangue, matrimônios ou por atividades sociais. O espaço de convivência criada pela dança seria um dos primeiros na iniciação da criança ao mundo social mais amplo. Através da dança crianças deixariam de restringir suas relações ao meio familiar ao entrar em contato com outras pessoas. Na puberdade a relação com a dança se intensificaria tornando-se central na exibição da sexualidade e na escolha de parceiros sexuais. Porém, o antropólogo ressalta que esse processo não se daria de forma explícita, mas de maneira sutil por meio de flertes e aproximações cautelosas. Se a aproximação à moça for adequada, iriam para o mato fazer sexo. Caso contrário, o jovem rapaz poderia sofrer punições. No caso das mulheres adultas que frequentam a dança, seriam acompanhadas por seus maridos ciumentos. Estes maridos, portanto, temem se envolver com mulheres casadas, por poderem também ser punidos severamente. Na perspectiva do autor, pode-se compreender que a dança é uma instituição social que abre espaço para o jogo sexual de tal forma que seja aceito e benéfico para o meio social, traduzindo e reproduzindo condutas sexuais adequadas, ao mesmo tempo em que protegeria a instituição do casamento e de família. (EVANS-PRITCHARD, 1928)

De acordo com a etnografia de Evans-Pritchard (1928), a festa da cerveja também ocorre na festa de honra aos mortos. Inicia-se, um ano antes à festa, um ciclo de festas cuja função seria de demarcar o tempo até a chegada do dia do evento. A função social da dança da cerveja, neste contexto, seria a de tornar o cansativo trabalho de preparo da festa em um evento divertido e digno de honra aos espíritos. A dança, neste sentido, não possuiria valor em si mesmo. O valor da dança está naquilo que ela pode proporcionar de útil à sociedade. A dança é estudada enquanto objeto da cultura, objeto que propicia harmonia e permanência do status quo, de tradições de casamento e relações sexuais pré-estabelecidas.

Na geração posterior, sua aluna antropóloga Mary Douglas, foi influenciada pelos seus estudos e pelos de Durkheim, cujo trabalho também está nas entrelinhas das teorias de Evans-Pritchard. Em seu artigo *External Boundaries* (1966), a antropóloga desenvolveu uma linha de pesquisa simbolista e interpretativa do corpo e da sociedade. Nesta perspectiva, símbolos compartilhados promoveriam solidariedade e mecanismos de controle social. Interessada em buscar símbolos universais, a antropóloga voltou sua atenção para o corpo, que de acordo com ela, seria espaço de experiência humana comum a todos. Ela tratou do sangue, leite materno, saliva e outras excreções corporais como simbolismo da sociedade. Tais flúidos corporais seriam simbólicos de perigos e poder que simbolizariam relações sociais na sociedade. O corpo, entendido como uma estrutura complexa, as funções de suas partes e suas correlações ofereceriam bases simbólicas para outras estruturas mais complexas da sociedade. Nesse contexto, as questões do corpo deveriam ser tratadas em relação com outros aspectos sociais. A diferença com que os diferentes aspectos corporais são tratados em diversas sociedades seria sinal para a necessidade de se pensar o corpo para além de uma perspectiva individual e psicológica. O corpo deveria ser entendido em seu contexto cultural. Douglas encontrou no corpo um objeto de estudo que melhor refletiria formas sociais complexas. Nessa visão, o corpo constitui uma estrutura complexa, em que o funcionamento de suas partes e as relações entre elas seriam fonte de símbolos para outras estruturas sociais mais complexas. O que estaria sendo registrado no corpo humano seria a imagem da sociedade em que está inserido. Flúidos corporais como o sangue, leite materno, menstruação, fezes, dentre outros, são considerados, segundo Douglas, símbolos de perigo, poluição e poder por simbolizar relações na sociedade. Cada cultura possui seus riscos relacionados ao corpo. Para alguns, o contato com a

menstruação é temida por levar à morte, e, para outros, em outro contexto social, não haveria nenhuma associação de poluição. As regras relativas ao corpo seriam simbólicas de um grupo determinado na sociedade e a preservação do mesmo (DOUGLAS, 1966)

Portanto, o corpo seria a identidade e não objeto de identidade. Repetido, o corpo pré-abstrato não seria pré-cultural no sentido de existir um corpo puramente biológico, sem valores, sem uma visão de mundo própria, ou seja, anterior à cultura. A identidade se encontraria no próprio corpo e sua motricidade em sua experiência sensória com o mundo. Ela se constituiria do sensório e não do pensamento e de suas construções teóricas e discursos sobre o mundo. Terezinha Petrúcia da Nóbrega, professora do departamento de Educação física e do programa de pós-graduação em educação na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, torna mais claro as reflexões sobre *hábitos motores* no trabalho de Merleau Ponty, que nos ajuda a entender mais sobre o assunto. Neste momento de interação e diálogo do corpo com o mundo no qual a cultura acontece e processos simbólicos se constituem. As partes do corpo se relacionariam de forma original e unificada. O corpo em situação e em relação com o mundo, não estaria no espaço como objeto, mas este desenharia no espaço. O corpo encontra maneiras únicas de se organizar e se resolver no espaço. A maneira de o homem lidar, no seu corpo, com o meio em que se encontra se constituiria um mundo simbólico. Portanto, os hábitos motores não seriam mecânicos, seriam significativos e constituídos de intencionalidade do sujeito. Para cada situação encontrada, encontraríamos um movimento original onde os movimentos corporais seriam produtores, e também produtos da cultura. O movimento não seria apenas a locomoção mecânica das partes do corpo. Porém, seriam nestes *hábitos motores* que apreendemos a cultura e o mundo e configurando uma corporeidade. A aprendizagem como, por exemplo, aprender a dançar, se constituiria da reorganização corporal. Esta aprendizagem se daria de forma motora e perceptiva, em que o corpo executaria ao mesmo tempo em que motiva o movimento (NÓBREGA, 2009). A seguir, cito o antropólogo Le Breton (1990), num comentário bastante elucidativo:

Les représentations du corps et les savoir qui l'atteignent sont tributaires d'un état social, d'une vision du monde, et à l'intérieure de cette dernière d'une difinition de la personne. Le corps est une construction symbolique, non une réalité en soi (LE BRETON, 1990, p. 13).

Como colocado pelo autor, a representação que temos do corpo seria reflexão de uma visão de mundo. O corpo seria uma construção simbólica de um contexto cultural

específico. Portanto, ele não constituiria uma realidade em sim. Diante de uma antropologia contemporânea que estuda o corpo principalmente pela perspectiva do corpo objeto, e influenciada por um pensamento cartesiano, alguns antropólogos propuseram um olhar diferenciado sobre o corpo.

Dentre eles, o antropólogo Csordas (1994), professor associado no departamento de Antropologia na Universidade Case Western Reserve University e autor dos livros *The sacred self: a cultural phenomenology of charismatic healing* (1994) e *Embodiment and experientia. The existential ground of culture and self* (1994). Esses livros que se tornaram clássicos da antropologia contemporânea no que tange os estudos do corpo.

Em *Embodiment as a Paradigm in Anthropology* (1990), Csordas propôs um paradigma do “embodiment” como uma metodologia consistente para o estudo da cultura que se aproxima da perspectiva da fenomenologia. Uma metodologia que consideraria o corpo enquanto sujeito de cultura e não como objeto em relação com a cultura, perspectiva majoritariamente adotada nos estudos antropológicos. O autor fez uma descrição crítica de uma elaboração do *embodiment* de Merleau-Ponty da problemática da percepção e de Bourdieu do *embodiment* enquanto discurso antropológico da “prática”. Ambos desenvolvem em cima da problemática de relações de dualidade. No caso de Merleau-Ponty, as relação entre sujeito e objeto, e no caso de Bourdieu, a relação estrutura e prática. O *embodiment* é o princípio metodológico de Csordas e que guia a desconstrução destas dualidades

No caso de Merleau-Ponty, o corpo seria definido enquanto “setting in relation to the world”, ou seja, em relação com o mundo e, portanto, o ponto de partida deveria ser a percepção. Ou seja, não existiria nenhum objeto anterior à percepção, que se daria através do sentido, estaríamos simplesmente no mundo. E a percepção se daria, primeiramente, no corpo. O filósofo desenvolveu o conceito de “preobjective”, ou seja, o ser no mundo antes de objetivo. A fenomenologia seria a ciência descritiva de seres existenciais, e não constituídos primariamente de cultura. Se as nossas percepções terminam em objetificações, o objetivo de uma fenomenologia antropológica da percepção seria de destacar o momento em que a percepção começa, constituiria e seria constituída de cultura. O corpo estaria no mundo desde o início, sendo este início um estado do pré-abstrato e não pré-cultural como alguns teóricos criticaram a teoria

fenomenológica de Merleau-Ponty (NÓBREGA, 2009). O conceito ofereceria uma perceptiva de um processo de constante mudança humano de se relacionar e habitar o mundo cultural, na qual nossa existência transcenderia, mas permaneceria enraizada nas situações de fato. Não deveríamos ser estudados como objetos em meio a objetos sociais. Deveríamos nos voltar para o social, com qual estaríamos em contato, pelo fato de existir, estado anterior a qualquer objetificação.

Em Bourdieu (CSORDAS, 1994), seu objetivo seria ir além do estudo dos fatos sociais como *opus peratum* para uma análise do *modus operandi*. Com o objetivo de desconstruir a dualidade corpo e mente, significando e significante no conceito de habitus, Bourdieu vai além do conceito de habitus utilizado por Mauss, enquanto uma coleção de práticas, ao definí-la como um sistema de disposições que seriam o subconsciente, princípios para a geração e estruturação de práticas e representações.

Embodiment propicia questionamentos e reflexões a respeito de experiências religiosas e percepção diferente dos questionamentos tipicamente feitos na área da antropologia e psicologia, que se prendem a uma visão dualista de corpo/mente, objeto/sujeito. A partir da perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, o autor evita a análise de objetos de percepção religiosa para se concentrar nos processo de objetivação. A partir de Bourdieu, se concentra na lógica da produção de modelos de ações religiosas, possibilitando se aproximar da reflexão de como as objetivações da cultura e do sujeito acontecem. A cultura é estudada tendo como foco os processos reflexivos do intelecto que elaboram aspectos culturais a partir da percepção. Acredito que o antropólogo David Le Breton, em uma visão semelhante, explica em outras palavras o que Thomas Csordas está dizendo:

Le corps est un thème particulièrement propice pour l'analyse anthropologique puisqu'il appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme. Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps, à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. Et le traitement social et culturel dont celui-ci est l'objet, les images nous parlent aussi de la personne et des variations que sa définition et ses modes d'existence connaissent d'une structure sociale à une autre. (LE BRETON, 1990, p. 7)

Para Csordas, o corpo é um tema particularmente propício à análise antropológica, pois é parte da identidade do homem. A existência do homem é propriamente corporal em sua dimensão simbólica e cultural que o constitui.

Neste contexto teórico do corpo-sujeito, a professora Luciana Hartmann, que também é antropóloga, estudou o corpo nas performances dos contadores de “causos”. Hartmann investigou a importância do corpo na criação narrativa dos contadores de “causos” da região fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. Os contadores de causos envolveriam todo o corpo em suas performances ao recorrer constantemente à memória do corpo para contar suas histórias. A performance seria entendida enquanto maneira de se comportar corporalmente que é compartilhada e através das quais grupos se identificariam. Por uma perspectiva do corpo enquanto constituidor de sujeito da cultura a antropóloga almeja compreender a importância dos contadores de “causos” no processo de criação de uma corporalidade comum. A corporalidade seria fator determinante na constituição do sujeito da fronteira (HARTMANN, 2011).

As experiências dos contadores de causos seriam incorporadas e registradas em seus corpos. Nessa perspectiva, as máscaras corporais não seriam apenas do corpo e sobre o corpo, mas inseridas no corpo, constituindo-o. O corpo poderia ser melhor entendido em analogia à uma superfície de escritura, em que as experiências vão, ao longo dos tempos, deixando seus registros. As cicatrizes deixadas no corpo seriam oriundas da vivência do sujeito no mundo. O corpo imperfeito seria o corpo potencialmente expressivo, fonte e referência de suas histórias vividas e revividas através do contar das histórias - ao contrário do que o antropólogo David LeBreton ressaltou sobre a visão do corpo ocidental, do corpo rascunho e imperfeito, cujas imperfeições são indesejadas. No contexto dos contadores de causos, o corpo atuaria como matriz de significados sociais e objetos de significação social.

Já a antropóloga argentina Silvia Citro propôs diálogo entre as ciências sociais, psicanálise, fenomenologia e também da neurociência para explicar fenômenos corporais nas performances. Autora do livro *Cuerpos Significantes. Travesias de una etnografía dialéctica* (2009) pesquisou sobre o corpo e performance. Em sua visão, a eficácia das performances se produziria pelo corpo. Certos estados emocionais que se dariam de forma intersubjetiva e que brindariam o poder e a saúde, se dariam através principalmente da dança e da música. Ela encontrou-se diante de um paradigma em que ciências sociais e ciências naturais não seriam mais tão claramente distinguidas. Haveria uma implicação na forma como percebemos as relações corpo-mundo e cultura como parte fundamental daquilo que intervém dos processos dos pensamentos. A autora

ênfatiza que existiria hoje uma porta de abertura para um possível diálogo interessante entre a sociologia e a biologia, por exemplo.

Em *La Eficacia Ritual de las performances en y desde los cuerpos* (CITRO, 2012), a música foi descrita em seu trabalho como uma potência e energia com potencial de alterar estados emocionais e capaz de “levantar” as angústias e tristezas, assim como “alcançar” o performer permitindo este chorar ou gritar mais intensamente ao entrar em contato mais profundo com certos sentimentos. Citro menciona sua experiência com a dança moderna, onde a música dialoga com o corpo ao estimular novos movimentos e estados emocionais. A partir dos relatos colhidos por alguns tobas, ela demonstra íntima relação entre sonoridade, corporalidade, e emoções. Ela menciona que alguns estudos da neurociência vêm chamando atenção para o fato de a música ser a causa da liberação de processos bioquímicos. Nesse sentido, os rituais tobas seriam marcados pelo desgaste de energia diferenciado do cotidiano. A intensidade sonora e o tônus muscular acentuado seriam característicos dos rituais. As performances seriam marcadas por mudanças acentuadas na corporalidade, sensações e emoções que proporcionariam contato direto com a força e o poder divino. Quanto mais cantos e danças, haveria mais gozo, mais poder e mais bonito se tornaria o culto. As energias e emoções seriam intensificadas por serem compartilhadas, intersubjetivamente, entre os participantes do culto. A autora coloca a necessidade de se retomar o papel da agência e da intencionalidade do corpo na criação de estados emocionais e daí a importância da teoria fenomenológica de Merleau-Ponty (1971) dos estudos do “ser no mundo” e da “experiência vivida”. As experiências vividas operariam enquanto vias de conhecimento na fé e na prova de crenças no poder divino que seriam vivenciadas e sentidas corporalmente através dos rituais.

Procurei estabelecer aqui um traçado histórico dos principais autores que trataram do estudo do corpo na antropologia em uma perspectiva do corpo objeto, muito influenciado pelo modelo cartesiano de separação entre o corpo e mente. Os antropólogos Mauss (1934) e Douglas (1966) foram autores importantíssimas no estudo do corpo, que atentaram para certos aspectos socio-culturais que estariam introjetados no corpo. Ou seja, este refletiria normas e condutas da sociedade e se tornou objeto de estudo destes autores, ampliando um novo campo de estudos na antropologia. Procurei trazer também alguns autores contemporâneos que tratam do corpo como sujeito e em união com a mente, perspectiva esta que adotei na minha pesquisa do corpo na dança

contemporânea. Neste sentido, o antropólogo Le Breton (2011) e Csordas (1994), este último bastante influenciado pela fenomenologia, propuseram uma perspectiva inovadora do corpo como sujeito da cultura ao invés do corpo como objeto. Nessa lógica, o corpo estaria em união com a mente, entendido como agente, possuidor de intencionalidades, e que por possuir uma história, também comunica. No próximo capítulo, procurarei tornar essa questão mais clara.

No capítulo seguinte descreverei a fenomenologia de Merleau-Ponty (1971) como indício de uma metodologia na qual o corpo é estudado como sujeito, bem como darei continuidade à descrição etnográfica da pesquisa de movimento nas águas do Lago Paranoá.

3 SOU MEU CORPO

*Só quando danço me liberto do tempo:
esvoaçam as memórias, levantam vôo de mim.*

Mia Couto

No segundo capítulo estabeleci uma trajetória histórica dos principais antropólogos da antropologia do corpo. Este foi importante para estabelecer um contexto teórico para os estudos do corpo, elucidando, assim, as transformações das abordagens teóricas no campo de estudo. Com este último e terceiro capítulo, tenho a intenção de tornar mais evidente a escolha teórica adotada por mim em meu estudo do corpo na dança contemporânea, que será aqui desenvolvida mais aprofundadamente.

Durante uma das discussões teóricas sobre o trabalho prático de pesquisa de movimento no núcleo de formação da ASQ, o livro *Fenomenologia da percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, foi introduzido na roda de discussão sobre nosso trabalho prático. A perspectiva fenomenológica serviu como ponte de partida para uma reflexão sobre as pesquisas de movimento nas águas do lago Paranoá. Quero tornar claro que não este trabalho não é sobre a fenomenologia, este não é meu objeto de estudo. Porém a fenomenologia se tornou um “vestígio” importante de uma metodologia de pesquisa e de análise do meu objeto: o corpo na dança contemporânea. Gostaria de tornar claro, através das palavras de Merleau-Ponty, que vestígio de metodologia seria esta.

Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em idéia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que ele é para nós antes de qualquer tematização” (MERLEAU-PONTY *apud* NÓBREGA, 2000, p.53)

A fenomenologia seria os estudos das essências, que se encontraria na vivência humana e na sua percepção do mundo. O estudo das essências seria retornar às “coisas mesmas”, onde o mundo estaria “ali” antes da reflexão. A fenomenologia buscaria retornar a este contato ingênuo do corpo com o mundo e, principalmente, **descrever** nossa experiência sensorial com este mundo. Merleau-Ponty adota o termo inicialmente

utilizado por Husserl “mundo vivido”, que seria a experiência do mundo pré-abstrato, anterior a qualquer objetivação e significação da experiência do mesmo.

Nós estamos na verdade, e a evidência é a experiência da verdade. Buscar a essência da percepção é declarar que a percepção é não presumida verdadeira, mas definida por nós como acesso à verdade (MERLEAU-PONTY, 1994, p.14)

Perigo à vista! Enquanto antropóloga me encontro próxima ao abismo ao falar em verdade no singular, quando, na antropologia, defendemos a diversidade cultural e a pluralidade de verdades e visões de mundo. Por isso, quero enfatizar essa mudança epistemológica, em que os valores culturais, visões de mundo (isso mesmo, no plural) estariam na percepção do mundo, que seria uma interpretação deste para o acesso ao mundo como ele é. O mundo possuiria uma verdade no singular e seria definido por sua materialidade objetiva: o carro, o concreto, as árvores, os rios, o chão, a pele, o osso, o músculo; a materialidade do mundo é a sua verdade sobre o qual não se pressuporia nenhum juízo de valor a respeito dele, ainda.

Na pesquisa de movimentos pelo sensorio estávamos interessados em perceber como experiências sensoriais, que envolvem todos os sentidos, geram novos movimentos. Então procuramos perceber as coisas pelo que elas são, no sentido da sua materialidade, e procurar percebê-las e interagir com elas antes de impor qualquer juízo de valor. Antes de chegarmos à Ermida, refletimos e experimentamos corporalmente o que seria esta percepção pré-abstrata, pré-conceitualização e pré-julgamentos. Necessitávamos perceber as coisas por elas mesmas. Mas isso seria possível? Perceber as coisas pelo que elas são antes de transferir nossos valores culturais a respeito delas? Provavelmente não, porque as coisas são como nós as percebemos, e nossa percepção é carregada de valores culturais. Mas existe um indício disso, de perceber as coisas pelo que elas são um abrir da percepção. Ou seja, ao aguçarmos nossa percepção, nos permitindo um tempo para perceber as coisas novamente e tentar nos livrar de julgamentos automáticos que introjetamos nelas, podemos percebê-las e talvez resignificá-las em um nível sensorio e corporal. Este exercício nos permitiu parar para perceber as coisas melhor, levando em consideração que, no dia-a-dia, nós “take for granted”, ou seja, não damos importância porque encaramos automaticamente como já conhecido. Abrir a percepção às coisas banais do cotidiano nos propiciou percebê-las de outras formas.

Retomo agora a descrição de minha experiência prática na Ermida Dom Bosco: ao entrar n'água, me permiti ficar um tempo no rasiño. Ainda só com os pés molhados, calçados em um tênis, com o peso do corpo fui arrastando os pés naquele chão. O vermelho da terra foi adentrando o tênis, e os pés entrando em comunhão com aquele chão. A terra sentida era granulada, vermelha, intrusiva, densa, macia... e suja? Enxarcar os sapatos de terra ou lama sempre me causou uma sensação de sujeira e agonia. A gente não anda por aí com o sapato inundado de terra. Então, o que poderia significar, corporalmente, aquela terra nos pés? Era mistura de aconchego com ansiedade pela sensação de estar sendo tomada pela terra-chão.

Então chegamos onde queríamos chegar. A experiência pré-abstrata não seria pré-cultural, no sentido de que encontraríamos a verdade no singular no âmbito de valores a respeito das coisas, mas encontraríamos a verdade a respeito da experiência do mundo-vivido, que para Merleau-Ponty se daria sensorialmente. Segundo o filósofo a relação homem-mundo através do sensório seria um meio para a compreensão da realidade (MERLEAU-PONTY, 1994). Esta compreensão se caracteriza, para ele, como pré-objetiva, ocorrendo, portanto, anteriormente a qualquer formulação racional da

realidade. A relação do homem com o mundo se daria essencialmente através do corpo, que na sua existência cultural dialogaria com o meio. Neste sentido, o corpo não é passivo de uma mente ativa que se relaciona de forma reflexiva com o meio. Mas é sujeito que possui história constituída culturalmente e é ativo na sua relação com o mundo.

O conceito de corpo como um organismo biológico no qual a cultura inscreve seus traços, ou seja, corpo como objeto da cultura, será contestado pelo conceito de corpomídia. Nesta teoria que embasa o conceito, não existiria a possibilidade de um corpo fora da cultura quando o corpo e ambiente se determinam. Quem daria início ao processo de comunicação seria o movimento. Não haveria, portanto, nada que estaria em pensamento e que não teria estado também no sistema sensório-motor do corpo. Portanto, os pensamentos seriam entendidos como ações corporificadas (KATZ, 2010). Influenciada pela teoria corpomídia e pela fenomenologia, Luciana Lara explica em sua entrevista:

Então acho que é uma característica da dança contemporânea de trabalhar identidade e de ficar se questionando “quem sou eu?” “por que faço isso?” “qual o papel que eu cumpro aqui?” “por que estou fazendo isso” e “como estou fazendo?”. Essas perguntas mais fundamentais mais existenciais. No momento, eu cada vez mais me interesso pelos estados emocionais que geram o movimento. Ou seja, tentar uma não objetivação do movimento. Entender no movimento de quando você produz um movimento, ele é resultado de várias coisas que acontecem com você no momento. É a sua relação com o meio ambiente, é o seu estado físico-biológico, o estado psicológico. E dessa forma você nunca se repete. Não existe repetição. É como se não fosse possível porque eu estou sempre diferente. Há um minuto atrás estava de um jeito e porque eu falei isso já estou de outro jeito. Então é uma tentativa de sentir como nós estamos mudando, nossos estados mudam, nossos estados de espírito. E o estado pra mim é essa coisa que eu falo não objetivada, é no sentido de que você não consegue dar um nome. Porque é uma rede de influências que constituem um estado. Eu gosto de falar (no auto retrato criamos uma metodologia de falar que é uma bola tridimensional. Ela é formada por uma bola com coisas dentro e que estão sempre em movimento. Então o estado você não consegue fotografar porque ele não para e ele escapa.(...) Teria que ser uma câmera tirasse foto de todos os ângulos (...) que fosse capaz de tirar foto do seu sentimento, da sua memória, do que está acontecendo aqui e agora e da sua história. Então o estado seria todo o seu ser em comunhão com o agora. Tem tudo a ver com a fenomenologia nesse sentido (LARA, 2013).

Na pesquisa de movimento no processo de criação, a coreógrafa leva em consideração a influência direta dos estados físicos, psíquicos e emocionais da pessoa, e dos fatores do ambiente naquele instante e que constituiriam o que ela denomina de “estado”. Na repetição, o movimento se transforma, ou seja, ele nunca é o mesmo. Por estarmos sempre em processo de troca com o meio, no qual ambos estão se modificando

a todo instante, estamos diferentes a cada instante. Portanto, um movimento jamais se repetirá de forma idêntica porque nossos corpos estão mudando.

A relação entre corpo e consciência de Merleau-Ponty se diferencia da perspectiva empirista e da psicologia behaviorista, nas quais estes dois (corpo e consciência) estabelecem uma relação causal. Nestas perspectivas, o corpo seria constituído de partes que estabeleceriam relações puramente mecânicas e em que a consciência seria a causa produtora dos acontecimentos em forma de movimento. Resumindo um pouco cruamente, o corpo seria objeto passivo e obedeceria às ordens da consciência.

Na fenomenologia, a relação entre corpo e consciência seria de ordem dialética e de intencionalidades. Constituiriam os dois, uma unidade. O corpo seria local de nossas ações originais. Na frase a seguir, Merleau-Ponty deixa essa idéia expressa claramente: “Eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.208).

O ser no mundo seria condição de existência, apagada a separação corpo físico e biológico. Na entrevista com Luciana Lara, ela fala sobre dança baseada numa reflexão fenomenológica aplicada à dança:

Se eu tenho um trabalho muscular forte e sou forte, eu também vou conseguir fazer movimentos e atingir espaços que uma pessoa que tem uma musculatura não trabalhada não irá conseguir. Então também tem essa dimensão osso e muscular. Mas também não é só disso, a dança não se trata só (...) pelo menos eu acredito que a real dança, ela expressa um todo. Não é só o movimento no espaço e a dinâmica no espaço. Mas o que está por trás, a sua emoção, sua personalidade, **o teu jeito de ver o mundo**. Às vezes isso parece muito abstrato, né, pensar “o que é isso? Mover significa uma visão de mundo (...). Mas se você for pensar principalmente na dança, para dar um exemplo prático. A sua concepção do que é dança, vai circunscrever a sua forma de pensar movimento na hora de estar dançando. Então, por exemplo, se penso “este movimento não é dança”, então não faço ele em uma improvisação. Mas este já é dança. Então o que você entende por dança vai estar te influenciando na hora de você mover e na improvisação para criar um espetáculo e para criar uma coreografia. Então imagina a quantidade de coisas que influenciam a gente para se mover.

Numa reflexão fenomenológica sobre a dança, Luciana explica que nosso corpo expressa através de movimentos, sua visão de mundo. A forma como pensamos e percebemos o mundo contamina nosso mover. Cada corpo, único em sua história, comunica com o mundo de acordo com sua experiência vivida. Ou seja, corpo e mente

existiriam em unicidade em que o corpo não seria passivo, mas sujeito que se comunica com o mundo. Se por exemplo, voltando a Mauss (1934) no primeiro capítulo, uma pessoa foi educada a se sentar de forma mais contida e possuir movimentos bem controlados diante da mesa e perante várias outras situações na vida social, esta informação e constituição corporal irá estar se comunicando, de forma ou outra em nosso comportamento socialmente. E isso ocorre também na dança. Ou seja, a forma como fomos educados, nossas crenças e descrenças irão se manifestar em nossos movimentos. Luciana deu o exemplo do pensar sobre a dança, que se certos movimentos não são considerados em teoria por mim enquanto dança, isto moldará e limitará meus movimentos àqueles que se enquadrariam no meu conceito de dança. Resumidamente, a forma como penso a dança influenciará meu modo de dançar.

Retomando a experiência nas águas do lago Paranoá: o frio da água me causou movimentos tímidos, como quem não habita ainda ali. Fiquei estática com a água até as coxas. Estática para poder sentir o frio, o vento abafado, o barulho de água que os outros bailarinos causavam com seus movimentos, sentindo, respirando fundo. Ao abrir minhas percepções, comecei entrar em um estado novo que aquele meio me propiciava. E então deixei o balanço da água me deixar cair, dura, ereta, e de cara com a água. De frente e mergulhada na água, em um movimento com a caluna dei direção e intenção das costas para cima, trazendo todo o resto do corpo. Meu corpo estava muito mais pesado, com aquele vestido roxo enxarcado que me puxava de volta para a água. Os cabelos caíram para frente e quanto mais subia, de volta, para uma postura ereta, eles grudaram em meu rosto permitindo apenas brechas de espaço para visão. Meu esforço para trás foi maior que o peso do corpo na água, e assim, em uma reação de força maior para subir e ressurgir da água, meu corpo caiu para trás de volta na água. Senti uma sensação de sufoco com os cabelos no rosto e depois mergulhados inteira na água. Esta sensação era uma reação de instinto de sobrevivência desproporcional ao perigo que de fato estava correndo, em uma profundidade que me dava pé, apenas depois de alguns segundos sem respirar. Em um susto, levantei rapidamente jogando os cabelos de um lado e pro outro num repúdio aos meus próprios cabelos pegajosos que me ofuscam a visão e me atrapalham a respiração. Dance com isso, pensei. Dancei com esses cabelos inconvenientes, que me atrapalham. Mas me atrapalham em que exatamente? Eles geraram novos movimentos e me ajudaram a dançar.



Foto: Luciana Lara

Em seu texto com reflexões sobre o que seria a dança contemporânea, Tereza Rocha, pesquisadora de dança e professora-assistente dos cursos de bacharelado e licenciatura em dança do ICA/UFC, descreve que dança seria esta: “Em seu estado de desaparecimento, a dança, entretanto, ali permanece; permanece durando como pergunta.” (ROCHA, 2011, p. 129).

A dança contemporânea se definiria por sua indefinição. O que quero dizer com isso é que a ela se definiria pela sua própria busca, que está calcada no contínuo questionamento e crítica sobre o que é dança. Na busca por novas maneiras de mover, de se expressar em formas de movimento, esta dança estaria sempre à procura da sua própria definição, que seria, por essência, indefinível.

Mas afinal, que dança seria esta que estamos fazendo? A companhia ASQ se considera uma companhia de dança contemporânea. Mas o que seria a dança contemporânea? Como afirma Rocha em *O que é dança contemporânea: a narrativa de uma impossibilidade* (2011), esta seria uma pergunta sem resposta, que se propõe como posicionamento político de não querer definir o que seria a dança contemporânea. A própria pergunta seria a resposta, uma vez que a dança contemporânea se proporia a

uma constante busca de si através do questionamento do que seria a dança (ROCHA, 2011).

Contudo, pode-se dizer que a dança contemporânea possui algumas qualidades de movimentos próprias que seriam características deste tipo de dança, como por exemplo, o uso do peso do corpo, o uso frequente do chão, a utilização de múltiplas partes do corpo como base além dos pés e a fragmentação das partes do corpo. Estas são características que vieram principalmente do rompimento com a estética do balé clássico onde a leveza, por exemplo, é predominante. Apesar disso, a dança contemporânea buscaria sempre transcender estas características, reinventando-as ao usá-las de formas variadas, e buscando sempre novas maneiras de se mover.

Neste sentido, a dança estaria sempre inovando e buscando novas maneiras de acontecer, novas maneiras de mover o corpo, de perceber o mundo e a si mesmo, e de pensar sobre a dança. A dança contemporânea é uma dança em constante construção, assim como o corpo que não possuiria uma identidade estática, a dança estaria sempre em transformação.

Na entrevista, Luciana Lara também fala um pouco sobre o que seria a dança contemporânea:

Essa pergunta é muito difícil. Acho que tinha que ser danças contemporâneas porque são tão variadas as tendências que é difícil definir uma dança contemporânea. São danças contemporâneas (...). Eu identifico pra mim mesma, é uma coisa muito pessoal, que dança contemporânea trabalha com pesquisa de movimento, onde o vocabulário de movimento não vem de uma técnica específica. Acho que a dança contemporânea atual, as que estão mais perto do experimentalismo, digamos assim, ela está trabalhando muito com educação somática como técnica de corpo. Então isso separa um pouco do movimento como linguagem estética, como por exemplo antigamente tinha a Martha Graham, tinha Rosa Limon, as técnicas levam os nomes dos próprios coreógrafos. Então daí você sente que tem uma ligação estética grande com uma forma de dançar, de mover, e com vocabulário específico. Então eu acho que a dança contemporânea (algumas) se libertou um pouco disso. (LARA, 2013)

Como colocado acima, a dança contemporânea vem, em diferentes níveis e profundidades, se distanciando de uma estética e forma de dançar com vocabulários específicos. É verdade que esta dança já desenvolveu em certo nível, um vocabulário e uma linguagem estética própria e que pode ser encontradas em diversos lugares. Contudo, algumas companhias profissionais deste tipo de dança, buscam se desvincilhar

cada vez mais de uma linguagem estética em busca de vocabulários múltiplos. Ou seja, nesta dança, buscaria-se sempre a si mesma, em um continuum de pesquisas de modos de se mover e fazer dança sem encaixá-las em um modelo ou padrão de linguagem estética.

O peso, o erro, a falha, a queda, o êxito, a dúvida, também fazem parte da dança. Reconhecendo um corpo que é imperfeito, que possui infinitas pluralidades considerando que cada corpo é necessariamente diferente, com sua própria história de vida. Estas histórias que constituem o corpo possuem marcas tristes, felizes, de dúvidas, de êxitos, de conquistas, de derrotas, de amores, de raiva, etc. E esta verdade de cada corpo deve se transformar em uma que busca a dança em si mesmo, na sua existência que é corporal.

A experiência do contato com *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau- Ponty (1971) exigiu certa insistência para entender sua aplicabilidade à dança. Eu tive que ler, reler e reler seguidas vezes, em momentos diferentes da minha pesquisa para reconhecer seu valor imprescindível para o meu trabalho, que se materializou nesta monografia de conclusão de curso de graduação em Antropologia. A pesquisa de movimento pelo sensorio, no lago Paranoá, que tinha como estímulo a fenomenologia, foi acontecendo ao longo deste período de degustação do livro de Merleau-Ponty. Certamente estas ações de leitura e dança que aconteceram mutuamente ao longo de algumas semanas facilitaram meu entendimento da proposta do experimentar o ser no mundo, do ser vivido, de tomar o tempo para sentir novamente os estímulos exteriores, antes de significar e racionalizá-las. Entender o que seria possivelmente pré-cultural, me tomou bastante tempo. Como já dito, nos livrarmos dos nossos julgamentos culturais, antes de perceber as coisas no mundo, provavelmente não seja possível mesmo. Porém, podemos nos proporcionar instantes para olhar novamente, perceber diferentemente coisas que tomamos como dadas e descobrir ali aspectos novos e outros significados. Acredito que nós da sociedade ocidental, que fomos nos dominando pelo cartesianismo, nos tornamos pessoas primariamente mentais, nos esquecendo do corpo. Nossos sentidos foram sendo esquecidos, e certas experiências corporais do contato com a água, por exemplo, com o vento, com o chão, foram sendo um pouco anestesiadas. Proporcionar-me um momento especial no meio da correria do cotidiano apenas para sentir e para prestar atenção no que aquele ambiente da Ermida Dom Bosco, naquele dia, causavam em mim fisicamente, sensorialmente e emocionalmente foi muito rico. Esta experiência me

permitiu um aguçar e abrir da percepção única que me permitiu conseguir atingir o objetivo da pesquisa de movimento pelo sensorio que consistiu em deixar aquelas sensações se transformarem em movimentos no corpo. As possibilidades de movimentos e combinações são infinitas, mas temos nossos vocabulários de movimentos muito limitados. Por vocabulário de movimento, quero dizer tipos e variedades de movimentos. E por falta de percepção corporal, nos deparamos com a dificuldade de criar outros movimentos diferentes daqueles cotidianos e funcionais com os quais estamos acostumados. Portanto, esta experiência de mover pelo sensorio e de voltarmos para o mais simples, que é o sentir, e perceber nosso corpo e o que está a nossa volta, foi importantíssima para conseguirmos explorar meu corpo, os movimentos que poderiam ser gerados ali. A dança não se encontra apenas fora, mas se encontra dentro, em mim, na minha história e memória que irá dialogar com os estímulos exteriores. Esta pesquisa foi uma experiência rica para descobrir como meu corpo dialoga com o espaço em que estou, que movimentos ele é capaz de fazer, e que dança surgiria dali, da Ermida, da água, das pedras, e do meu corpo.

Utilizei da fenomenologia como indício de uma metodologia no estudo do corpo na dança contemporânea. A fenomenologia foi importante para enriquecer o estudo do corpo ao entender que este não é objeto /instrumento do homem. A fenomenologia de Merleau Ponty foi muito rica para se pensar o corpo como sujeito de suas ações, dos seus movimentos movidos por intencionalidades próprias, e portanto, sujeito também de dança. Quando o corpo é entendido em união com a mente e, portanto, sujeito com intenções próprias, então o corpo é entendido como produtor de movimentos e de dança. Ele não apenas é treinado a dançar em que a mente comanda suas ações, mas ele comanda suas próprias ações. O corpo se movimenta de acordo com as informações que já estão nele, com sua história, hábitos, crenças, e personalidade. Os movimentos são frutos do que constitui o corpo e, portanto, os movimentos são refletores do que aquele corpo pensa sobre o mundo. Para a concretização deste trabalho, a teoria dançou sempre em união com o corpo. As idéias sobre dança baseadas em filósofos e antropólogos se movimentaram num fluxo contínuo com a dança no corpo. Idéias e movimentos caminham em união, em que as idéias se movimentam e o corpo movimenta as idéias. Isto é consequência de um tipo de dança que se propõe questionamento e sua definição acontece na procura por novas maneiras de pensar a si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo fazer uma análise antropológica do corpo na dança contemporânea. Primeiramente, realizei a descrição etnográfica da pesquisa de movimento pelo sensório na Ermida Dom Bosco, em junção com sua reflexão, trazendo alguns antropólogos e teóricos da dança. Em seguida, realizei um breve traçado teórico da Antropologia do corpo, com o objetivo de explicar duas perspectivas distintas deste campo em que o corpo foi muito estudado como objeto de cultura, visão influenciada pelo pensamento cartesiano do corpo separado da mente, em contraste com o estudo do corpo-sujeito, que estaria em união com a mente. Desta forma, busquei tornar claro minha escolha teórica do estudo do corpo como sujeito, que foi aprofundado no capítulo seguinte, onde descrevo o que seriam vestígios de uma metodologia fundada na fenomenologia (dando continuidade à pesquisa antropológica).

Concluí este trabalho com o interesse de contribuir para o diálogo entre antropologia e dança contemporânea, e que ainda há de gerar muitos frutos. O fato de eu já estar inserida e fazer parte da Companhia de dança e do trabalho de pesquisa de movimento que descrevi e analisei também me deixou mais interessada, considerando que por muito tempo a antropologia buscou seus objetos de estudos em locais distantes, exóticos e desconhecidos. A reviravolta antropológica de se estudar o que está próximo, nossa própria cultura, reconheceu a impossibilidade da imparcialidade do “olhar de fora” e “não contaminado” culturalmente. E, portanto, reconheceu também o papel do antropólogo como narrador, que cria uma narrativa sobre momentos de encontro, de contato com grupos sociais, através do seu olhar. E foi isso que eu fiz aqui, contei uma história contaminada por meu olhar de antropóloga e bailarina sobre percepções possíveis do corpo na dança contemporânea.

Enfim, é importante salientar que vejo este trabalho como minha primeira incursão no estudo do corpo na dança, que pretendo dar continuidade no mestrado. Ao trazer algumas das principais teorias do estudo do corpo na antropologia, procurei compreender um pouco melhor a bagagem que se tem sobre este tema, e fazer também uma descrição e análise sobre aquilo que já realizo que é dançar. Existem outras questões mais específicas na dança nas quais quero me aprofundar, como por exemplo,

a performance feminina, questões de gênero na dança, o não-movimento na dança, o erro e a falha (em termos técnicos) enquanto acertos. Sinto que a pesquisa e a escrita deste trabalho me ajudaram bastante a organizar, para mim mesma, os estudos dos mais importantes autores clássicos e contemporâneos que se tem sobre o corpo e a dança, tanto no campo da antropologia quanto da dança, e que me permitirão avançar neste tema. Considero importante ressaltar que pretendo continuar esta pesquisa com “um pé” na antropologia e outro na arte contemporânea, e investigar melhor o diálogo pode ainda ser construído entre tais áreas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CITRO, S. **Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.

CSORDAS, T. **Embodiment and experience: the existential ground of culture and self**. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1994.

____ CSORDAS, Thomas J. **Embodiment as a paradigm for anthropology**, 1988.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **The dance**. Africa, v. 1, 1928.

GIL, J. **Movimento total : o corpo e a dança**. Lisboa: Antropos, 2001.

HARTMANN, L. **Gesto, palavra e memória : performances narrativas e contadores de causos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KATZ, H. **Um, dois, três a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

KATZ, H. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v.2, p. 18-27, 2010.

LE BRETON, D.. **Adeus ao corpo antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2007.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEPECKI, A. **Exhausting dance : performance and the politics of movement**. New York; London: Routledge, 2006.

LEPECKI, A.; JOY, J. **Planes of composition : dance, theory, and the global**. London; New York: Seagull, 2009.

MAUSS, M. **As técnicas corporais**. São Paulo: Edusp, 1934.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

NÓBREGA, T. P. DA; DANTAS, E. R. **Escritos sobre o corpo : diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação**. Natal: EDUFRN, 2009.

PORPINO, K. **Corpo, Dança e Memória: territórios convergentes**. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010,

São Paulo. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: Memória ABRACE Digital, 2010.

MACHADO, Adriana Bittencourt; SIEDLER, Elke. Configurações de dança: a incerteza como condição de existência. **Revista Moringa: Artes do espetáculo**. João Pessoa, V. 3, n. 2, 2012

ROCHA, Thereza. AUTONOMIA E COMPLEXIDADE: INTERCÂMBIOS ARTÍSTICO-FILOSÓFICOS O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.3, n.5, 2011.