

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

JOÃO PAULO PETRONILIO

**CORPO EXISTÊNCIA: O TRANSBORDAMENTO EM
OBRA ARTÍSTICA**

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

JOÃO PAULO PETRONILIO

**CORPO EXISTÊNCIA: O TRANSBORDAMENTO EM
OBRA ARTÍSTICA**

Monografia apresentada ao curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientadora: Laura Pronsato

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2018

Corpo Existência: O Transbordamento em Obra Artística

Este trabalho foi apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa – UFV –, obtendo a nota média de _____, atribuída pela Banca Examinadora, constituída pela orientadora e membros abaixo relacionados.

Viçosa, __ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Laura Pronsato

Prof^a. Ananda Deva

Prof^a. Mayara Helena Alvim

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que se revelou tão presente nestes anos, mesmo não estando fisicamente entre nós.

À minha mãe, por sua força, amor e cuidado incondicional, e por ser sempre minha plateia garantida.

À minha irmã Isabel Cristina. Eu apenas continuei o caminho que você desbravou. Esta conquista é sua!

À minha irmã Luciana, por seu exemplo de resiliência.

À minha sobrinha Tayna, que tanto me ensina com sua sensibilidade. Meu denço mais quente.

À minha família de Viçosa – Lidi, Jaque, Wellington –, sem os cuidados e a amizade de vocês, eu não teria conseguido.

Ao companheiro Carlos Scheafer, pelos quatro anos de caminhada.

Aos funcionários do Departamento de Artes e Humanidades, aqueles que facilitaram as relações cotidianas, deixando mais leve o dia-dia.

À Professora Doutora Laura Pronsato, pelas orientações oportunidades e pelo trabalho horizontal.

Aos meus colegas de curso – Aguida, Elaine e “Nandinho” –, pelas parcerias. Continuemos a nadar!

À Cia Êxtase de Dança, por oportunizar-me os quatro anos de aprendizados e (an)danças.

À Exu, por ser o começo e atravessar o avesso, por ser o travesso, que traça o final!

Melar o corpo no Meu Limão, Meu limoeiro.

Lamber o corpo no Meu Pé de Jacarandá.

Corpo não é mentira, corpo não é proibido.

Corpo não é pecado.

Tom Zé-Tatuarambá.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso “Corpo-Existência: O transbordamento em obra artística” tem como objetivo principal relatar a importância do artista em conscientizar-se do próprio corpo com suas funcionalidades físicas mas também sensíveis, profundas e complexas, atravessadas pelos eventos da realidade social. A partir daí, foi possível a reflexão sobre a experiência com composições em dança realizadas durante a Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (MG), que serviram de mote para entender que as criações em dança, quando desenvolvidas por um corpo, cujas experiências são advindas de matriz e memória ancestrais pulsantes, potencializam os processos, tanto de criação, quanto de conscientização desse corpo. No caso desta proposta, do corpo negro. Para tal, a pesquisa configurou-se como qualitativa de cunho exploratória aliada à pesquisa autobiográfica, com a qual se deu voz às memórias do pesquisador. Compreendeu-se a importância de considerar as experiências que atravessam o corpo do bailarino/ator no transbordamento do fazer artístico e, por isso mesmo, pensar a obra artística como Obra Aberta que aceita os afetos daquilo que rodeia o artista, possibilitando uma potencialização da obra.

Palavras-chave: Dança. Corpo e existência. Obra artística.

ABSTRACT

The present study “Body-Existence: The overflow in artistic work” has as its main objective to report the importance of the artist in becoming aware of its own body with its physical, but also sensitive, deep and complex functionalities, crossed by events of the social reality. From then on it was possible to reflect on the experience with dance compositions performed during the Dance’s Graduation in Universidade Federal de Viçosa (Brazil), which served as a motto to understand that dance’s creations, when developed by a body, whose experiences are derived from pulsating ancestor matrix and memory, potentiate the processes of both creation and awareness configured as an exploratory qualitative allied to autobiographical research, with which a voice was given to the researcher’s memories. It was understood the importance of considering the experiences that cross the body of the dancer/actor in the overflow of artistic making and, for this reason, to think of the artistic work as Open Work, that accepts the affections of what surrounds the artist, enabling a potentialization of the work.

Key-words: Dance. Body and existence. Artistic work.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Apresentação coletiva entre os grupos “Micorrizas” e “Encruza” no terreiro cultural das Marias (São Miguel do Anta/MG).....	40
Figura 2. Apresentação processo de criação: Macelnira. Trabalho de encerramento da disciplina Danças Brasileiras I.....	44
Figura 3. Apresentação processo de criação: Macelnira. Trabalho de encerramento da disciplina Danças Brasileiras I.....	45
Figura 4. Apresentação do espetáculo “D’água” coletivo “Encruza” no ato cultural do “OCUPABERNARDÃO” (2016).....	47
Figura 5. Apresentação coletivo “Encruza” espetáculo “D’água” na I Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo próprio coletivo no departamento de Artes e Humanidades curso de Dança/UFV	48
Figura 6. Apresentação coletivo “Encruza” espetáculo “D’água” na I Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo próprio coletivo no departamento de Artes e Humanidades curso de Dança/UFV	49
Figura 7. Apresentação do espetáculo “D’água” coletivo “Encruza” no II Seminário Nacional de Agroecologia – II SNEA nas atividades de ocupação da UFRRJ.....	50
Figura 8. Apresentação do solo “Dê Pés” na exposição “Vívuda Obra” dirigida pela professora Doutora Christina Fornaciari, do Curso de Dança da UFV.....	52
Figura 9. Apresentação do solo “Dê Pés” na exposição “Vívuda Obra” dirigida pela professora Doutora Christina Fornaciari, do Curso de Dança da UFV.....	53
Figura 10. Solo “Dê Pés” apresentado em Comemoração ao Dia Internacional da Dança (2016).....	57
Figura 11. Solo “Dê Pés” apresentado em Comemoração ao Dia Internacional da Dança (2016).....	58
Figura 12. Performance “Voz”.....	64
Figura 13. Solo de “Dê Pés” apresentado na II Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo Coletivo Encruza.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. CORPO.....	08
1.1 Corpo além de suas funcionalidades físicas.....	09
1.2 Corpo-Espaço.....	12
1.3 Corpo-Espaço-Tempo.....	14
1.4 A encruzilhada como processo construtor do corpo negro.....	16
2. PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇAS BRASILEIRAS COMO AUXILIADORES NA CONSCIENTIZAÇÃO DE UM CORPO-EXISTÊNCIA.....	22
3. OBRA ABERTA.....	27
4. DISCUSSÃO.....	31
4.1 A relação sensível com o outro – ponto de aproximação da minha própria existência.....	31
4.2 A Dança.....	34
4.3 O encontro com Exu e as encruzilhadas.....	41
4.4 Obras abertas: afetar e ser afetado.....	50
5. METODOLOGIA.....	67
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
7 . REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

INTRODUÇÃO

Eu, preto! Periférico de família, de mãe e pai, irmãos pretos, antepassados negros até onde pude saber. Tive uma educação familiar com o possível entendimento do que meu corpo é, na condição de preto; cor que é inerente à minha existência e conseqüentemente representa uma relação com o mundo e com o que nele permeia. Dentro das possibilidades e recursos que meus pais ofereceram para minha formação e educação, construí ideologias, desenvolvi conceitos e preconceitos, estabeleci limites e razões. Assim, mais tarde, com necessidade de ampliar minhas relações além da família e comunidade, começo a ocupar outros lugares, dentre os quais espaços institucionalizados (Estado, igreja, escola). Neles, percebi que nem todos se parecem comigo em aspectos físicos e ideológicos, como antes era visível em minhas relações familiar e comunitária. Notei, nestes locais, uma ausência de pessoas que se assemelhem comigo, ou seja, não tinham meu cabelo, nariz, minha cor.

Já na escola de ensino fundamental público, o que pude aprender sobre minha existência era o que estava escrito nos livros didáticos de história, os quais, por sinal, parecem ser construídos para que soubéssemos o quanto a cultura europeia trouxe luz e verdade para o mundo ocidental. Seguindo este caminho, conseqüentemente, os livros eram protagonizados pela história europeia, com seus grandes feitos de domínio e expansão pelo mundo ocidental. Dentro deste aspecto, em

algum momento, fala-se do descobrimento do Brasil e da relação dos colonizadores com os índios, já pertencentes àquela terra. Mais tarde, falava-se dos negros trazidos do continente africano para o trabalho escravo na construção do Brasil.

É neste momento que algo dentro de minha identidade atentou em saber mais sobre minha persona negra, mas o máximo que consegui saber era que “os negros escravizados contribuíram com a cultura trazendo a capoeira e a feijoada para o Brasil”, como resumido numa frase dita por minha professora de história no 6º ano do Ensino Fundamental.

Por outro lado, o que sentia e sinto ao ouvir um tambor, ou quando gingava capoeira junto dos meninos do meu bairro, quando reuníamos de pés descalços para dançar passinhos de funk, onde nosso corpo era conduzido pelos pés ou o giro da baiana quando assistia à TV; ou ainda, no interesse pelas histórias da minha avó e de meus antepassados, nada se encaixava ou explicava sobre aquela frase reducionista sobre a contribuição dos meus antepassados na formação do país. Havia muito mais a dizer, e era necessário buscar.

A dança como expressão artística sempre esteve presente na minha formação: na rua, com os passos de funk e dança de rua, na escola, com as festas juninas, recitais de poesia e campeonato de dança, ou, mais tarde, em academias e projetos de dança, estudando jazz e balé. A arte tornou-se minha única certeza, minha maior inquietação.

Em 2014 ingressei na Graduação de Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde pude estar imerso

nos estudos do corpo por meio da dança. Isto foi possível por meio das disciplinas oferecidas no Curso, mas, principalmente, através de participações em projetos de extensão, espetáculos, realizações de mostras e grupos de estudos vinculados à Universidade. Com isto, estabeleci relações com a comunidade negra de Viçosa, por meio de eventos culturais, oficinas de dança que ministrei oportunizado pelo o diálogo com o projeto “Pérolas Negras” e, posteriormente, como bolsista do projeto de extensão PIBEX “Dança como expressão cultural na Valorização da Identidade Negra, em Viçosa e Região”¹.

Neste mesmo período, paralelamente, iniciei o caminho para minha profissionalização com a contratação para trabalhar em um grupo de dança contemporânea da cidade – Viçosa/MG –, Êxtase Cia de dança, onde atuei durante quatro anos concomitantemente aos meus estudos da graduação. Através desta Cia, experimentei meus primeiros trabalhos profissionais com coreógrafos experientes na cena da dança contemporânea do Brasil.

As trocas estabelecidas neste período foram de grande importância para uma tomada de consciência da minha própria existência enquanto negro e principalmente no encontro com minha identidade ancestral possível pelo resultado de meu relacionamento com outro.

1 Projeto de extensão PIBEX “Dança como expressão cultural na Valorização da Identidade Negra, em Viçosa e Região”, orientado pela professora do Curso de Dança da UFV, Laura Pronsato, e desenvolvido entre os anos de 2014 a 2017/ 1.

A ancestralidade também é a forma de se inserir numa comunidade e o sentimento de se fazer parte desse meio, nutrido pela capacidade que o negro tem de lembrar o seu passado, e de contar histórias do coletivo da sua própria linhagem, influenciando na preservação da cultura (...). (PETIT; CRUZ, 20--, p. 200)

Neste mesmo período senti uma maior necessidade de dançar algo que tivesse uma ligação direta com minha identidade e todas as problematizações e potencialidades inerentes.

“Como você pode ser um artista e não refletir os tempos...”

(Nina Simone)

Ao cursar as disciplinas de Danças Brasileiras, ministradas pela Professora Laura Pronsato, pude levar para a pesquisa minhas inquietações, dúvidas e lacunas que não foram sanadas nos livros escolares de história, de modo a experienciar no corpo que dança aspectos inerentes à minha persona negra. Isto foi possível pela metodologia desenvolvida pela professora que propõe uma dança que se alimenta e pesquisa o corpo presente nas manifestações culturais de referência popular, não excluindo as marcas históricas, culturais, econômicas que emergem neste corpo (do corpo de cada participante).

Nesse sentido, os escritos que seguem desenvolvem-se num plano de fundo de tomada de consciência pessoal da importância de considerar as experiências que atravessam o corpo do bailarino/ator no transbordamento do fazer artístico e

que, a meu ver, resulta diretamente na potencialização da obra. É nesse caminho que se destaca a relevância do desenvolvimento desta pesquisa, bem como, a efetivação destes saberes no âmbito acadêmico, que só se tornaram possíveis pela confirmação da relação tríplice ensino-pesquisa-extensão, caminho que possibilitou as relações com os espaços onde se mantêm as práticas culturais que se dão pelo corpo que dança.

O trabalho tem como objetivo principal relatar a importância do artista em conscientizar-se do próprio corpo, para além de suas funcionalidades físicas. A partir deste entendimento, fazer uma análise e discutir a experiência que tive com composições em dança e como o artista, um corpo como ser sensível, complexo e profundo, cujas experiências na criação extrapolam a simples existência, vivendo e pulsando na matriz e memória ancestral.

Para esse objetivo, buscou-se evidenciar como o corpo que dança potencializa os processos construtores dessa conscientização.

A fim de alcançar os objetivos delineados realizamos uma pesquisa qualitativa na qual se fez presente a pesquisa bibliográfica a fim de aprofundar os temas abordados. Também se configurou como exploratória e autobiográfica já que, para a análise e discussão, buscamos por fontes como relatórios de projetos de extensão e diário e as memórias ainda presentes no corpo.

Deste modo, este trabalho monográfico dividiu-se em quatro capítulos. Os três primeiros abordam a revisão de literatura e o último a análise e discussão proveniente desta revisão e das memórias.

No primeiro capítulo, intitulado como “Corpo”, procuro compreender o corpo a partir dos estudos de Gil (2004), Ponty (1999), Silva (1995), todos autores que nos conduzem a pensar o corpo como um ser amplo, mas não fragmentado. Assim, ele é o único lugar possível de existir e se relacionar com o mundo. Portanto, define-se o corpo como cerne do artístico, sensorial, cognoscível.

No mesmo capítulo, nas subdivisões nomeadas de “Corpo-espaço” e “Corpo-espaço-tempo” investigo o corpo que dança em sua relação indissociável e unívoca entre espaço-tempo. Por meio deste encadeamento, evidenciam-se as possibilidades do corpo que dança em transitar entre passado, presente e projetar-se para o futuro. E, para tal, apoio-me nos estudos de Pronsato (2003) e Ponty (1999).

Na subdivisão posterior, ainda no mesmo capítulo, amparado pelas reflexões de Ribeiro (1999) e Silva (2010), busquei alcançar o entendimento acerca da construção do corpo negro que se direciona pelo processo diaspórico e os atravessamentos sócio-político-culturais que o fazem na contemporaneidade. Para isso, este entendimento foi conduzido a partir da representação simbólica do arquétipo de Exu (mensageiro) e suas encruzilhadas.

O segundo capítulo, “Processo de criação em danças brasileiras como auxiliador na conscientização do corpo-existência” fui seguindo o fio condutor de Silva (2010), Rodrigues (1995) e Santos (2006) para trazer luz na compreensão, por meio de suas metodologias e processo criativo em dança, como incorporar as experiências empíricas do ator somadas ao estudo sensível do outro.

O terceiro capítulo, “Obra Aberta”, propõe pela perspectiva de Eco (1999) a análise da obra que considera de forma horizontal os sentidos da interpretação que se estabelecem na relação entre produção-obra fruição.

No quarto capítulo apresentamos os caminhos percorridos que culminaram na conscientização e experimentação do que nomeio aqui de corpo-existência. Discute-se e elabora-se, por meio de exemplos concretos e palpáveis, o constante transbordamento de minha própria existência em meu fazer artístico em dança.

As considerações finais deste trabalho são ainda um ponto em aberto, incompleto, sem qualquer pretensão de encerramento. Ali estão os pontos de chegada dos estudos que fiz, representando novos portos de partida para desdobramentos e aprofundamentos.

1. O CORPO

O corpo existe e pode ser pego [...]

O corpo existe porque foi feito [...]

O corpo existe, dado que exala cheiro [...]

Arnaldo Antunes – Movimento VIII

1.1 Corpo além de suas funcionalidades físicas

Há o corpo da Anatomia e da fisiologia ocidentais, composto de sistemas de órgãos e de funções mais ou menos independentes – imagem de um corpo em vias de mudar com as contribuições da microbiologia, das neurociências e das técnicas avançadas de sondagem do interior. Há o corpo oriental, múltiplo, da ioga e da medicina chinesa, que sobressai de outras cartografias de órgãos dependentes de uma fisiologia energética. (GIL, 2004, p. 55)

Embora existam formas diferenciadas de abordar o corpo, como aponta Gil (2004) na citação que abre essa seção, o que nos parece importante no desenvolvimento do presente estudo é o entendimento de que estamos no corpo, e logo, o temos como afirmador de nossa existência. Ou seja, “eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo” (PONTY, 1999, p. 208). Sabendo-se que “sou meu corpo” fica claro que só é possível experienciar o mundo por intermédio deste, assim como afirma o autor supracitado, “[...] por meu corpo é que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo as ‘coisas’” (PONTY, 1999, p. 235).

O corpo coloca-se na relação com o mundo como um “ser” munido de complexidades, subjetividade, criatividade, emoções, ações, funções mentais e fisiológicas.

Gil (2004) compreende o corpo como um sujeito/ser “visível e virtual”, ao mesmo tempo, amplo, profundo e ativo, que se desenvolve, por meio dos atravessamentos que se apresentam como resultado das relações do ser/corpo com o

mundo; espaço/tempo. E é por meio destas relações que o corpo deságua como um “emissor de signos”.

Neste sentido, Silva (1995) nos adverte que é importante ampliar o olhar sobre/no corpo, não o limitando a estruturas de pensamentos rígidos e fragmentados, mas antes abranjendo um todo.

[...] para que não se perca o que tem de mais fascinante, sua incessante comunicabilidade, sua abertura permanente ao meio, e a forma como faz da instabilidade e do caos que daqui decorre um argumento ontológico. Ou seja, é na abertura instável que o corpo demonstra que faz dele um ‘ser’.
(SILVA, 1995, p.25)

Para Silva (1995, p. 25), o corpo humano distingue-se dos outros corpos biológicos pelo “fato de fazer e ser feito”. “Ele é o mais heterônimo dos corpos”, ou seja, um corpo sujeito a leis exteriores ou às vontades de outrem porque é um corpo que faz mais do que aquilo que ele é “fazendo cultura, fazendo conhecimento, fazendo civilização”. Em síntese, o autor explicita que:

[...] de todos os corpos, o corpo humano é aquele que mais depende do lugar e aquele que mais transforma o lugar. Aquele cujo se inscreve na sua profundidade (seja ela qual for). (SILVA, 1995, p.25)

Berthelot (1995) complementa estas ideias ao argumentar que é o corpo que promove o seu próprio discurso “porque além de estar nos discursos, problematiza e cria discursos (ele

constrói-se nos discursos e constrói discursos [...]” (BERTHELOT, 1995 apud Silva, 1995, p.25).

Neste caminho, Gil nos leva a pensar o corpo que se desenrola em continuidades:

Um corpo que se abre e fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros e outros elementos; um corpo que ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da Vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco oceano, devir puro movimento... (GIL, 2004, p.56)

Corroborando Foucault (2010), diz-se que o corpo está aqui. E onde ele está, logo estou, e sou ele mesmo, desenrolando-se em tempo e espaço no outro. Só por ele tudo o mais existe; existe a dor, alegria, as lágrimas, o suor o suar, o grito. Só por ele, não fora dele. E, sendo ele, encolho, estico, enrijeço, alcanço, salto, transbordo-me. “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou em uma peça musical, a ideia só pode comunicar-se pelo desdobramento das cores e dos sons.” (PONTY, 1999, p. 208).

É necessário refletir sobre um corpo atravessado por todas suas experiências vividas na carne. Usando de uma metáfora, é como se subíssemos no último andar de um prédio de vinte andares e de lá jogássemos uma folha branca resistente, com algumas palavras escritas sobre sua superfície, num dia de fortes ventos; e que a mesma, ao flutuar, se

deslocasse, percorrendo caminhos distantes, aderindo sobre si todos os resíduos que estão pelo ar. Logo após, inicia-se uma chuva com fortes ventos, daqueles que carregam tudo pela frente, fazendo com que a folha fosse levada para o chão junto das enxurradas e dos resíduos, trazendo sobre si lama e sujeiras. Por fim, se você pega essa folha, percebe que as palavras ainda estão ali, porém, não tão legíveis quanto antes, pois sobre elas estão todas as marcas da poluição, chuva, poeira, lama – de toda a longa trajetória. Assim é o corpo. Carrega em si todas as relações com o mundo existente, diluídas em marcas, textos, imprimidos na pele, histórias, cheiros e danças.

O corpo não se fragmenta. Ele se compõe dia a dia na amplitude do existir. É o corpo que está sobre os pés, sendo os próprios pés. E embora ele também se divida em partes, planos e eixos, e se estabeleça por assimetrias ou não o corpo não se reduz a cálculos ou apenas é medido por números. “Ele é um nó de significações vivas” e, portanto, “comparado à obra de arte.” (PONTY, 1999).

1.2 Corpo-Espaço

A atuação deste corpo integral no mundo; as inter-relações dinâmicas visadas entre sujeito e objeto, sujeito e mundo; as atitudes que este corpo tomará a partir de uma significação comum; o corpo do outro (ser ou objeto) como prolongamento do próprio corpo; tudo isto faz pensar também a relação corpo-espaco. (PRONSATO, 2003, p. 22)

Pronsato (2003) convida-nos a pensar o corpo que é/“ser” no espaço, ou como a autora mesma explica, um corpo que se estabelece na “interrelação dinâmica, indicando sua inteireza e sua atuação única como corpo-espaço.” Assim, entende-se um corpo que não se fragmenta na relação; outro/objeto-mundo, mas se relacionar com tais, projetando-se a partir de uma extensão viva de seu próprio ser/corpo, ou seja, o corpo, ao se relacionar com mundo/espaço, também é/“ser” no mundo. E, nesta perspectiva, ele não se organiza ou se move em um espaço isolado, pois nas palavras de Ponty (1975, p.175 apud PRONSATO, 2003, p. 22) o “corpo é no espaço”.

A experiência do espaço está diretamente ligada com a maneira em que se desbrava o mesmo, ou seja, se quisermos alcançar um objeto acima de nós, temos que organizar os sentidos e as estruturas ósseas e projetar-nos, esticarmos, alongarmos e contraímos a musculaturas necessárias, para o alto, em direção ao objeto. E, neste caso, o “acima ou alto” só é fato a partir do lugar em que meu “corpo é no espaço”, em detrimento ao objeto que deseja-se alcançar.

Por este ângulo, ainda a partir do pensamento de Ponty (1999, p. 206), pode-se sentir o espaço do corpo, enorme ou minúsculo, “a despeito do testemunho dos meus sentidos,” já que “existe uma presença e uma extensão afetivas das quais a espacialidade objetiva não é condição suficiente.” Do mesmo modo, ao tratarmos dos elementos que constituem a dança a partir dos estudos de Rudolf Laban, podemos falar de Kinesfera²

2 “Notando-se a extensão afetiva desta ocupação espacial pode-se acrescentar que a Kinesfera é mais do que um invólucro do corpo ou, simplesmente, o espaço que nos rodeia, então é apenas a realização de

– espaço pessoal individual do corpo, direcionado pela noção dos sentidos e que também se caracteriza através das “extensões afetivas”.

Ponty (1999, p. 205) esclarece-nos que é através da conscientização de um corpo próprio/ inteiro que somos levados ao relevante ensinamento de “enraizar o espaço na existência”. Deste modo, entende-se a necessidade de conscientizar-se de um corpo inteiro para experienciar o espaço, já que o corpo não se desassocia do mundo que ocupa.

Seguindo esta lógica de pensamento, podemos dizer que, assim como Pronsato (2003), a dança é corpo, logo, a mesma também é espaço e, ao movimentar-se por meio dela, o corpo imbrinca-se no espaço, dando formas, desenhando direções, dividindo-o em níveis.

1.3 Corpo-Espaço-Tempo

Ao argumentar que “corpo é no espaço”, inclui-se também o tempo, já que ao entender o espaço como unificação de tempos pode-se tecer, no corpo, o passado, o presente e o futuro. No presente estão implícitas as lembranças e memórias do passado e as sementes do futuro. (PRONSATO, 2003, p.24)

O tempo compõe-se no espaço, ao contrário do corpo que é o espaço. Assim, pode-se dizer que o corpo no espaço

movimentos pequenos ou grandes que indica o ferramental da kinesfera na dança; é um corpo-espaço que interage conosco, e que pode ser percebido ao expandir ou contrair, ao atuar efetivamente no ser-mundo, como por exemplo: se estou alegre o espaço pessoal parecerá se expandir, se ao contrário me sinto triste, meu espaço diminuirá; o mesmo se encontrará em espaço apertado, no qual meu corpo também se aperta, diminui e parece crescer em espaço aberto.” (PRONSATO, 2003, p. 23)

constrói-se pelas experiências que o atravessam entre o passado, presente, projetando-o, assim, em movimento vivo para o futuro. A autora associa esta compreensão, aos estudos da dança e, para tal, recorre à Dantas (1999), que ampara sua pesquisa em dança mediando-se pela a relação unívoca entre corpo-espaço-tempo.

Dantas (1999, p.110 apud PRONSATO, 2003, p 24.) enuncia que o bailarino mantém no corpo o passado, seja pelas técnicas aprendidas ou seja pela vivências incorporadas ao decorrer de sua existência, o presente, ao assegurar-se de suas posturas e atitudes, e projeta o futuro, pois, o que será por ele executado, já se enuncia por sua própria postura.

Neste sentido, Pronsato (2006) apresenta-nos a ideias de Laban (1988) acerca do que ele nomeia de progressões, termo que se aplica aos caminhos percorridos pelo bailarino à maneira que o mesmo desbrava, por meio da dança, o espaço, marcando-o entre desenhos e formas.

Em diálogo com as ideias de Laban (1988), a autora apresenta-nos as palavras de Carteu (1994, p. 176 apud PRONSATO, 2003, p. 24), que também compreende a dança-espaço-tempo por uma perspectiva de união. Assim, Carteu (1994, p.176) constrói seu discurso a partir do processo do caminhar do transeunte, atentando-nos aos desenhos do corpo no espaço, “curvas em cheios ou em vazios que remetem [...] à ausência daquilo que passou...”.

Entende-se, assim, que o corpo que é espaço, sincronicamente também se faz, e é tempo. A dança composta de intenções, projeções, sentidos, imagens e memórias possibilita-nos delinear o espaço com texturas e cores, fazendo-

nos escorrer continuamente entre presente, passado e progredir em direção ao futuro. A dança é corpo que transborda em espaço e tempo.

1.4 A encruzilhada como processo construtor do corpo negro

Ao pensar o corpo negro e suas relevantes contribuições deixadas como legado cultural na formação do país, faz-se necessário, a priori, compreender como o mesmo se construiu e em que condições estabeleceu-se sua existência em todo seu processo diaspórico. Parece necessário fornecer fatos e relatos que revelem as condições pelas quais estes corpos da diáspora, que atravessaram os mares e chegaram ao Brasil se estabelecem como corpos colonizados, escravizados e com a sua própria existência negada. As palavras de Darcy Ribeiro (1995, p.119) proporcionam maior clareza a estes acontecimentos:

[...] Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar por meio e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo a travessia, caía no outro mercado, no lado de cá, onde era examinado como cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açucares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. (RIBEIRO 1995, p. 119)

Darcy Ribeiro prossegue dizendo:

[...] Era sofrer todo dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tensos. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico. Para não pensar em fuga, e quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilação de dedos, do furo dos seios, de queimaduras com tição, e de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder com um graveto oleoso. (RIBEIRO, 1995, p. 120)

Embora seus corpos fossem submetidos à infinidade de violências que negligenciavam a sua subjetividade e identidade, os negros escravizados procuraram criar um espaço de transcendência para poder suportar a opressão cotidiana, por meio de um espaço subjetivo e único de crenças, músicas e danças, trazidas em diáspora, aqui ressignificados.

[...] Nas crenças religiosas e nas práticas mágicas a que o negro se apegava no esforço ingente por consolar-se do seu destino, e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira. Junto com esses valores espirituais, os negros retêm, no mais recôndito de si, tantas reminiscências rítmicas e musicais. (RIBEIRO, 1995, p. 119)

Os negros escravizados eram submetidos a um regime permanente de opressão constante e, até mesmo, açoites, mas encontravam na dança, na música e na fé possibilidades concretas de se sentirem vivos e conectados com sua

identidade e ancestralidade. Todo esse conjunto de crenças, ritmos, jogos e danças serviam para congregar, ajuntar o sentimento do coletivo e da referência ancestral, mantendo uma pulsante vida paralela ao jugo que os queria neutralizados e submetidos. Um corpo-rebelião³ que traduzia de várias formas os anseios da coletividade oprimida e sufocada. Um corpo que liberta.

O corpo negro escravizado negado de sua existência e subjetividade, com dezoito horas de trabalho diário, direcionavam-se ao fazer/ser artístico quando ressignificavam sua dor e luta em manifestações culturais, como suas cantigas, batuques, umbigadas, folguedos e folias. Nas palavras de Silva (2010) era corpo negro “que de dia corta cana e de noite faz sambada de cavalo marinho”.

Silva (2010) atenta-nos a “olharmos para formação cultural do povo brasileiro, que é a própria teceduras de tais manifestações.” Assim, a autora argumenta a existência de um lugar comum para estas manifestações: “A encruzilhada”, que para Oliveira (2007, p. 105), pode-se considerar o “entrelugar”:

Partimos do lugar cultural africano que é um lugar desterritorializado. Pela diáspora negra e pela própria aventura humana, o lugar cultural africano tornou-se um entre-lugar. O Brasil é assim. O candomblé é assim. A macumba é assim. A feijoada é assim. O “tempo livre” é assim. Os blocos afros de Salvador são assim. Assim é a cultura afrodescendente. Ela é um entre-lugar, não sem um lugar. Ela tem uma identidade forjada na trama das identidades. (OLIVEIRA, 2007, p. 105 apud SILVA, 2010, p. 59)

3 Grifo meu.

A encruzilhada propriamente dita é o local do encontro dos caminhos. Local também onde os adeptos dos cultos das religiões afro-brasileiras realizam práticas ritualísticas para as divindades que representam as forças da natureza, nomeadas de Orixás. Os rituais que acontecem nas encruzilhadas são oferecidos em sua grande maioria para Exu⁴, orixá conhecido pelos que creem como “dono do movimento, mensageiro, orixá da comunicação, senhor das encruzilhadas, dono das encruzadas, entre outros”...

Silva (2010) se alimenta das palavras de Martins (1997), a fim de argumentar que a compreensão da encruzilhada não pode-se limitar ao entendimento do lugar físico de fato, assim, faz-se necessário a compreensão metafórica de um espaço-tempo onde se encontra cosmogonia⁵ iorubá⁶ onde se estabelecem as complexas e amplas intersecções que constroem o “senhor das encruzilhadas” ou, na expressão de Sodré (2003 apud SILVA, 2010, p. 60), Exu, “o dono do corpo”, o início do movimento que interpõe-se a todos os atos de criação e interpretação do conhecimento.

4 Èxú é o orixá africano, também conhecido como: Exu, Esu, Eshu, Bara, Legbá, Elegbara, Eleggua, Aluviá, Bombo Nijila. Cidades onde se cultua Exu: Ondo, Ilesa, Ijebu, Abeokuta, Ekiti, Lagos, Exu é orixá da comunicação. É o guardião das aldeias, cidades, casas e do axé, das coisas que são feitas e do comportamento humano. Ele é quem deve receber as oferendas em primeiro lugar, a fim de assegurar que tudo corra bem e de garantir que sua função de mensageiro entre o orum e o aiye, mundo material e espiritual, seja plenamente realizada. (SILVA, 2016, p 30)

5 Princípios religiosos, míticos ou científicos que busca compreender e explicitar a origem, o princípio do universo; cosmogênese.

6 Trata-se dos negros escravizados que falavam o iorubá. Estes conhecidos por iorubas, iorubanos ou iorubás são povos d sudpeste da Nigéria , no Benim.

A encruzilhada, *locus tangencial*, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica (...) operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial. (MARTINS, 1997, p. 28 apud SILVA, 2010, p. 60)

É na encruzilhada que o corpo negro transcende a noção de espaço-tempo ligando-se à sua história diaspórica por viés da ancestralidade e a recriando como forma de manutenção e resistência de sua identidade na contemporaneidade, rompendo, dessa forma, com as estruturas coloniais de poder. As mesmas que dividiram o continente africano em “guetos europeus” e, mesmo assim, não conseguiram anular dos corpos africanos e de origem africana “os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica dos fundadores de sua alteridade” Martins (1997 apud SILVA 2010, p. 62).

Neste sentido, Silva (2016) apoia-se em Foucault (1999) a fim de compreender que o poder não restringe suas representações apenas pelos “Sistemas”, embora o autor acredite que o sujeito é um resultado da “superfície, uma espuma que reverbera a força das ondas,” ele também atenta-nos a compreender que as forças também possuem poder, movimentando-se horizontalmente e, neste sentido, Silva (2016) olha para a tradição e a manutenção dos simbolismos da cultura negra, que aparecem na cultura brasileira como forma de resistir ao poder.

Assim, o corpo negro constrói-se na encruzilhada pelos processos de resistência ao poder, “tensão, paixão, conflito,

incorporação, assimilação, sincretismo, que tecem identificações afro-brasileiras” os quais se efetivam nos costumes formadores da identidade cultural deste corpo, e estão presentes nas crenças, culinária, danças e outras formas de existir.

Por esta perspectiva, é de grande relevância ainda entendermos o corpo, e sobretudo o corpo negro, que é o foco desta pesquisa, como algo que se constrói culturalmente. “Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão o amálgama da cultura.” Oliveira (2007, p. 110 apud Silva, 2010, p. 63). Neste caminho, Ostrower (1977) argumenta que ao tornar consciente de sua existência, o indivíduo também se conscientiza de sua existência social.

E é por meio deste corpo que se coloca no “entrelugar”, na “encruzilhada” que transcende a relação tempo e espaço, resistindo às estruturas de poder e reinventando as formas de luta por meio das diversas manifestações de fé e arte que pretendesse pautar esta discussão.

2. PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇAS BRASILEIRAS COMO AUXILIADOR NA CONSCIENTIZAÇÃO DE UM CORPO-EXISTÊNCIA

Para pensar os processos de criação em Dança Brasileira trataremos da aliança de três metodologias diferentes, porém, a meu ver, complementares. Silva (2010), que discorre a partir da ideia de Dança Brasileira Contemporânea (DBC)⁷, Rodrigues (1997), a partir da metodologia Bailarino-Intérprete-Pesquisador e Santos (2006), que trata de “Corpo e Ancestralidade”. Cada uma delas utiliza de elementos que se assemelham, tais como: relação corpo sensível, relação com o outro e simbologias.

Silva (2010) é a autora que nos apresenta a ideia de uma “Dança Brasileira Contemporânea” (DBC) que se elabora a partir da aliança de parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea e de uma poética corporal advinda da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira (SILVA, 2010, p. 5).

Entende-se por manifestações da cultura popular brasileira, a partir de Rodrigues (1997, p. 12), aquelas que mantêm uma forte relação com o “imaginário do povo brasileiro, permeado por imagens arquetípicas donde emanam forças psíquicas que integram experiências de todo ser humano. [...]”, tais como: as Congadas, candomblés, umbandas, Folias do Divino.

7 Usaremos esta abreviação em todo o texto para facilitar a leitura.

Aliado a isso, o processo de criação em DBC direciona-se também mediante às contribuições didático-metodológicas da dança contemporânea que compreende o corpo/movimento como portador de significado “em si mesmo”. Como a própria autora argumenta:

[...] A partir da repercussão de trabalhos e estudos como de Rudolf Laban, Merce Cunningham, entre outros importantes nomes da dança moderna, a dança liberta-se do fardo de ser subtexto e o movimento ganha autonomia de código simbólico, que tem autonomia em si mesmo. A dança como arte de corpo e sentido da dança é o próprio ato de dançar. (SILVA, 2010, p.5)

A partir deste entendimento, abre-se um leque de possibilidades que pode otimizar o corpo em sua potência autônoma e poética. Metodologicamente, este que se dá por meio de “improvisações, tarefas cotidianas, brincadeiras de criança, jogos dramáticos, literaturas, ações físicas, comportamentos e emoções” (SILVA, 2005 apud Silva, 2010, p. 6).

Rodrigues (2005) elabora uma metodologia para o processo de criação em Dança Brasileira nomeado por ela de *Bailarino-interprete-pesquisador (BIP)* que se estabelece através das seguintes etapas: “(1) autoconhecimento do pesquisador; (2) laboratórios de aprendizado das manifestações culturais; (3) Pesquisa de campo (Co-habitar com a fonte⁸); (4) Processo criativo” (Rodrigues, 2005, p. 17).

8 Grifo nosso.

A autora sugere que o processo criativo, por meio do método BPI, aconteça em um diálogo direto com as experiências que constroem a existência do bailarino. Ou seja, na perspectiva de Rodrigues (1997), não há distanciamento entre “o produto artístico ao mundo emocional do artista”. Portanto, para esta autora, é de grande relevância que o artista busque a fundo a conscientização destas experiências, deixando que as mesmas transbordem em seu processo artístico. Isto somado a uma convivência direta com o meio que circunda o artista e/ou com o qual ele quer ter maiores experiências. Essa proposta é denominada por Rodrigues (1997) de “Co habitar com a fonte”, que visa “a inter-relação dos registros emocionais que emergem na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete” (RODRIGUES, 1997, p. 147).

Na mesma direção, Santos (2006), a partir de sua metodologia nomeada por ela de “Corpo e Ancestralidade”, atenta-nos às experiências empíricas somadas ao estudo do “outro” na construção do processo criativo em dança brasileira: “Torna-se imprescindível, pois, irmos mais fundo nas buscas de informações e de nós mesmo, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do novo” (SANTOS, 2006, p. 78).

Busca-se, assim, a relação sensível com o real contexto onde se dá a manifestação cultural, atentando-se às texturas, peles, cores, temperaturas e cheiros que permeiam e constroem o corpo estudado.

Estas abordagens apresentadas na elaboração de criações em Dança Brasileira coadunam com as ideias de Ostrower (1997), que estudou sobre processos de criação.

Nas palavras da autora, “observar as pessoas e as coisas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros...” (Ostrower, 1977, p. 5), interpretar o mundo entre formas, é processo criativo. Ostrower prossegue argumentando que:

São as experiências existenciais – processo de criação – que nos envolvem na globalidade, em nosso ser sensível no pensante, no ser atuante. (...) experimentar é lidar com alguma materialidade e ao experimenta-la, é configura-la. Sejam nos meios sensoriais, abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer. (OSTROWER, 1977, p. 69)

Corroborando com Santos (2006), é no processo criativo em dança que os movimentos se dão pelos transbordamentos das concepções artísticas, espirituais e simbólicas do homem, assim, considera-se “o corpo, como um instrumento de expressão, como o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas” (SANTOS, 2006, p. 77).

Santos (2006) nos fala sobre a importância de ressignificar os símbolos no processo criativo:

[...] Interpretação dos símbolos, ou seja, o da significação funcional e dinâmica dos conteúdos do sistema. Trata-se, para nós, do desenvolvimento do raciocínio coerente, do poder de criar vínculos e de extrair deduções. É a capacidade de expressar um ponto de vista, uma releitura, uma transformação do universo. (SANTOS,, 2006, p. 47)

E é por meio da ressignificação dos símbolos que Rodrigues (1997) sugere a construção poética corpórea em dança brasileira. Deste modo, nomeia como “Anatomia simbólica” o estudo onde atribui metaforicamente à anatomia do corpo que conhecemos a símbolos que têm contexto identitário com as manifestações da cultura popular. De maneira a potencializar o corpo que dança qualitativamente, a fim de experimentar a imagem corporal presente na manifestação, no próprio corpo do BIP.

Assim, a anatomia simbólica estabelece-se da seguinte forma: Os pés paralelos e enraizados, assim como as raízes das árvores, mantendo intenso contato com o solo; joelhos semiflexionados; o quadril movimenta-se como se desenhasse com o sacro o símbolo do infinito; o sacro, por sua vez, cede a gravidade em direção o cóccix; o cóccix projeta-se e prolonga-se imagetivamente, servindo de uma terceira base para o corpo; o tronco inicialmente busca verticalização de um mastro.

Para Santos (2006) a interpretação/ressignificação dos símbolos se potencializa a maneira que se somam aos os aspectos da corologia, ou seja, quando se ligam diretamente aos elementos que compõem estruturação da dança.

A análise do movimento, do dançarino, do som e do espaço em geral que, interligados contribuem para uma integração do conhecimento intelectual ao conhecimento corporal perceptivo de uma experiência significativa e consciente da dança como um todo. (SANTOS, 2006, p. 47)

O processo criativo em danças brasileiras constrói-se pela preconização e conscientização do bailarino de sua própria existência enquanto “ser” sensível. Logo, este processo se fortalece pela poetização dos símbolos, fruto da relação e contextualização do “outro”. Assim o processo deságua em movimento, a maneira que transpasso estas concepções em uma profunda investigação que parte dos aspectos da dança, já supracitados.

No entanto, baseio-me neste referencial bibliográfico a fim de fomentar a discussão que proponho posteriormente, acerca de como os processos metodológicos em DBC que encaminharam-me a conscientização da minha existência e como os mesmos, somados aos processos coreológicos da dança potencializaram meu fazer artístico/obra artística.

3. OBRA ABERTA

A partir dos autores supracitados, o capítulo anterior pautou-se nas ideias de processo criativo em dança brasileira contemporânea. E, embora o trabalho de processo criativo não necessariamente tenha o objetivo de chegar em um produto/obra, os processos em questão desaguam-se em obras específicas. Assim, faz-se necessário, pela proposta destes estudos, apresentar as ideias sobre Obra/Obra aberta a partir dos estudos de Humberto Eco que servira para completar o entendimento do tema do capítulo anterior.

Neste sentido, Eco (1991) nos apresenta seu entendimento de “obra”: “Entendendo-se por ‘obra’ um objeto dotado de prioridades estruturais definidas, que permitem, mas coordenem, o revezamento de interpretações” (ECO, 1991, p. 23).

Embora a conceituação de “obra” de Eco esteja aberta às artes em geral, direcionaremos estes saberes para compreender obra em dança, tendo em vista que a dança coloca-se como área de conhecimento/linguagem das artes.

Nas palavras de Eco (1991, p. 22), “a Obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante”. Ou seja, para Eco (1991) a obra de arte posiciona-se com sentido em si própria e, desta maneira, a mesma afasta-se de um caminho linear de sentido, no entanto, ela é aberta às ambiguidades das interpretações, mesmo que inicialmente ela tenha um sentido intencional e direcional. Em suma, a obra é o resumo do “que se pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam” (ECO, 1991, p. 25).

O autor percorre pelo entendimento de “obra” e “obra de arte” para construir a noção de “Obra aberta”

A noção de obra Aberta não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda das numerosas análises concretas, utilíssimo para indicar numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea. (ECO, 1991, p. 26)

Para o Humberto Eco a “Obra aberta” direciona-se a um sentido categórico e “definitivo” avistado em “fenômenos artísticos diferentes”. E, por meio deste sentido, emancipa-se das exclusivas “decisões conscientes aptidões psicológicas do autor.” Ou seja, é a partir de uma relação tríade “produção-obra-fruição” que a “Obra aberta” propõe uma visão de resignificação do mundo que se direciona por “estruturas comunicativas”, assim afastando-se das formas conteudistas de interpretação e fruição.

No livro, o tema “Obra aberta” desenvolve-se a partir de inúmeros subtemas e temáticas que o permeiam, como: “A poética da obra aberta”, “Análise da linguagem” entre outras. No entanto, não iremos nos ater em descrevê-los e, sim, partiremos de dois principais, que julgo serem importantes para o melhor desenrolar desta escrita, nomeados pelo autor de “forma” e “estrutura”, ambos têm papéis fundamentais na compreensão do tema central.

Iniciaremos, assim, seguindo a ordem do autor apresentando a compreensão de “forma” que, para Eco (1991):

Falaremos de obra como de uma “forma”: Isto é, como todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização. Temas, argumentos, estímulos prefixados e atos de invenção). (ECO, 1991, p. 28)

Para Eco (1999), a forma é uma obra efetivada com lugar “de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que articulando-se volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial” por meio, de interpretações diversas.

A segunda e última subdivisão que será abordada nesta escrita é nomeada pelo autor de “estrutura” que, nas palavras de Eco (1999), define-se por:

Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando quiser por em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sim sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, a tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra aberta.” (ECO, 1991, p. 28).

Entende-se, assim, que o autor refere-se à “forma”, quando direciona-se aos aspectos construtivos da Obra aberta. Isto é, características ligadas à concepção, desde as relações com as emoções e processos de criativos até o acontecimento factual da mesma. Já a “estrutura”, refere-se à relação horizontal da Obra aberta, a nível de análise e diálogo entre autor, produto/obra e receptor, considerando as possíveis trocas e maneira de interpretar o mundo de cada parte. Assim, completa Eco (1999), o “modelo de Obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas estrutura de uma relação frutiva.”

O artista contemporâneo, ao dar vida uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não univocidade [...] tudo isso não significa o desejo de procurar, a qualquer preço, uma unidade profunda e substancial entre os pressupostas formas da arte e a pressuposta forma real. (ECO,1999, p. 30)

Perceber a obra artística a partir do pensamento de Obra Aberta, é de grande importância no contexto deste estudo, pois, assim, esta ideia nos orientará à análise das obras, frutos dos processos criativos em dança brasileira contemporânea, por um viés que se afaste de visões cristalizadas da obra artística e, neste caminho, leve-nos a compreender sobre a fluidez cíclica na correlação entre produção-obra-fruição.

4. DISCUSSÃO

4.1 A relação sensível com o outro – ponte de aproximação da minha própria existência

Para iniciar esta escrita, mergulho nas experiências vivas que atravessaram e atravessam meu corpo e que transbordam aqui, por meio de fragmentos de memórias, que desejam relatar sobre a aproximação do fazer artístico do meu próprio corpo.

Ora, mas alguém que só existe pelo corpo, pode-se afastar do mesmo? Embora talvez a resposta desta pergunta seja óbvia, a minha conscientização sobre tal desenvolveu-se tardiamente, para ser mais exato, depois de duas décadas e meia da minha relação contínua com este mundo.

Hoje, depois de três anos, desde que pela primeira vez me indaguei sobre a questão, ainda venho amadurecendo a resposta, que se estabeleceu por meio da compreensão de que meu corpo afirma-se a partir da minha existência. Ou seja, é por intermédio do corpo que sou “ser” completo que se relaciona e,

sou no mundo. “Eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo”. (PONTY, 1999, p. 208). Deste modo, entendo que possíveis respostas para tal indagação vieram, principalmente, pelas investigações que se deram no meu próprio corpo, mediadas pelo meu fazer artístico em dança.

Meu encontro com estas ideias de corpo deu-se, principalmente, e não só ao cursar as disciplinas de Danças Brasileiras previstas na Matriz Curricular da Graduação em Dança da UFV. Um conjunto de três disciplinas sequenciais que foram ministradas por Laura Pronsato, docente do curso.

A disciplina direciona seus processos metodológicos a partir das respectivas pensadoras desta modalidade, tais como Santos (2006), Rodrigues (1997) e Silva (2010), criadores de metodologias que partem dos mesmos motivos, com aproximações entre si, embora tenham suas peculiaridades bem marcadas. Todas orientam-se e alimentam-se das manifestações da cultura popular brasileira, voltando o olhar para o corpo presente nessas manifestações.

Deste modo, o processo metodológico destas disciplinas propõe o fazer artístico que se alimenta de uma organização corporal específica e presente nas manifestações da cultura popular estudadas. A partir desse estudo, consideram-se também as questões sócio culturais-identitárias que emergem neste corpo, a fim de vivenciá-las no corpo do pesquisador por meio de uma resignificação poética conduzida por uma linguagem contemporânea da dança.

Para tal, fez-se necessário relacionar-me/“Co habitar” (RODRIGUES, 1997) com os espaços onde se dão tais manifestações culturais, buscando compreender – por meio de uma aproximação sensível – o contexto sociocultural em que se constrói o corpo do brincante⁹ ou do dançador¹⁰.

Para cumprir com os processos metodológicos propostos de “co-habitar com a fonte”, como indica Rodrigues (1997), começo a me relacionar não com uma única manifestação cultural, mas com várias, entendendo que meu maior interesse era o destaque do corpo negro presente nesses espaços e não a manifestação em si. Deste modo, ‘passeio’ entre as festas de Congados da região da Zona da Mata Mineira, Candomblé, Umbanda de Minas Gerais, roda de samba MG/BA, entre outras.

Rodrigues (1997) afirma que quando nos relacionamos com tais manifestações percorremos lugares arcaicos de nossa identidade, assim, sinto-me profundamente tocado, de alguma forma. Aquele espaço respondia mais sobre minha existência do que os livros de história da educação básica que reduziam a contribuição dos meus aos legados “capoeira e a feijoada”, como disse minha professora de História no sexto ano.

A sensação de pertencimento aos coletivos, em que o corpo negro se mostrava presente, veio, de modo mais consciente, no momento em que cursava a primeira das três disciplinas de Danças Brasileiras onde vivenciei a primeira visita

9 Participante de brincadeiras, folias tradicionais, folguedos presentes nas manifestações da cultura popular brasileira.

10 Dançador: é a auto nomeação dos que dançam nos cortejos das festas dos congados.

de campo proposta pela disciplina. Ao ouvir os tambores e os cantos, senti os cheiros, percebi as cores e texturas das peles, os corpos que ali transbordavam por impulso da fé e, a meu ver, também da arte. Sentia-me parte daquele coletivo, já que os sentimentos e sensações que atravessavam meu corpo assemelhavam-se ao que me atravessava quando jogava capoeira e dançava descalço com os meninos da minha rua ou quando ouvia os causos da minha vó. O que ficou claro neste momento, foi que quanto mais me relacionava com o outro por meio destas manifestações, maior era o sentimento de pertencimento que transbordava em mim.

Há que se reconhecer que este sentimento é legitimado pela ancestralidade que, neste contexto, evidencia-se pela capacidade de estar ligada à tradição e história dos meus antepassados, por meio de minha identidade cultural.

4.2 A dança

O fazer factual da dança conduziu-se pelas metodologias dos autores supracitados, em diálogo direto com as experiências da professora responsável pela disciplina, advindas de sua formação em dança. Deste modo, as aulas propunham estratégias que direcionavam os corpos a se movimentarem de maneira mais livre e pessoal, a fim de aproximá-los de suas próprias existências. No entanto, esta maneira mais livre de se movimentar somava-se ao estudo prático de uma estrutura corporal vivenciada na manifestação cultural e sistematizada em

torno da “Anatomia simbólica”, conforme Rodrigues (1997), aliada à construção da árvore genealógica, proposta por Santos (2006), e a jogos de improvisação apresentados por Pronsato (2003).

Interessa-me, neste momento, ressaltar o estudo prático que envolveu a “Anatomia Simbólica” de Rodrigues (1997), que sempre estava presente nas aulas. Esta prática que se dá a partir do estudo dos pés que se posicionam em paralelo e propõem-se a imagem de que estejam enraizados, assim como as raízes das árvores, mantendo intenso contato com o solo; os joelhos sempre semiflexionados buscando o fluxo energético terra-céu, sagrado-profano, o quadril que se movimenta como se desenhasse com o sacro o símbolo do infinito; o sacro que, por sua vez, desempenha sua força em favor à gravidade através do cóccix; o cóccix projeta-se e prolonga-se imageticamente servindo de uma terceira base para o corpo; o tronco que inicialmente busca verticalização e simboliza o mastro que enuncia a devoção ao sagrado, mas também a bandeira, encontrando rigidez e ao mesmo tempo fluidez de movimento.

E foi por este estudo incisivo que me “encontrei com meus pés”. Talvez você leitor novamente se pergunte: Ora, como pode alguém que sempre esteve sobre os pés utilizando-o para seus devidos fins (caminhar, dançar e outros), dizer que só agora se encontrou com o mesmo? Quando digo que me encontrei com meus pés, quero dizer que compreendi ou

mesmo tomei consciência que “eu sou” os caminhos que percorri com os mesmos.

“Onde vai, valente?

Você secou, seus olhos insones secaram

*Não veem brotar a relva que cresce livre e verde longe da tua
cegueira*

Seus ouvidos se fecharam a qualquer música, a qualquer som

Nem o bem, nem o mal pensam em ti, ninguém te escolhe

Você pisa na terra, mas não a sente, apenas pisa

*Apenas vaga sobre o planeta, e já nem ouve as teclas do teu
piano*

*Você está tão mirrado que nem o diabo te ambiciona, não tem
alma.”*

(Maria Bethania – Carta de amor)

Podemos voltar um pouco aos relatos do memorial quando digo: Que da minha infância recordo de dançar junto dos meninos da minha rua, de pés descalços os passinhos de funk e dança de rua. Esta informação, pode ser ainda ampliada pelo fato de que, por toda minha infância, sempre andei, brinquei, descobri lugares, espaços de pés descalços. Com o estudo da anatomia simbólica sou direcionado a pensar meus pés como raízes, e com isso fui conduzido às profundas raízes de minha existência. Assim, a conscientização dos meus pés como meu

corpo, alcançou lugares sensíveis, para além de suas funcionalidades físicas.

Quando vou a campo, ou seja, quando busco um “co-habitar com a fonte” (RODRIGUES, 1997), amadureço esta conscientização ao visualizar, como nestas manifestações, os pés, sejam eles, descalços ou calçados, a meu ver e por meio de uma analogia, colocam-se como os olhos do corpo¹¹, conectando-o e fazendo-o um só: corpo, dança, espaço e tempo.

Afetado por esta imagem, nos processos criativos em aula, me desafiei a tirar todo meu movimento a partir da força impulsionadora dos pés. Esse pensamento pouco a pouco fez-me reinventar a maneira de criar e, mais tarde, de me movimentar. Antes desta conscientização, o meu pensar sobre criação em dança se restringia a combinar um amontado de passos preestabelecidos, sempre ligados a uma estrutura de dança em que eu já possuía domínio.

Neste caminho talvez seja necessário trazer um episódio que fortaleceu esse processo de conscientização do meu próprio corpo que vinha se desenvolvendo e que pode demonstrar que esse percurso propõem um amadurecimento que leva tempo. Ocorreu ao cursar a disciplina Dança

11 Utilizo esta analogia inspirado nas observações em campo das casas de candomblé visitadas, onde pude perceber que durante os rituais, o Orixá “vem em terra” (expressão utilizada pelos adeptos da religião, afim de indicar, a ação de incorporação do Orixá sob o corpo do iniciado na religião) de olhos fechados, assim o mesmo se mantém ao deslocar-se no espaço para dançar, abençoar e ser cultuado.

Contemporânea III¹² (que foi oferecida no mesmo período em que eu cursava Dança Brasileira II): A professora responsável pela disciplina propôs que construíssemos um solo a partir do que foi aprendido e discutido no semestre. Eu acreditava ter profunda identificação com a estética da dança proposta pela disciplina, e talvez porque nesse momento eu trabalhava em uma Cia de Dança Contemporânea e, facilmente, ensaiei, estudei, construí um solo e o apresentei. No final da aula, destinado à apresentação desse produto, a professora deu-se seu retorno: “Bom, João! Apreciei seu trabalho, porém, vejo mais potência nas partes onde sua identidade é mais evidenciada. Por exemplo: as partes que foca o olhar no público, e que faz pausas seguidas de gestos. Vejo mais de você. O restante apesar de fazer bem, fica parecendo que “colou” um monte de passos”.

Esta colocação da professora fez-me perceber quanto a minha existência distanciava-se do meu fazer artístico e, a partir deste direcionamento, nasce em mim um desejo de que minha dança seja movida pela voz da minha existência, esta que tinha e tem muito o que falar.

Assim, cada vez mais eu era levado por meio da investigação em dança, ao exercício diário de mergulhar em mim mesmo somados ao estudo sensível do “outro”. Desse modo, descobria-me em um corpo, munido de “autonomia simbólica” (SILVA, 2010, p. 5) e que possui significação em si mesmo. E, para tal, “fez-se necessário (...) ir além dos espaços

12 Dança Contemporânea III ministrada pela Profa. Thalita Reis.

corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do novo” (SANTOS, 2006, p. 78).

O fazer da dança por este viés, levou-me a um processo de aproximação consciente do meu próprio corpo e, quanto mais perto estava de concretizar esta conscientização, as questões socioculturais que o faziam, emergiam em minha dança. Pois, foi a partir daí, que compreendi que o corpo que sou é uma construção sociocultural. “Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos” (SODRÉ, 2003 apud SILVA, 2010, p. 60).

A partir de então, quando vou para o estúdio, em meus estudos individuais já tenho algumas questões sistematizadas. Penso que a minha a dança pode dar-se a partir do mergulho em mim mesmo, somado ao estudo do outro. Ao estudar o outro deparo-me com o que tenho vivenciado nas pesquisas de campo: a organização corporal presente nas manifestações da cultura popular brasileira e a escolha de iniciar as movimentações pelos meus pés, estes que revelam muito sobre minha existência conectando-me a minha história ancestral e identidade.

Figura 1 - Apresentação coletiva entre os grupos "Micorrizas" e "Encruza" no terreiro cultural das Marias na cidade de São Miguel do Anta/MG (2015).



Fonte – Foto por Luciano Hara

4.3 O encontro com Exú e as encruzilhadas

*Eu sou Exu.
Baco exu do blues.*

Como já dito, o exercício desta dança preconizou-se pela relação com os espaços onde se dão as manifestações culturais populares e tradicionais. Foi vivenciando estes espaços que me encontro com um arquétipo de Exu, força energética da natureza ou orixá para os de fé, denominado, a partir de suas características como: “o dono do corpo”, o “início do movimento”, o “senhor da encruzilhada”, que interpõe-se a todos os atos de criação, é visto também como a “interpretação do conhecimento”.

A representação deste arquétipo serviu-me como caminho aglutinador na compreensão do meu próprio corpo, este que se faz no dinamismo, multiplicidade e amplitude das experiências que compõem a minha própria existência. E é por meio desta existência que sigo transbordando em dança.

Exu
*É o começo
Atravessa o avesso
Exu é o travesso
Que traça o final (...)
Exu é quem cruza e descruza o amor
Bará não tem cor*

*Estará onde quer que qualquer corpo for
Pra todo trabalho
É o laço e o atalho
É o braço e a mão
Do falho e do justo
Exu é o custo
Do movimento
O tormento do ser
Que não é Exu.*

(Serena Assumpção – Exu)

Experienciar as representações simbólicas, signos e continuidades deste arquétipo, passa a ser meu objetivo para alimentar, poeticamente, o meu corpo em dança. Neste sentido, Ostrower (1977, p. 69) leva-nos a pensar que experimentar é envolver-se com a materialidade, é configurá-la. Por meio de recursos sensoriais, “abstratos ou teóricos, sempre é preciso fazer”.

Movido pelo desejo de fazer uma dança que transbordasse de minha existência ancestral, busco nos laços familiares fatos ou fragmentos de memórias, onde pudesse encontrar corpos que se construíram em meio às manifestações da cultura popular. E foi pelos causos de minha avó Gení (*in memoriam*), mulher preta como a noite, de carne dura e mãos macias, que dentre tantos causos que me fizera saber, o que mais atravessou minha existência, foi o de “Macelnira”, bisavó

paterna que não conheci em vida, mulher ousada que tinha fé nos ancestrais e tinha Exu como seu guia. “Macelnira incorporava Exu!”, como dizia minha avó Gení.

A ancestralidade também é a forma de se inserir numa comunidade e o sentimento de se fazer parte desse meio nutrido pela capacidade que o negro tem de lembrar o seu passado, e de contar histórias do coletivo da sua própria linhagem, influenciando na preservação da cultura[...] (PETIT; CRUZ, 20--, p. 200).

Ao ligar-me, por intermédio da experiência simbólica, ao arquétipo de Exu, ou a história de Macelnira, minha bisavó, ou a de tantas outras histórias que constroem o imaginário brasileiro, meu corpo “revive as experiências míticas” como expressa Santos (2006, p. 77). É por este seguimento, que minha dança abre-se a possibilidades de continuidades “devir”, assim, a minha compreensão soma-se às palavras de Gil (2004, p. 56.), quando diz que o corpo “pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco oceano, devir puro movimento...”

Figura 2 - Apresentação processo de criação: Macelnira. Trabalho de encerramento da disciplina Danças Brasileiras I (2015).



Fonte: Foto por Camila Caracool.

Figura 3 - Apresentação processo de criação: Macelnira. Trabalho de encerramento da disciplina Danças Brasileiras I (2015).



Fonte: Camila Caracool.

Minha dança constrói-se no entrelugar, nas encruzilhadas. Constrói-se, pelos caminhos que atravessam

meu corpo, ligando-o entre passado, presente e o projetando para futuro por meio da relação indissociável entre corpo-espço e tempo.

É na encruzilhada que emerge na carne os processos deste atravessamento evidenciado nas palavras de Silva (2010, p. 61) pela “tensão, paixão, conflito, incorporação, sincretismo [...]”, aspectos que tecem a existência do corpo negro brasileiro.

Por esta perspectiva, junto a colegas que já pautavam seus estudos em danças brasileiras e que desejavam cultivar e fomentar discussões, pelo viés artístico, acerca do legado cultural construído pela matriz formadora do país. Juntos, desejávamos elaborar um fazer artístico que promovesse a valorização da identidade negra e, principalmente, que as obras propusessem o auto reconhecimento da comunidade local.

Deste modo, nasceu o Coletivo Encruza¹³, que buscou, e ainda busca, sua inspiração nas “encruzilhadas” de forte simbologia dentro das religiões de matriz africana.

O Coletivo Encruza formou-se principalmente por estudantes, em sua maioria negros (mas não exclusivamente) do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa. Nossa busca é de um entendimento mais amplo a partir do encontro com as referências ancestrais africanas, presentes nas manifestações populares brasileiras, da organização corporal presente nas mesmas.

13 Criado no âmbito do Projeto de extensão da UFV PROCULURA “Poéticas Corporais em Danças Brasileiras”; vinculado a este projeto no ano de 2016 junto ao Coletivo Micorrizas e hoje, é um coletivo independente.

Neste sentido o grupo pensa uma dança para além da aquisição de habilidades técnicas específicas, um corpo como rede de significações, sentimentos, sensações, memórias – em busca de uma elaboração cênica autoral, destituída de pré-codificações. Para tal, procura-se trabalhar com o repertório individual, bem como coletivo; quer representar, assim, uma dança única e pessoal, mas, ao mesmo tempo, de comunhão, conjunto, valorizando ancestralidades e potencializando a identidade da matriz – em nós despertada para ser revelada.

Figura 4 - Apresentação do espetáculo “D’agua” coletivo “Encruza” no ato cultural do “OCUPABERNADÃO” (2016).



Fonte: Acervo próprio.

Figura 5 - Apresentação coletivo “Encruza” espetáculo “D’água” na I Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo próprio coletivo no departamento de Artes e Humanidades, curso de Dança (UFV), (2016).



Fonte: Alice Martins.

Figura 6 - Apresentação coletivo “Encruza” espetáculo “D’água” na I Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo próprio coletivo no departamento de Artes e Humanidades, curso de Dança (UFV), (2016).



Fonte: Alice Martins.

Figura 7 - Apresentação espetáculo “D’água” coletivo “Encruza” no II Seminário Nacional de Agroecologia - II SNEA nas atividades de ocupação da UFRRJ.



Fonte: Acervo próprio.

4.4 Obras abertas: afetar e ser afetado

Até o exato momento venho propondo o desenrolar da ideia de um possível encontro com meu próprio “ser” que, a meu ver, deu-se pela tomada de consciência de uma existência que estabelece, de maneira profunda e complexa, por meio do corpo que sou. Assim, ao dançar, percorro todas as experiências que compõem minha existência e, quando falo de existir, falo de toda relação que tenho com o mundo (que também sou eu). Ou seja, todas as formas de afetar o mundo e deixar-se ser afetado. Minha maneira de andar, comer, refletir, dançar, sentir, criar constata a minha existência. O que não existe é quase imensurável, não se apalpa, não se vê e talvez não se sente. A

existência só se materializa pelo corpo, assim como a dança só se faz pelo mesmo.

Neste contexto, procuro não desassociar questões inerentes à minha existência do meu fazer artístico, ou seja, ao dançar, deixo emergir tudo que me constrói. O corpo negro que sou e o corpo negro da tradição passa ser o lugar onde me movo. Consequentemente, as “obras” que resultam dos processos criativos em dança são norteadas por questões vivas e dinâmicas para mim, como ancestralidade, diáspora, racismo, genocídio, empoderamento.

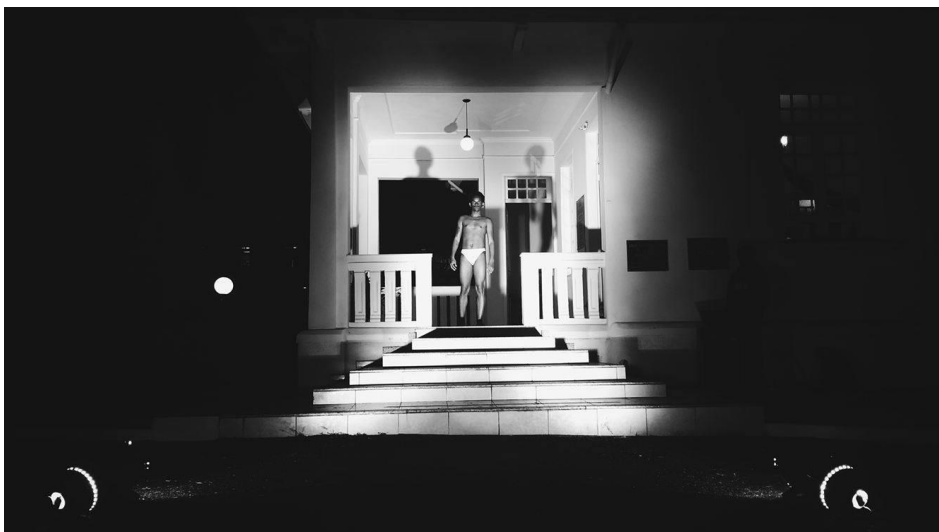
Compreendo que as apresentações que realizei neste processo foram atravessadas pela relação de fluência entre meu corpo compreendido como um ser, o corpo do outro, e a pesquisa de campo. Portanto, pode-se referir à ideia de Obra aberta apresentada por Umberto Eco (1991), já que se estabelece como “um objeto dotado de prioridades estruturais definidas que permitem o revezamento de interpretações” (ECO, 1991, p.23).

Esta ideia dialoga inteiramente com a ideia de produtos finais dos processos criativos em que realizei neste processo de conscientização de meu corpo existência. A ideia “obra aberta”, para Eco (1991), caracteriza-se pela abertura da noção de comunicabilidade na relação produção-obra-fruição, esta que se distancia da ideia de obra/produto com relação a uma imposição unilateral de sentidos. A obra aberta propõe um novo olhar sobre o mesmo, a partir de uma relação tríade e horizontal entre “produção-obra-fruição”.

Assim, a cada performance, espetáculo, apresentação, havia a possibilidade de um encontro com novo, uma espécie de ressignificação total do direcionamento dos sentidos que se desejava inicialmente e de transformação da obra para uma nova apresentação. Esta transformação referiu-se tanto a questões estruturais da composição coreográfica, quanto a questões simbólicas que davam maior significado a cada cena.

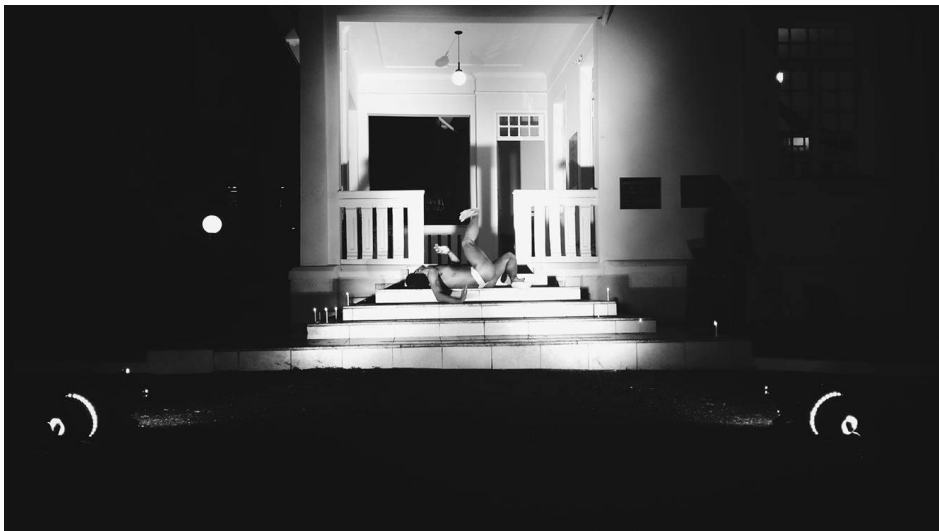
Assim como a existência encaminha-se em cíclicas transformações, os processos de dança em que me transbordei nestes tempos se construíram pela abertura das modificações causadas pela relação com o espaço e com outro. As obras não possuíam estruturas cristalizadas, elas tinham um caráter fluído nos sentidos da interpretação ou na espacialidade.

Figura 8 - Apresentação do solo “Dê Pés” na exposição “Vívida Obra” dirigido pela Professora Doutora Christina Fornaciari, do Curso de Dança da UFV (2016).



Fonte: Acervo próprio.

Figura 9 - Apresentação do solo “Dê Pés” na exposição “Vívida Obra” dirigido pela Professora Doutora Christina Fornaciari, do Curso de Dança da UFV. (2016).



Fonte: Acervo próprio.

Para elucidar estas questões vou tratar de dois processos de criação que realizei e que, em dado momento, se interligam: “Dê Pés” e “Voz”

Dê Pés – processo de criação aberta

A obra “Dê Pés” é um bom exemplo para tratar destas questões. “Dê Pés” é uma composição coreográfica em Dança Brasileira Contemporânea¹⁴, criada como um solo. Esta

14 que se elabora a partir da aliança de parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea e de uma poética corporal advinda da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira (SILVA, 2010).

composição artística abria-se a modificações de figurino, espacialidade, estrutura e outras. Estas mudanças tornavam-se efetivas à maneira que questões sócio-políticas-culturais que compõem o corpo negro me atravessavam.

Já decidido pelos pés como ponto de partida no processo criativo, continuei meus estudos práticos. Digo, continuei, pois, chegar aos pés foi uma construção contínua de amadurecimento no que diz respeito ao entendimento do meu próprio corpo.

Inicialmente, optei por estruturar células coreográficas com enfoque no tema do processo criativo (os pés). No entanto, ao trazer para o corpo, percebi que permanecia no meu lugar comum de fazer dança, colando passos que já faziam parte do meu repertório. Em um segundo momento, atentei-me para a improvisação, contudo, esta também carregava o que posso chamar de códigos¹⁵.

Voltei para minhas vivências em danças brasileiras e os laboratórios de criação vieram à tona, ou seja, retomo a soma dos estudos da “anatomia simbólica”, da pesquisa de campo ou do “Co-habitar com fonte”, do “inventário pessoal”¹⁶ e dos jogos de improvisação, tratados por Santos (2006), Rodrigues (1997) e Pronsato (2003). Em consequência destes processos

15 Chamo de Códigos os movimentos que executo com um certo domínio, e estabeleço sobre o mesmo a partir de uma empatia estética, consequentemente o utilizo nos momentos de improvisação.

16 Inventário pessoal trata-se da busca de estímulos que partem de suas memórias familiares (ancestral) e comunitárias que carregamos no corpo e que servem de caminhos para os processos criativo do bailarino-interpretador-pesquisador. Rodrigues (1997).

metodológicos, percebi o quanto minha performance corporal alcançava graus de potencialidades, levando-me a um lugar novo de se dançar, este que se evidenciou por todas as questões existenciais que atravessavam meu corpo. Eu danço no corpo que existo.

Neste momento, busco nos recursos naturais do meu próprio corpo um novo lugar de estudo, assim, coloco-me sobre os pés, em lugar central na espacialidade do estúdio, sem muito deslocamento, inicio uma experimentação a partir das movimentações articulares dos meus pés, movimentando desde a articulação mínima à máxima do mesmo. Ao desvendar desta maneira as articulações, meu corpo era tomado por pequenos desequilíbrios, ao tentar me equilibrar, era levado a apoiar-me em diferentes partes dos meus pés: nas bordas laterais, internas e externas, nos calcanhares, nos metatarsos.

Conseqüentemente, ao experimentar estes desequilíbrios, seguidos de novas formas de apoiar-me pelos pés, meu corpo era tomado de tensões e relaxamentos como tentativa de voltar ao eixo inicial, isso evidenciava-se ao gerar uma progressão da velocidade dinâmica desta experimentação. Ao conscientizar-me destes relaxamentos e tensões que aconteciam de forma natural em minha musculatura, as conduzo para dentro do processo criativo de forma intencional, alternando entre as máximas tensões e máximos relaxamentos, somadas às movimentações das articulações dos pés, que reverberavam de forma circular por todo meu corpo.

Neste sentindo, iniciei a pesquisa do processo de improvisação “Dê pés”, colando meus pés ao chão como se tivessem raízes, enquanto meu corpo experimentava um balanço de forma contínua e espiralada. Junto ao balanço, uma respiração evidente que oscilava respondendo ao trabalho de tensão e relaxamento que vinha dos pés e tomava todo o corpo.

Durante este experimento me deparei várias vezes com sensações de ansiedade e, às vezes em que me submeti a elas, perdia o foco e voltava para meu lugar comum de dança. Ao perceber a dispersão, retornava ao ponto de partida, colando novamente meus pés ao chão, iniciando novamente todo processo.

Figura 10 – Solo “Dê Pés” apresentado em Comemoração ao Dia Internacional da Dança (2016).



Fonte: Acervo próprio.

Figura 11 - Solo “Dê Pés” apresentado em Comemoração ao Dia Internacional da Dança (2016).



Fonte: Acervo próprio.

“Dê pés” afetado ao co-habitar com a fonte

Movido por uma tentativa de incorporar na carne esta nova possibilidade estética de movimentar, busco na proposta de pesquisa de campo/“Co-habitar com a fonte” (RODRIGUES, 1997), utilizada como metodologia na disciplina de dança brasileira, símbolos, signos e motivos que constroem o corpo negro, presente nas manifestações da cultura popular, ao me relacionar com as manifestações meu corpo embriagava-se do “outro” e ao mesmo tempo encontrava-me comigo mesmo.

Ao incorporar as experiências simbólicas e representativas, tenho um encontro com a representação de Exu e suas encruzilhadas através das manifestações e também no meu seio familiar. Como já dito nos tópicos iniciais desta discussão.

Neste sentido, ressignifico as características desta representação arquetípica, diluindo-as em poéticas corporais e direcionamentos estruturais que constroem o processo criativo da obra “Dê Pés”.

*“Exu o karma da cena e a cena é o meu karma
Ser igual a você é minha maior arma.”*

(Baco Exu do Blues – Oração à Vitoria)

Ou seja, aspectos que constroem Exu juntaram-se a minha nova forma de dançar, atribuindo sentido, poética e intenção para os movimentos, como dou maiores detalhamentos

nos parágrafos a seguir. É importante ressaltar que estas informações, acerca deste arquétipo, vieram pelas pesquisas de literaturas deste tema, bem como de minha observação na pesquisa de campo, estas que se deram nas casas de candomblé e umbanda, e, principalmente, por minha relação cotidiana e informal com os conhecedores das religiões de matriz africana que o cultuam.

- Exu é conhecido como o senhor da encruzilhada, o tradutor do conhecimento, o primeiro orixá a ser cultuado nos rituais. Estas características trouxeram para o meu corpo um estado cênico de imponência.

- Exu é o guardião das encruzilhadas, e esta entre os caminhos, entre lugar. Ele é o comunicador, mensageiro. Esta imagem estimulou-me a experimentar um lugar fixo e central na espacialidade, assim meu corpo movimentava-se impulsionado pelos pés, projetando-se por meio de oposições a todas direções à minha volta, procurando desenhar imagetivamente no espaço, com recurso da vetorização das articulações e membros, uma encruzilhada.

“Voz” – performance em diálogo com processo de criação “dê Pés”.

Além de Exú, “Dê Pés”, também se relacionou a outras questões que atravessavam minha existência naquele período (e ainda atravessam): uma questão social que muito me rondava e, diretamente, me afetava era o racismo. Opressão presente de forma incisiva na estrutura social brasileira, reflexo de um

período colonial e escravocrata da história do Brasil, que reflete até os dias atuais no corpo negro.

Neste período cursava a disciplina de filosofia e arte, prevista na Matriz Curricular da Graduação em Dança da UFV e a professora¹⁷ responsável propõe uma discussão sobre o corpo, amparada pela perspectiva dos estudos da filosofia. Ao final da disciplina apresentamos uma performance ocupando diferentes espaços no campus da universidade.

Neste sentido, dou voz a minha existência ao construir uma performance com o objetivo de discutir sobre o racismo estrutural no Brasil, assunto que me atravessa diretamente enquanto corpo negro que sou. Neste contexto, busco nas minhas próprias experiências, bem como em documentos e pesquisa que tratam do assunto em questão. Encontro com os registros¹⁸ da audiência pública para debater o relatório da anistia internacional, onde Ana Janaina Alves de Souza, especialista da Secretaria Nacional da Juventude, pela Comissão de Direitos Humanos (CDH) discorreu sobre o plano Juventude Viva, que teve como enfoque tratar de assuntos relacionados à vulnerabilidade da juventude negra no Brasil.

Ao longo da audiência, evidências de dados que revelam o reflexo do racismo estrutural que se instalam em nosso país

17 Christina Fornaciari, professora Doutora e performer do Curso de Dança da UFV.

18 Vídeo contendo Relatório da Anistia Internacional sobre a Violência no Brasil pela TV Senado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TsA0vfW36xA>>. Acesso em: 17-05-2016.

foram apresentados. Segundo os dados de CDH, 27% da população brasileira são jovens, sendo que 53,7% declaram-se pretos e pardos. No ano de 2012 houve 56,337 homicídios, destes, 30.072 eram jovens entre quinze a 29 anos totalizando 53%. Deste total 71,5% eram negros.

Com estas e outras informações, evidenciou-se como o processo opressor do racismo reflete até os dias atuais no corpo negro; Genocídio, falta de representatividade, objetificação do corpo pela indústria pornográfica e mídia, falta de representatividade e outras questões. Tal constatação tem despertado para produções literárias, artísticas e seminários com abordagem na problemática da exclusão e opressão.

Neste enfoque que se desenvolveu a performance, que foi intitulada “Voz”, que propôs dar visibilidade ao oprimido, partindo de memórias geradas pelo opressor. O trabalho foi inspirado em várias ações oriundas do ativismo negro presente nas universidades de todo país, tendo alcançado as redes sociais em 2014 e levantado questões para conscientização do jovem negro nas universidades.

A performance desenvolvia-se factualmente da seguinte forma: com uma pequena lousa em mãos, colocava-me em um espaço do campus, que tivesse maior fluxo de pessoas. A seguir, escrevia na lousa com um giz alguma expressão racista que ouvi durante a minha vida, por exemplo: “Macaco”, “Além de preto é bicha,” dentre outras. Ao escrever a frase colocava a lousa na altura do meu tórax e colocava o giz no chão ao lado

de um apagador, e a segurava com a escrita para frente de maneira que todos que estivessem ali pudessem ver.

As pessoas que estavam no espaço agiram de diferentes formas; uns ignoraram, outros sensibilizaram, outros tentavam conversar. Independentemente da reação do público, eu continuava intacto e em silêncio, até que, depois de algum tempo, uma jovem negra pegou o giz do chão e o apagador, apagou a frase que eu tinha escrito e escreveu outra frase de cunho racista que provavelmente ela tinha ouvido. A partir daí outras pessoas (todas negras) fizeram a mesma coisa – enquanto eu continuava em silêncio ao lado, observando. Assim o processo continuou: escrevendo e apagando, escrevendo e apagando, até que peguei o quadro das mãos da pessoa que estava no momento, escrevi mais uma frase, e saí em silêncio.

Discorro sobre esta performance “Voz”, pois, ao voltar para o estúdio em meus estudos do processo de criação, ensaios e pesquisas em que se desenvolvia a obra “dê Pés”, eu já não era mais o mesmo. O meu corpo foi atravessado por todas as sensações que vivenciei, quando estava ali de pé, por uma hora, expondo-me, lembrado e tornando público os ataques racistas que sofri ao longo da vida, ou mesmo, a sensação de não estar sozinho, quando outras pessoas negras movidas pela empatia, pegavam a lousa das mãos, umas das outras, e também compartilhavam sua dor resistindo de forma coletiva.

Neste momento, conscientizo-me que a minha dança é direcionada por meu existir e, independentemente da

modalidade que se pautou meu fazer artístico, é sempre minha existência que será ressignificada como uma obra artística nestes processos.

“Dê Pés” a cada vez mais se construía pela perspectiva da minha existência, seja pela imagem de Exú que me ligava e me liga à minha ancestralidade, ou pelas questões sócio-política-culturais que construíam e constroem meu corpo na contemporaneidade.

Figura 12 – Performance “Voz” (2016).



Fonte: Foto por Bruno Monteiro.

“Dê pés” de um solo a uma composição coletiva

Afetado pelas ondas de ataques violentos de intolerância às religiões de matriz africana que vinham acontecendo diariamente no Brasil e que eram noticiadas pelos telejornais e nas redes sociais, elaborei um vídeo, junto de um profissional da área de comunicação, Bruno Monteiro¹⁹, cujo conteúdo era formado por fragmentos das notícias apresentadas nas bancas dos telejornais, junto de vídeos informais onde os adeptos das religiões denunciavam estas violências ou mesmo imagens de vídeos do ato de violência em si.

A exposição do vídeo enquanto eu dançava já é uma mudança na estrutura da coreografia. Mas, para além disso, trouxe a presentificação mais direta dessas questões.

Outra modificação ocorreu, realizar a composição com outros artistas. Nesta, compunham a cena comigo, Romário Roque, músico percussionista de formação, e Ogã²⁰, de função espiritual, junto de meu colega de curso Luiz Fernando (Nando). A cena tinha início com os três posicionados no espaço delimitado para apresentação²¹, sentados um ao lado do outro. Romário colocava-se ao centro de nós três, com seus atabaques.

19 Bruno Monteiro, formado em comunicação e Jornalismo pela UFV.

20 Ogã: nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de Candomblé, como, por exemplo, a responsabilidade pelos tambores. É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido em todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mesmo assim não deixa de ter intuição espiritual (SILVA, 2016, p. 38).

21 O espaço era uma “sala preta” do departamento de Artes e Humanidades, estruturada para comportar trabalhos cênicos.

Meu corpo e do Nando, ainda sentados e através da máxima tensão presente em todo corpo, contraíamos o externo, projetando os ombros para frente e progressivamente o tronco alcançava a imagem da letra C, a cabeça projetava-se o rosto para baixo, utilizando a máxima amplitude da coluna cervical, até que nossa imagem corporal alcançasse um esboço do que seria um corpo ancião, nossas mãos moviam pela dificuldade da máxima tensão a fim de fazer gestos simples como se quisessem alcançar e expressar algo, os pés mantinham intenso contato com o solo, mexendo lentamente.

Concomitantemente, o vídeo era exibido sobre o nosso corpo, o som do vídeo misturava-se ao som do atabaque, enquanto vencíamos a tensão verticalizando o nosso corpo até ficarmos de pé. Já de pé, posicionávamos de frente para o público, encarando-os e, subitamente, o vídeo se encerrava, o som do atabaque diminuía e as luzes apagavam-se, enunciando o fim da performance.

Figura 13 - Solo de “Dê pés” apresentado na II Mostra de Arte Preta, evento realizado pelo Coletivo Encruza, (2017).



Fonte: Foto por Alice Martins.

5. METODOLOGIA

Os processos metodológicos desta pesquisa configuraram-se como qualitativos. Segundo Minayo (1995), a pesquisa qualitativa replica indagações muito individualizadoras e se desenvolve numa perspectiva de realidade que não pode ser quantificada ou mensurada em métricas reducionistas. Ou seja, ela está aberta às questões intrínsecas do sujeito como “[...] aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações dos processos e fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 1995, p. 21, 22).

A autora acima ainda afirma que a pesquisa qualitativa desenvolve-se a partir da “intuição, da exploração e do subjetivismo” (p. 22). Para Godoy (1995) esta pesquisa tem um lugar de reconhecimento dentro das alternativas de estudar os fenômenos que permeiam os seres humanos e suas relações sociais. A autora nos orienta a explorar este fenômeno através de um entendimento integral, buscando compreender com clareza o contexto onde o mesmo se faz e se desenvolve.

Entende-se então que a pesquisa qualitativa não se define por organizações cristalizadas e rígidas. Antes, ela abre-se à fluidez dos pensamentos criativos que encaminham os processos investigadores das pesquisas propondo novas possibilidades.

São essas possibilidades que encaminham os estudos à pesquisa bibliográfica, a qual, segundo Lakatos e Marconi (2001) citado em Oliveira (2011):

[...] Abrange toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema estudado, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, materiais cartográficos, etc. [...] e sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto [...]" (LAKATOS & MARCONI, 2001, p. 183 apud OLIVEIRA, 2011, p. 40).

Esta pesquisa também pode-se considerar exploratória que, nas palavras de Gil (1999), objetiva transformar conceitos e ideias, visando a elaboração de questões ou hipóteses pesquisáveis para estudos decorrentes. O autor ainda argumenta que estes estudos desenvolvem-se com menor rigidez em seu planejamento, pois constroem-se objetivando uma visão geral e a aproximativa acerca de fatos específicos.

Deve ser enfatizado que as constatações que envolvem estes estudos elaboram-se a partir de minhas vivências e experiências e, por isso, esta pesquisa também pode ser considerada autobiográfica ou biográfica.

De acordo com Gastal e Anvanzi (2017), as pesquisas autobiográficas permitem conceber a história de vida do sujeito envolvido. Neste caminho, Barros et al. (2007, p.27) complementa esta ideia argumentando que “na metodologia qualitativa, as biografias caracterizam-se por um compromisso

com a história como processo de rememorar, com a qual a vida vai sendo revisitada pelo sujeito.” Há, portanto, uma constatação prévia da subjetividade inerente à pesquisa, pois, antes de existir um objeto separado a ser analisado, quem discute e analisa é o próprio detentor do corpo experienciado. Ao compreender que são pessoais, únicos, os atravessamentos que direcionam estes estudos, pode-se concluir que a pesquisa também é essencialmente autobiográfica.

Neste sentido, a fim de concluir os objetivos do presente estudo, a pesquisa desenvolveu-se da seguinte forma:

A. Definição do tema do trabalho de conclusão de curso através de indagações que se deram no meu corpo no momento que eu cursava as disciplinas de Dança Contemporânea III e Danças Brasileiras II, oferecidas pelo Departamento de Artes Humanidades/Curso de Dança.

B. Levantamento de bibliografias que compõem o tema central: “Corpo-existência: o transbordamento em obra artística. Investigações em diários, trabalhos das disciplinas supracitadas, fotografias e principalmente nas memórias que constroem meu corpo.

C. Relação direta sensível com os espaços que se dão as manifestações da cultura popular brasileira, tendo o foco no estudo no corpo negro.

D. Imersões em processos de criação em dança, abordando as existências do corpo negras que se desaguaram em obras artísticas seguidas de apresentações.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estes estudos propuseram evidenciar os caminhos que percorri para indagar e compreender o meu próprio corpo além de suas funcionalidades físicas. Assim, compreendê-lo e vivenciá-lo como o cerne do artístico, sensorial, cognoscível, como afirmam os autores Ponty (1995), Gil (2004), Silva (1995). Ou seja, conscientizar-me que sou um corpo que é inteiro, complexo, amplo e profundo, e que se constrói pelos atravessamentos advindos de suas relações com o outro e o mundo. Um corpo que não se fragmenta e por isso transborda em continuidades.

Estudar a dança, por uma perspectiva acadêmica, oportunizou-me a viver na carne o corpo que se constata em existência. Através de investigações, processos de criação, reflexões e metodologias tornou-se possível entrelaçar e ampliar minhas experiências junto a de outras existências, assim, construindo pelo corpo uma rede de identificações por intermédio dos símbolos e significações.

Estes saberes me impulsionaram a reviver através das experiências simbólicas e míticas a minha própria ancestralidade, percorrendo por lugares que constroem a identidade cultural negra brasileira. Estas experiências só se fizeram possíveis pelas investigações em dança conduzidas pelos estudos das autoras Santos (2006), Rodrigues (1997) e Silva (2010), que propõem uma dança que se direcione pelas questões intrínsecas do bailarino, somadas a um envolvimento sensível e humanizado com espaços que resistem às praticas

culturais que constataam sobre a formação histórica cultural do país.

Relacionar com estes espaços contribuiu diretamente com minha emancipação existencial política-cultural de padrões e pensamentos homogeneizados impostos socialmente por uma estrutura de poder histórica e colonizadora enraizada na cultura brasileira. Assim, estes estudos levaram-me à conscientização que o corpo em que existo é construído também pelos aspectos socioculturais que o percorrem. Diante destes argumentos, o corpo se abre a significação de um ato político.

Compreender o corpo como afirmação de minha existência, conduziu-me nestes estudos a recorrer às memórias que o atravessam e o constroem, mesmo que estas sejam anteriores a minha iniciação a vida acadêmica. Estas que foram importantíssimas para melhor desenvolvimento destes estudos. O corpo que sou hoje é a resposta contínua de todas as minhas relações anteriores com o mundo.

É através do aprofundamento destes estudos que passo a ser um corpo todos os dias e em todas as instâncias da minha existência. Não que antes eu não o fosse. Mas talvez antes eu apenas o tinha. E agora eu o sou. A partir deste momento faço o exercício diário de não o fragmentar em momento algum, crendo que, assim, possa sempre transbordá-lo em dança, ciência, poesia, pés, política e luta.

Ponto de chegada ainda incompleto, por ser caminhada continuamente construída. Ponto de partida para novas jornadas de conhecimento e reconhecimento.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO JR, Antônio; AVANZI, Maria Rita; GASTAL, Maria Luiza. **Uma experiência de encontro entre narrativas autobiográficas e narrativas científicas no en-sino de biologia para jovens e adultos**. Ensaio Pesquisa em Educação em Ciências (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 19, e2705, 2017. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielophp?script=sci_arttext&pid=S198321172017000100207&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31-05-2018.

BARROS, Caroline Reis; SILVA, Aline Pacheco; NOGUEIRA, Maria Luisa Magalhães; et al. **Conte-me sua Historia**. Reflexões sobre o método de historia de vida. Belo Horizonte: Mosaico em Psicologia, v.1, p.25-35, 2007.

ECO, Umberto, **Obra Aberta**. 8º edição. São Paulo: Perspectiva 1991.

FOUCAULT, Michel. **El cuerpo utópico**. Las heterotopías, 2010. Ed. Nueva Vision.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODOY, Arlinda Schimidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. São Paulo: Revista de Administração de Empresas (REA), v.39, n.2, p. 57-63,1995.

MERLEAU PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes,1999.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social: Teoria, Método e criatividade**. Petropolis: Vozes,1995.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica**: um manual para a realização de pesquisas em Administração. Catalão: UFG, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Imagino Editora, 1977.

PETIT & CRUZ; ARKHÉ. **Corpo, Simbologia e Ancestralidade como canais de ensinamento na educação**. UFC-GT-21: Afro-Brasileiro e Educação. S/D. Disponível em:<<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT21-4159--Int.pdf>> Acesso: 20-07-2015.

PRONSATO, Laura. **Composição coreografica ma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação**. Campinas, SP;[s.n.],2003.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro e a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995. 476p.

RODRIGUES, Graziela; E. F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

_____. **O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. Tese de doutorado. UNICAMP. Campinas: [s.n], 2003.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Paulo e Cunha e. **O lugar do Corpo**: Elementos para uma cartografia. Dissertação de doutorado. Faculdade de Ciências do Desporto e de educação Física. Universidade do Porto,1995.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambahs de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. 2010. [s.n.]. Tese (Programa de Pés-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp). Campinas: Universidade Federal de Campinas, 2010.

SILVA, Renata Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança**. 2.ed. Goina: Editora UFG,2016.