

Epistemologias da Dança: diálogos entre corpo e cultura.

[Folha de rosto: a ser elaborada pela Editora UFRJ, contendo o título da obra e demais elementos, como autor, tradutor, etc. (**Epistemologias da Dança: diálogos entre corpo e cultura**. Organização Ivani Santana, ...)]

SUMÁRIO

Apresentação.....	5
Reflexões sobre as epistemologias da dança nos Estados Unidos.....	7
Reflexões sobre epistemologias da dança em Portugal.....	28
Reflexões sobre epistemologias da dança na França.....	45
Reflexões sobre epistemologias da dança na África.....	77
Metodologias Afro-Centradas para a pesquisa em dança.....	77
Germaine Acogny. Épistémologie incarnée et politique du corps.....	89
Reflexões sobre epistemologias da dança no Brasil.....	106
Teoria do Corpomídia.....	106
A Escola Angel Vianna.....	137
Uma visão do balé a partir dos estudos com Klauss Vianna.....	147
Panorama do Sistema Laban/ Bartenieff no Brasil nos dias de hoje: narrativas sobre como o Campo Labaniano chega às Américas.....	154
A dança popular como prática epistêmica: saberes orgânicos na inter-relação entre tradição, transmissão e criação.....	167
Sobre os autores.....	177

Agradecimientos

Apresentação

Ivani Santana

O livro *Epistemologias da Dança: diálogos entre corpo e cultura* nasce de uma urgência que reconheci no cotidiano da docência, especialmente no contexto da disciplina obrigatória Corpo, Dança e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Há algum tempo tenho esse incômodo que foi se tornando cada vez mais evidente: estudantes que chegam no curso sem um repertório mais consistente para fundamentar suas pesquisas em dança. Em muitos casos, recorrem a teorias de outras áreas do conhecimento como primeiro e quase único apoio conceitual; em outros, partem da ideia de que haveria uma única forma legítima de compreender a dança. Foi justamente dessa constatação que surgiu a necessidade de organizar um seminário que colocasse em debate diferentes modos de pensar este campo e, posteriormente, de reunir essas contribuições neste livro.

Esta obra é resultado desse movimento. Seu propósito é oferecer ao leitor um panorama amplo, claro e intelectualmente provocador sobre algumas das principais epistemologias da dança em circulação hoje. Ao reunir perspectivas formuladas em contextos distintos — dos Estados Unidos à Europa (França e Portugal neste caso), da África ao Brasil —, o livro busca afirmar que a dança não é apenas objeto de análise, mas um campo de conhecimento com modos próprios de produzir pensamento, linguagem, método e crítica. Ao mesmo tempo, evidencia que esse campo não é homogêneo, nem pacificado: ele é atravessado por tensões, divergências, disputas conceituais e, muitas vezes, por perspectivas até mesmo antagônicas entre si.

Esse mapeamento é, a meu ver, uma das maiores contribuições do livro. Colocar em relação estudos produzidos em diferentes países, considerando tanto tradições do hemisfério norte quanto epistemologias africanas e a riqueza das formulações brasileiras, amplia de maneira decisiva o horizonte de quem pesquisa dança. Mais do que apresentar autores e conceitos, esta coletânea permite perceber que os modos de pensar o corpo, o gesto, a cultura, a criação e a transmissão variam de acordo com os contextos históricos, políticos e sociais em que emergem. E isso é fundamental. Porque formar pesquisadores não significa conduzi-los a uma adesão automática a uma teoria dominante, mas criar condições para que reconheçam a pluralidade do campo e possam construir, com mais rigor e consciência, seus próprios caminhos investigativos.

No caso brasileiro, essa diversidade é ainda mais eloquente. As reflexões reunidas aqui mostram a potência de pensamentos formulados a partir de trajetórias, práticas e contextos muito específicos, como a Teoria do Corpomídia, o pensamento-dança da tríade Vianna, o campo labaniano no Brasil e os saberes implicados na dança popular. Ao lado disso, os capítulos dedicados a metodologias afro-centradas e à epistemologia encarnada e política do corpo, como no pensamento de Germaine Acogny, deslocam o eixo tradicional das referências e ampliam o debate de forma decisiva. O livro, portanto, não apenas apresenta diferentes epistemologias; ele também questiona hierarquias estabelecidas no interior da produção de conhecimento em dança.

Ao organizar esta publicação, meu interesse foi justamente oferecer uma referência bibliográfica sólida para estudantes, pesquisadores, artistas-docentes e demais pessoas interessadas em investigar a dança com mais profundidade. Uma referência que não simplifique o campo, nem o reduza a consensos artificiais, mas que o apresente em sua complexidade. Ter acesso a epistemologias distintas — e, por vezes, conflitantes — permite que quem está iniciando uma pesquisa possa, ao menos, construir uma visão introdutória consistente sobre a área. E permite também que pesquisadoras e pesquisadores mais experientes encontrem aqui um material fecundo para rever posições, ampliar repertórios e tensionar certezas.

Se este livro cumprir a função de ajudar alguém a compreender que a dança comporta múltiplas formas de pensamento, múltiplas metodologias e múltiplas maneiras de produzir conhecimento, então ele já terá alcançado um de seus objetivos centrais. Afinal, pensar a dança é também reconhecer a complexidade dos corpos, das culturas e dos modos de existência que nela se inscrevem.

Reflexões sobre as epistemologias da dança nos Estados Unidos

André Lepecki

Lepecki: Boa tarde a todes, todas e todos, é muito bom estar aqui com vocês. O convite da Professora Ivani foi o de pensar a palavra, o conceito, a ideia e a prática da *epistemologia* em relação aos estudos da dança. Então, foi estritamente em torno dessa relação que eu estruturei esta aula.

Proponho encaminhar nosso encontro em torno desse tema da seguinte maneira: vou começar por me apresentar, pois acredito que existe uma relação crucial entre autobiografia e projeto intelectual; entre autobiografia e projeto artístico; entre autobiografia e modos de saber. No meu caso, esse paralelismo entre autobiografia e projeto intelectual/artístico/epistemológico, na sua relação específica com a prática da dança, direciona o meu entendimento do que seria a relação entre epistemologia e dança. Vou enfatizar nessa última frase essas duas palavras: "meu entendimento". Portanto, não se trata de "O" entendimento. O que proponho partilhar com vocês não é obviamente "O Único" entendimento dessa relação. Trata-se sim de partilhar o modo através do qual eu me aproximei da dança e a dança se aproximou de mim. Espero que partilhar a história dessa aproximação mútua, que partilhar o modo como fui construindo uma prática, podemos dizer, epistemológica com a dança, possa ser útil às vossas próprias práticas – tanto artísticas quanto teóricas.

Então, vou começar falando um pouquinho sobre mim – se bem que essa palavra, “mim”, também já é bem complicada. Melhor corrigir ela desde já e dizer que vou falar não de “mim”, mas de uma trajetória; de uma versão do André na sua trajetória profissional e acadêmica na dança e na teoria. Em seguida, vou abordar o capítulo do livro do Randy Martin¹ que enviei pra vocês, a “Introdução” do *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, de 1998. Apesar de ser um livro publicado há mais de um quarto de século, ele permanece bastante contemporâneo nos seus fundamentos e, sim, no seu projeto *epistemológico*. Não apenas projeto com consequências importantes para os estudos de dança, mas diria também para a prática da dança – quer do ponto de vista da sua interpretação, quer da sua criação e de seu entendimento sociopolítico. Então, daqui a pouco, vou me debruçar de modo detalhado sobre alguns aspectos desse capítulo. E aí vamos ver o que acontece.

¹ Randy Martin (1957-2015). Professor na *Tisch School of the Arts da New York University (NYU)* e fundador e Diretor do programa de pós-graduação em Artes e Políticas Públicas (*Art and Public Policy*) na mesma instituição.

Após estabelecer um chão para essa nossa mesa imaginária com o texto do Randy Martin, proponho concluir abordando um texto meu mais recente que também foi compartilhado com vocês, "Movimento na Pausa"². Trata-se de um ensaio escrito logo nos primeiros meses da pandemia de COVID-19, e que tenta articular também os estudos de dança com uma espécie de análise da situação necro-coreo-geo-política contemporânea do ponto de vista do movimento. Finalmente, ao longo deste nosso encontro, vou imaginar que a gente está junto numa sala de seminário, e não numa sala de zoom. Vou fingir que eu não estou falando para um objeto de vidro e metal, mas que estou de fato conversando com vocês em torno de uma mesa.

Então vamos lá...

Meu nome é André Lepecki, nasci em Belo Horizonte e saí do Brasil alguns dias após completar cinco anos de idade. Cresci em Portugal, onde não apenas aprendi a ler e a escrever, mas onde cursei antropologia cultural na Universidade Nova de Lisboa, instituição onde também completei a minha primeira pós-graduação. Nessa altura, a minha trajetória profissional e acadêmica estava direcionada para a antropologia, principalmente para a confluência entre a antropologia cultural e a primatologia, a antropologia do simbólico e a etologia humana.

Porém – e aqui se vê de que maneira movimentos históricos confundem a trajetória supostamente linear de vidas –, durante o final da minha infância, um acontecimento histórico importante se deu. Em 1974, a Revolução dos Cravos³ trouxe simultaneamente o fim da ditadura fascista em Portugal e, um ano mais tarde, o fim do império colonial português – o último império colonial Europeu. Com isso, não estou dizendo que o colonialismo e a colonialidade acabaram naquela data, mas que o último império colonial oficial europeu foi o império português que terminou com a revolução de 1974 e com a independência em 1975 dos territórios colonizados por Portugal na África e no Sudeste Asiático. Ora, em 1975 eu tinha dez anos de idade, e se deu essa rearticulação radical do país, que passou subitamente de um império colonial fascista, para uma nação em busca de uma integração democrática no

² **LEPECKI, André.** Movimento na pausa. *Pandemia Crítica*, São Paulo, n. 114, 2020. Disponível em: <URL de acesso da n-1 edições ou Contactos>. Acesso em: 5 dez. 2025.

³ A Revolução dos Cravos, também conhecida como Revolução de Abril, foi um golpe militar que ocorreu em Portugal em 1974, e derrubou a ditadura do Estado Novo em Portugal e restaurou a democracia. O período anti-democrático ocorreu durante a Ditadura Nacional (1926–1933) e o Estado Novo de Salazar e Marcello Caetano (1933–1974). A Revolução dos Cravos foi liderada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) e apoiado pela população, e é lembrada pelo ato simbólico de militares e civis colocando cravos vermelhos nos fuzis. Algumas consequências incluíram o fim da Guerra Colonial e a independência de colônias africanas, além do estabelecimento de um regime democrático. (N.E.).

espaço europeu e, eventualmente, na União Europeia. Por que conto esta dupla história, pessoal e histórica? Porque, muito cedo, ficou absolutamente claro para mim, que essa rearticulação do regime político português, essa reconfiguração do território de soberania do estado português, implicou também, e de forma importante, aliás de forma fundamental, mesmo onto-política, *numa rearticulação, numa reinvenção dos corpos*. Era preciso reinventar não apenas um Portugal pós-colonialista e democrático, mas essa reinvenção do Estado requeria igualmente, uma *nova corporeidade* para o novo país. Ou seja, já dá para ver de que maneira a dança vai ter que, forçosamente, fazer parte fundamental nesse rearranjo político-somático do Estado-nação. Não se trata aqui de metáfora. Todo rearranjo político implica num rearranjo somático e cinético da experiência corporal. Portugal pós-revolucionário, pós-colonial, não escapou dessa regra. Já podem ver aqui, de que maneira o texto do Randy Martin começa a ressoar...

Ao longo da minha adolescência ficou claro que tanto em Portugal, mas depois na Espanha, quando caiu o ditador Franco⁴, e ainda mais tarde, no início dos anos 1990, nos países sob a influência da União Soviética⁵ as mudanças radicais na política e no regime desses países gerou uma necessidade quase “espontânea” de se repensar o que seria o movimento adequado para esse novo momento histórico, bem como os corpos adequados para executar tais movimentos.

Esses países precisavam se rearticular no modo como se apresentavam ao mundo, e um dos modos importantes que Portugal, Espanha, e mais tarde aqueles que tinham feito parte do Bloco Soviético (a antiga Iugoslávia, a Polônia, a Romênia, etc) encontraram, foi através arte. Principalmente a arte experimental, tornou-se uma espécie de vitrine das recém-adquiridas modernidades e democracias liberais desses países. Particularmente no caso português, para a minha geração que cresceu nesse período, que vive a adolescência e a entrada na vida adulta ao longo da década entre 1975 e 1985, o que foi impactante é que o Estado português começou a se interessar e a subvencionar a dança e a coreografia *experimental*.

Isso é interessante porque, como diz o historiador de dança português José Sasportes, e aqui estou parafraseando de um livro dele, *História da Dança em Portugal* (1970), o país

⁴ O Franquismo ou Regime Franquista (1939-1975) foi um sistema político ditatorial constituído aos moldes fascistas na Espanha entre os anos de 1939 a 1976, e liderado Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde, mais conhecido como Francisco Franco (1892-1975). (N.E.)

⁵ O Bloco Soviético foi um conjunto de alianças militares, econômicas e políticas liderado pela União Soviética que existiu durante a Guerra Fria (1947-1991). (N.E.)

tinha, claro, uma história de dança, mas não tinha uma *tradição* consistente em dança teatral, e muito menos de dança experimental. Sendo assim, a dança teatral experimental portuguesa que foi criada a partir dos finais dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, serviu também, mesmo que esse não fosse de todo o seu intuito, como uma espécie de laboratório para essa nova corporeidade. É nesse contexto que surgem os coreógrafos da minha geração. Alguns desses nomes, amigos com os quais colaborei desde muito cedo na carreira deles, talvez sejam conhecidos por vocês: João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, dentre outras/os.

Entretanto, a partir de meados dos anos 1980, eu cursava antropologia. Não pensava na dança como destino do meu trabalho. Via muitas peças, mas me interessava mesmo por antropologia do simbólico e por etologia. O que aconteceu, entretanto, tem tudo a ver com o tema da epistemologia. Tem na verdade a ver com a constatação de como essa dança experimental, para além do seu projeto coreográfico, estético, político mesmo, tinha também inerente a si, uma vontade de *querer saber*. Saber o quê? Saber o que a dança pode. Saber o que a dança pode saber, e o que ela pode contribuir para outros saberes.

Tal vontade, no meu caso, se expressou num agenciamento entre as práticas coreográficas que ia testemunhando (e por fim, colaborando) e as práticas teóricas (que foram se ampliando, da antropologia para a filosofia da arte e a teoria da estética). Esse agenciamento partiu, no entanto, das próprias coreógrafas. No meu caso, foram esses meus amigos e amigas que já mencionei – a Vera, o João, o Francisco –, que na sua pulsão de experimentação, me convidaram para adentrar as salas de ensaio e co-imaginar com eles/as. O que era interessante era ver de que maneira as práticas experimentais daqueles coreógrafos e coreógrafas precisavam ter no estúdio, junto com elas/es, um corpo que não dançava, nem tinha prática artística propriamente. Do ponto de vista epistemológico, convidar um não-dançarino, um não-artista para com ele se fazer dança, propõe um deslocamento do entendimento de quem são os corpos que *sabem* a dança. O sujeito suposto saber a dança deixa de ser exclusivamente a dançarina, a coreógrafa, e se alarga para outros corpos e outros sistemas de conhecimento. A dança se redefine: não necessita apenas do conhecimento técnico e composicional que os diferentes corpos daqueles dançarines e coreógrafes tinham enquanto praticantes de dança. Precisavam de um corpo outro; de um saber outro.

É por via desses convites de dançarines e coreógrafes a um aspirante a antropólogo que não dançava nem era artista que podemos começar a abordar então a ideia de epistemologia em dança. Melhor dizendo: abordar a ideia de epistemologias, com “s”, no plural. Ou seja: trazer não “O” modo de conhecimento, “O” modo de saber com a dança, de saber como a dança sabe. De fato, o que a prática da experimentação em dança propõe é que

não há “o” modo universal de saber, de conhecer, de fazer. O que há, sempre, são múltiplos modos de conhecimento; pluralidades de epistemologias variando de acordo com cada tipo de dança que está sendo proposta, com cada novo trabalho sendo criado, cada nova obra.

Há aqui um paralelo entre o somático, a técnica, a estética, a experimentação e a epistemologia. A Vera Mantero, por exemplo, desde muito cedo, três ou quatro anos de idade, iniciou seus estudos em balé clássico, ela entrou em competições internacionais de balé na adolescência, e, de repente, ela rompe com o balé, e descobre, por exemplo, a improvisação, o contato-improvisação, a técnica Cunningham, tudo isso em Nova Iorque. O João Fiadeiro a mesma coisa. O Francisco Camacho idem. Os três expressam uma insatisfação com o conhecimento técnico, somático e composicional que tinham recebido até então por via do balé e da dança moderna. Uma espécie de imaginação coreográfica que almejavam para suas obras, era confrontada com a inadequação do conhecimento corporal derivado de suas práticas de dança. A educação em dança que receberam, era inadequada para aquilo que queriam fazer. Eles próprios tinham que reinventar seus corpos de dançarines. Ou seja, como toda/o dançarina/o sabe, não há só um corpo no nosso corpo, existem vários. A questão é como ativá-los, construí-los, como os compor e os decompor. Aqui, já também saber em movimento.

Nessa reinvenção, a necessária transformação do fisiológico, do somático; o aprendizado de novas técnicas; o reinventar de procedimentos na sua prática enquanto dançarines não era suficiente. Foi necessário também ampliar as redes de colaboração, as redes de conhecimento. Assim, uma outra presença na sala de ensaio foi precisa. Essa nova presença acabou correspondendo a alguém com um perfil acadêmico “exterior” à dança. Ou melhor: alguém que não sendo dançarino poderia contribuir para essa reinvenção ou recomposição da dança – do que ela pode, do que ela quer, do que ela pode vir a saber. Na altura ainda não sabíamos, mas o nome dessa presença, desse/a trabalhador/a que também sabe algo sobre dança, mas por outro lado do problema, é: “dramaturgista” (estou aqui usando este neologismo para não confundir com “dramaturgo/a”, quem escreve peças de teatro).

No início não tinha muito ideia do que eu estava fazendo ali, no estúdio. Porque, mais uma vez, o meu treino todo era em Ciências Sociais, em Antropologia. Mas, precisamente porque eu não sabia, eu tive que passar a saber. Tive que procurar conhecimento. Mas, por favor, imagina Portugal em 1985, o mundo pré-internet. Era difícil chegar informação, chegar conhecimento. Era uma coisa que a gente tinha que ir buscar, muitas vezes sem saber sequer se essa coisa que buscávamos existia, ou onde se encontrava. Eram raríssimas as cópias dos livros disponíveis da Susan Foster, da Sally Bannes, ou das outras grandes pensadoras da

teoria da dança norte-americana ou francesa. E muito menos existia uma produção portuguesa em estudos de dança experimental ou contemporânea. Então, foi preciso inventar uma prática, de fato, epistemológica, para tentar descobrir e entender o que era aquilo de pensar, de compor, de fazer dança experimental.

Vou continuar um pouquinho mais nessa relação autobiografia e epistemologia. Por causa desse trabalho de colaboração com o Fiadeiro, a Mantero e o Camacho ao longo dos anos 1980 e início dos anos 1990, eu acabo conhecendo a Meg Stuart em 1991. Meg é uma coreógrafa estadunidense que, nessa altura, se mudava de Nova Iorque para a Europa. Meg trabalhava (e creio que ainda hoje a sua prática se dá assim) muito a partir daquele sistema composicional que a Pina Bausch elaborou, foi uma das pioneiras: colocando questões aos dançarines, provocando situações somáticas intensas, e, a partir dessas questões e situações, improvisando longamente, criando e encadeando cenas a partir do material concebido pelas dançarines. Comecei a colaborar intensamente com a Meg e sua companhia *Damaged Goods* em 1992, e chegou um momento em que a antropologia foi ficando cada vez mais afastada. De certa maneira, o meu interesse cada vez maior era pensar a dança como uma espécie de vetor crucial para o entendimento, mesmo conhecimento, da relação sociedade e corpo. Pensar a dança como um lugar onde se expressam as tensões e todas as contradições da sociedade, da cultura e, claro, da própria criação artística. Aqui, neste cruzo, acho que já dá para entender melhor de que maneira o texto do Randy Martin que sugeri lermos para hoje começa a fazer sentido.

A ideia da dança como campo de forças onde o somático, o social, o político e o artístico se entrecruzam foi ficando de tal maneira importante para mim, que eu resolvi fazer um doutorado em Estudos da Performance na *New York University* (NYU) no início dos anos 1990. Foi ali que eu assisti, enquanto aluno de doutorado, uma importante cisão epistemológica nos estudos da dança, que de certa forma expressa a cisão entre os preceitos e paradigmas da dança moderna e aqueles que animam a dança experimental contemporânea. Foi no departamento de Estudos da Performance da NYU que testemunhei, em tempo real, o desenrolar de uma crise epistemológica dentro dos estudos da dança estadunidenses; verdadeiras batalhas entre duas figuras muito importantes para os estudos da dança naquele país: Marcia Siegel e Mark Franko.

A Professora Marcia Siegel, com quem eu fiz vários cursos, era professora titular no Departamento de Estudos da Performance, além de renomada crítica de dança muito ligada ao sistema Laban de análise de movimento. Para Siegel, estudos de dança eram *apenas e sempre* a prática de se fazer uma descrição minuciosa e clara do movimento presenciado pelo

público/pela pesquisadora/pelo crítico. Me lembro dela dizer nas suas aulas que apenas o que era visível no palco seria passível de ser estudado como relevante aos estudos da dança. Ou seja: tudo o que não era imediatamente visível no palco, não poderia pertencer aos estudos da dança. Já vemos aqui o problema epistemológico que tal premissa cria, por exemplo, para a própria existência de uma *história* da dança; mas também para qualquer teoria não ocular-cêntrica da dança.

Quanto ao Professor Mark Franko, era na altura professor titular na Universidade de California-Santa Cruz, e estava passando um ano como professor convidado no mesmo departamento. Franko é, como sabem, um importante historiador da dança, especialista principalmente em dança barroca e em dança moderna. É alguém também muito próximo à historiografia do filósofo francês Michel Foucault. E um pensador marxista (ou neo-marxista). Por via de Foucault e Marx, a questão de aceitar e saber identificar a presença de forças invisíveis atuando em qualquer situação (as forças da história, as ideologias como dispositivos invisíveis que pré-condicionam condutas e gestos, a força da linguagem), e conseqüentemente, atuando também naquela situação específica chamada “obra-coreográfica-se-dando-num-palco”, era fundamental para Franko. Era essencial para ele que a pesquisadora em dança fosse sensível a esses invisíveis-porém-presentes fatos que co-compõem a cena e o movimento dançado. Só sabendo identificar e endereçar epistemologicamente esses invisíveis é que podemos, de fato, conhecer a relação entre dança e sociedade – mas também entre a dança e as outras artes.

Vocês podem assim imaginar as batalhas épicas no departamento entre Siegel e Franko. Eu cursava os seminários de ambos e me encontrei ali no meio do fogo cruzado. Conseguia ver mérito nas duas perspectivas, porque uma das coisas que fui aprendendo, que aprendi a aprender com as aulas da Marcia Siegel, é que para se ser um bom dramaturgista em dança, para ser alguém que sabe a dança de outro modo, e que aprende a dançar sem se mover como dançarines se movem, é preciso olhar e escutar atentamente, finalmente, é preciso expressar o que se passou de forma nítida, clara. Mas, o que aprendi nas aulas de Franko, é que preciso também atentar à dança *supra-sensorialmente* (para usar a expressão do Hélio Oiticica). Este atrito gerou uma epistemologia da dança – entre intensa presença cinética e espectralidade histórica, entre corporeidade e conceito – que requer a ampliação de todos os sentidos aos seus (des)limites absolutos. Este é o princípio epistemológico que me guia tanto na teoria da dança, quanto na prática de dramaturgia em dança.

Então, as aulas com a Siegel eram muito desafiantes e produtivas, pois você aprendia a verbalizar a expressão cinética do movimento que você *viu*. Afinal, é importante, claro, você

transformar a percepção do que é visto em discurso, em um discurso que seja claro para a/o coreógrafo e para as/os dançarines. Porém, e por outro lado, havia uma grande insatisfação em pensar a dança só em termos óticos; de pensar o movimento apenas como deslocamento do corpo no espaço; e de confinar a dança apenas dentro desses limites estabelecidos por corpos em movimento visível – como se não existisse todo um plano de composição e experimentação invisível, toda uma composição de afetos e de sensações infra- e supra-sensíveis, toda uma composição política, toda uma composição de pensamento se dando, ali, no palco. A dança se dando em *intensidade* (e não apenas em extensão), em *conceituação* (e não apenas em deslocação), e em *fantasmagoria* (e não apenas em encarnação). A dança como composição de frequências e vibrações, de pensamento e ausências, e mesmo de spectralidades. Estas últimas, por exemplo, estão sempre absolutamente presentes em qualquer espetáculo de dança; mas não participam do regime de visibilidade do sistema de notação e análise de movimento Laban (ou na verdade de qualquer outro sistema de notação em dança), nem do ocularcentrismo ainda reinante na crítica de dança. Mas, basta mudar o regime de conhecimento, e você pode sim descrever uma presença spectral numa peça de dança, identificar forças linguísticas, ideológicas, políticas, forças históricas, afetos. Mark Franko, como um bom marxista, acredita, claro, em espectros. E como um bom historiador, acredita em sobrevivências, em presenças que perduram para além da vida de um corpo, ou para além do momento de um espetáculo.

Então foi muito interessante testemunhar essas duas epistemologias se debatendo e aprender a pensar dança a partir dessas duas abordagens. Concluindo aqui esta longa introdução autobiográfica, o que importa é dizer que essa crise epistemológica nos estudos da dança, mais a prática de composição de dança com presenças daquelas/es que não sabem dançar, são ambas cruciais para adentrarmos agora o texto de Randy Martin que lemos para hoje.

Randy Martin, faleceu relativamente jovem em 2015. Foi meu professor, membro da minha banca de doutorado, e mais tarde meu colega na NYU. Tinha formação em sociologia e foi muito importante na revitalização de uma revista acadêmica de renome nos círculos neomarxistas estadunidenses, a *Social Text*. Martin também foi fundador, na *Tisch School of the Arts*, do departamento de “*Art and Public Policy*” (Arte e Políticas Públicas). Tem obra extensa não apenas nos estudos da dança e da performance, mas também em estudos críticos da cultura. Seu livro *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, do qual lemos para hoje a introdução, pensa justamente a relação entre teoria, dança e política. Recomendo ler também o último capítulo do livro, que em inglês se intitula “*For Dance Studies*”. Trata-se

de um programa esperançoso e utópico para os estudos da dança por vir. É um capítulo particularmente bonito de se ler hoje em dia, pois a voz de Martin nos chega agora do outro lado da vida, nos chega com o peso da história. Assim, tornou-se uma espécie de testamento intelectual. Sempre que leciono meus cursos em estudos da dança, gosto de trabalhar a “Introdução” e esse último capítulo do *Critical Moves*.

Um último detalhe muito importante sobre Randy Martin. Além de ser sociólogo, de pensar a teoria crítica na tradição da Escola de Frankfurt, e ser uma pessoa que revitalizou a revista *Social Text*, ele foi também dançarino e palhaço. Inclusive, a última vez que o vi falar em público, foi em uma conferência na Alemanha, na universidade de Giessen. Numa sessão onde estavam presentes Jacques Rancière, Brian Massumi, Erin Manning e uma galera particularmente “cabeçuda” da filosofia da arte europeia e estadunidense, Randy Martin fez uma apresentação brilhante como *keynote speaker* durante a qual, logo no início se colocou de ponta cabeça, em parada de mão, enquanto teorizava o conceito de revolução. Ele fez, de cabeça pra baixo, aguentando até ao limite físico possível para ele, uma intervenção teoricamente genial sobre a relação entre filosofia, política e as políticas do movimento. Vocês podem entender então, como em tudo o que ele escreve, a prática da teoria e a teoria da prática vão lado a lado. São parceiras.

Bom, está apresentado então o Randy Martin. Agora, proponho irmos lendo pausadamente o primeiro parágrafo do texto que temos para hoje. Vou parando ao longo desse primeiro parágrafo para ir comentando, pois ele contém tudo o que o resto do capítulo desenvolverá com mais profundidade. Irei traduzindo em tempo real para o português. Então:

Movimentos críticos. Passos que devemos dar. Movimento que informa consciência crítica. A dança está localizada no ponto onde reflexão e incorporação se encontram, no ponto em que fazer e antecipar estão entrelaçados. (Martin, 1998, p.1)

“Fazer e antecipar”. Começemos por aqui, por este entrelaçamento. Pois, esse entrelaçar entre *ação e por-vir* é o problema do dançarino. Problema que cria imediatamente uma turbulência temporal dentro da qual a dançarina não apenas se insere, mas convoca, cataliza, precipita. Trata-se da turbulência que emerge ao agirmos um movimento que simultaneamente (ou entrelaçadamente) *vem do passado* (o passo que foi coreografado no ensaio), *precipita o presente* (o passo se fazendo/se desfazendo no momento em que se dá agora), e *antecipa o por-vir* (o passo que tem que se adequar/se modificar/se transformar entre passado/presente/futuro pois o presente em que se deu já é outro, justamente por que foi

co-movido pelo movimento que acabou de se dar). Aqui, vemos como uma epistemologia da dança, trans-refigurada pela temporalidade própria da história e pela temporalidade urgente da política, requer antes de tudo uma redefinição do que significa a palavra e a prática da “crítica”. O que Martin propõe é que a dança revela a “crítica” como sendo menos uma categoria da Razão (Kant) e mais *um ponto nevrálgico de articulação entre reflexão-em-ação e incorporação-em-ação*. Ou seja, para Martin: a crítica e a dança *partilham da mesma natureza*.

Depois dessas primeiras linhas, já tão repletas de potência epistemológica e política, tão cheias de provocações à imaginação coreográfica, mas também à imaginação teórica, Martin vai avançar uma afirmação ontológica. Martin vai definir o que é o *ser da dança* (é sempre bom prestar atenção quando um autor, uma autora, insere numa frase o verbo “ser”...). Vou continuar traduzindo aqui para nós: “A dança é, portanto, o momento agudo das suas próprias condições, aparecendo como que para nos avisar, mas sem trazer consigo um diagnóstico antecipado.” (Martin, 1998, p.1)

Ou seja: a dança nos avisa das condições imanentes que faz com que ela surja; mas ela não tem um diagnóstico antecipado (um pré-conceito) sobre essas condições. Ora, se a dança não tem um diagnóstico antecipado sobre as condições a partir das quais ela emerge, isso significa que a dança é como uma espécie de sintoma; mas, ela seria um sintoma capacitado por uma aguda consciência crítica. A dança expressa as condições que a fazem emergir e ao mesmo tempo ela tem capacidade reflexiva/crítica de nos avisar sobre essas condições de emergência. Então, o que é a dança para Martin? Antes de tudo, não “a arte do movimento” ou “um deslocamento harmonioso normalmente feito ao som de música” como nos diriam os dicionários, mas um *sinal de alerta* crítico-reflexivo. A dança é: sintoma-diagnóstico crítico-cinético das condições que fazem movimentos emergirem – socialmente, politicamente e criticamente. Continuemos: “[A dança] tem toda a intensidade de uma emergência, mas é uma situação da qual invariavelmente se sobrevive.” (Martin, 1998, p.1)

Isso também é legal: a dança é uma emergência (ou seja, ela *emerge com urgência*), mas ela também nos oferece as condições para sobrevivermos às emergências; e isso, sem exceção, nos diz Martin (“invariavelmente”). Ou seja, para além de ser sintoma, para além de ser diagnóstico, a dança, por ser o ponto de convergência entre reflexão e incorporação, nos demonstra a possibilidade de agir, de persistir, de insistir e de sobreviver criticamente às urgências e emergências do momento que a condiciona/que nos condiciona. Já se vê aqui a força política da dança para Martin, a sua capacidade de agência. E tem mais ainda, neste primeiro parágrafo de *Critical Moves*: “A dança ocorre através de forças aplicadas ao corpo

que se rende a elas, apenas para gerar potências a partir dela mesma. A dança provoca um pensamento rápido, um pensar com os pés.” (Martin, 1998, p.1)

Essa é uma expressão idiomática em inglês, “*to think on your feet*”. Denota pensar com rapidez, pensar na velocidade urgente do momento. O que importante aqui não é apenas a afirmação que a dança *pensa*. Mas também que a velocidade do pensamento da dança faz com que esse pensamento seja também ele (tal como a dança) *sintoma, diagnóstico e prognóstico*. Ou seja: a dança-como-pensamento-em-movimento-crítico sabe expressar, reconhecer, e fornecer soluções para problemas urgentes. E, tal como qualquer urgência, a dança pensa na velocidade antecipatória e extemporânea característica do pensamento-em-ação, do pensamento-como-ação. Repetindo então o que foi dito acima. Para Martin a dança é pensamento-ação sempre *crítico-reflexivo*. Consequência importante para uma epistemologia da dança: mesmo se improvisada, a dança se move em conjunções que *nunca* são meramente espontâneas. Trata-se como diz o título do livro, e explorando aqui a polissemia da palavra “*critical*”, em inglês, de *movimentos críticos/movimentos necessários*.

Continuemos mais um pouco. Vejam como é todo um sistema de conhecimento aqui sendo articulado. Sistema que, agora já podemos dizer, e lembrando o que já tinha mencionado no início da nossa aula, é um sistema plural, pois mescla necessariamente e sempre múltiplos *saberes*. Vou ler a última parte desse parágrafo de abertura do livro, para ficarmos com a totalidade do argumento:

A dança gera um sentido de estar no meio de uma crise, de uma quebra, de uma ruptura, até mesmo uma perda e uma perspectiva ao mesmo tempo; portanto, muito embora a dança possa aparecer como uma série de paragens e começos, para a/o dançarine, os próximos passos já estão em movimento, já estão passando de um (des)equilíbrio para o próximo. (Martin, 1998, p.1)

Como já vimos, há tanta coisa acontecendo nesse primeiro parágrafo que eu acho que a gente pode agora parar e ficar um pouco mais longamente com algumas das suas consequências. Acho que é bacana, nesse momento, mais uma vez do ponto de vista de pensar a relação epistemologia/dança, questionar o que é possível conhecer a partir da dança. De uma maneira geral, essa pergunta tem sido feita assim: Como é possível formar conhecimento sobre o mundo, a sociedade, a história, a partir da dança? Eu acho que o Martin faz uma reversão dessa questão e a coloca em outros termos. Mais ou menos assim: não releguemos a dança a um mero objeto de investigação a partir do qual podemos conhecer ou saber algo

sobre o mundo (apesar de ser até um projeto válido); não nos restringamos a querer saber o que é possível conhecer a partir da dança. Mas, isso sim, perguntemos diretamente à dança *o que ela já sabe, o que ela já conhece*. Então é como se não apenas o dançarino, dançarina, dançarine, mas também *a obra em si*, já possuíssem desde sempre, de forma imanente, porém virtual, uma capacidade epistêmico-histórico-política. Identificar e mapear os elementos que compõem essa capacidade é o que Martin se propõe fazer ao longo de todo o livro. Assim, ele escreve sobre aulas de dança no contexto universitário, analisa diferentes coreografias, reflete sobre sua própria prática de dançarino numa apresentação na *Judson Church* em Nova Iorque.

No capítulo final, intitulado “*For Dance Studies*”, Martin volta a alguns dos temas discutidos na “Introdução”, para dizer que dançarines sempre souberam que a dança conhece coisas que as ciências sociais e humanas, principalmente a ciência e as filosofia políticas, desconhecem. No entanto, escreve Martin, uma espécie de praga onto-epistemológica (mas também estética) foi lançada sobre a arte da dança; praga esta lançada em dois momentos históricos que denegam à dança qualquer capacidade crítica-epistêmica. Desviando um pouquinho agora do Martin, podemos dizer que a primeira vez em que essa praga foi rogada, a dança foi capturada para se tornar coreografia, momento e movimento sobre os quais eu discorro no meu livro “*Exaurir a Dança*”.⁶ Essa captura ocorre mais ou menos na transição do século XVII para o XVIII com a invenção da “coreografia”. Coreografia não apenas como invenção artística, mas literalmente enquanto prática de biopoder, ligada ao Estado absolutista do reinado de Luís XIV. Não deixa de ser significativo que o período histórico de instalação do que Foucault chama de biopoder, corresponde exatamente ao período de invenção e consolidação da coreografia como uma nova arte de composição, organização e condução de movimentos coletivos.

Para Martin, há um segundo momento fatídico que contribui também para impedir o entendimento da dança como agudo movimento crítico. Um momento historicamente mais tardio, que supostamente corresponderia ao momento de escape da dança teatral dessa lógica de biopoder, dessa coreografia atrelada à ideia do balé, que é o momento do modernismo estético. Martin vai afirmar mais ou menos o seguinte: o modernismo na dança tem o seu lado positivo, principalmente com a afirmação das grandes coreógrafas/dançarinas que de fato instauram a modernidade e a liberação dos corpos na dança – nomes como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991), Mary Wigman (1886-1973), entre outras. Mas Martin vai acrescentar o seguinte: existe uma predileção do

⁶ LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

modernismo em pensar que a obra de arte é manifestação do inconsciente da artista ou, na melhor das hipóteses, como expressão do inconsciente coletivo. Em ambos os casos, a obra expressa um inconsciente emotivo, idiossincrático, “genial” e por isso mesmo “despegado” da mundanidade do mundo. Para Martin, o legado dessa praga rogada sobre a dança, é afirmar que ela só é verdadeiramente quando não pensa; quando se retira dela, ou melhor, quando se retira daquelas/es que a criam e a executam, toda e qualquer propensão à capacidade crítica, à reflexão aguda. Se há movimento essencialmente modernista, ele tem que acontecer sem qualquer menção à *mobilização crítica* que já é dançar. Do ponto de vista pedagógico, isso tem implicações brutais para o treino de dançarines até hoje. Acho muito interessante pensar qual o peso dessa herança do modernismo na pedagogia em dança, principalmente no contexto deste convite maravilhoso de estar aqui com vocês na escola Angel Vianna. Mas essa conversa tem que ser deixada para outra ocasião.

De fato, o que acontece na *prática* pedagógica de dança até hoje (como um pensador na tradição marxista, a palavra *práxis* é muito importante para Randy) – não em todas, mas na grande maioria das escolas e isso pelo mundo afora – é que muito do treino em dança ainda é guiado pelos parâmetros impostos pelo modernismo: "Vamos esquecer pensamento, vamos enfatizar um corpo espontâneo e virtuoso. Acima de tudo vamos esquecer que a dança é o ponto de inflexão entre crítica, teoria, reflexão, e agência política". O que Martin aponta é que esses parâmetros são simultaneamente estéticos e políticos, e nessa sobreposição eles impedem ou bloqueiam o desenvolvimento de um modo de aceitar e ver a dança como prática de pensamento do mundo, de conhecimento do mundo, como movimento crítico sempre já ocorrendo para lá das supostas fronteiras auto-impostas pelo legado modernista.

Talvez haja quem discorde aqui dessa descrição da situação atual em pedagogia da dança. E, claro, este seminário já seria prova em contrário do que acabei de dizer. Porém, de uma maneira geral, naquele regime de aulas de conservatório de dança com sete a oito horas por dia de técnicas variadas, não há espaço para, por exemplo, discutir filosofia seriamente com alunes de dança. Muito menos as ciências políticas, a antropologia, e na verdade nem mesmo a história da arte. Não dá para ficar três horas analisando um quadro do Pollock, por exemplo, ou alguma obra da Lygia Clark; pensando o cinema do Pasolini ou estudando um livro do José Gil. Nada disso é considerado importante no treinamento de dançarines. É no máximo visto como algo interessante, porém desnecessário à dança. Porém, o importante aqui é enfatizar o que Martin nos diz: essas decisões “pedagógicas” não estão a serviço da dança do ponto de vista da sua própria ontologia! Essas decisões, de só pensar que o que importa

para dançarines é apenas treinamento em técnicas de movimento na verdade, traem o que a dança (sempre já) é!

Então, o que acredito que Martin tenta fazer nesse livro é dizer o seguinte: Atenção! Justamente porque a dança é a manifestação e o momento agudo que revela as condições que a tornam possível; justamente porque a dança se manifesta por via do *trabalho*, do *labor*, de dançarines e coreógrafes; são eles/as/us que têm em si, desde sempre, a própria manifestação aguda, acutilante, de como conhecer, lidar, diagnosticar, endereçar os estados de emergência que sempre nos circundam.

Como já vimos mais cedo, a emergência da dança, para Martin, é uma emergência à qual a dança sobrevive. Ou seja, se sobre-vive, a dança tem necessariamente capacidade reflexiva de falar sobre essa emergência que a forma/que nos forma. A dança é vista por Randy Martin como uma altíssima, sofisticadíssima, ferramenta teórica, capaz de, através dos seus movimentos, entender o que informa as dinâmicas das crises que atravessam e fazem todo momento, todo movimento. Apenas uma pedagogia triste e politicamente dúbia da dança faz com que seja negado a dançarines explorarem essa potência incrível da sua arte nas suas salas de aula. Então, nesse capítulo final do seu livro, Martin está puxando um pouquinho as orelhas tanto dos estudos da dança como da pedagogia em dança e nos provocando a pensar de que maneira o legado da tradição modernista nos condiciona e condiciona a dança até hoje. Lembremo-nos que Martin foi dançarino, portanto sabia do que estava falando...

Voltemos agora, para concluir esta aula, que já vai longa, à “Introdução” do *Critical Moves*. Há pouco, fomos passo a passo ao longo do seu primeiro parágrafo. Agora, e para concluir, queria comentar brevemente o que se passa no parágrafo seguinte, que é outro puxão de orelhas. Só que aqui, Martin vai usar a dança para dessa vez puxar as orelhas da filosofia política – campo do conhecimento que tenta entender as condições históricas, culturais, e sociais através das quais corpos são subjugados por diferentes regimes de poder. Essa é, de uma maneira geral, a missão da filosofia política ou das ciências políticas. No entanto, nos diz Martin, a filosofia política e as ciências políticas poderiam, mas se recusam radicalmente, a fazer uma coisa muito simples, que é perguntar a dançarines o que eles já sabem, o que já conhecem, perguntar a eles sobre poder. E o que já sabem sobre história. O que já teorizam sobre política. Isso, porque, e mais uma vez, a dança já é isso, já é esse conhecimento do mundo. Ela está no campo social como uma espécie de *alef*: cristalizando a totalidade das forças que in/formam o estado de cada crise.

Então, nas restantes páginas da “Introdução”, Martin vai dizer o seguinte: é fundamental para filósofos que trabalham na questão da política e para pensadores que trabalham em ciências políticas, aprender a pensar *com* a dança (o que é bem diferente de tomar a dança como objeto de análise). É fundamental conversar com coreógrafes, com dançarines e promover verdadeiras inter-articulações transdisciplinares onde a dança já entende mais sobre o que é a política do que as próprias ciências políticas. No primeiro parágrafo vimos como Martin introduz uma crise epistemológica ao redefinir o que seria a dança (de novo: não a arte do movimento, mas um aguçado movimento crítico). Levar ao limite essa premissa é provocar uma outra crise epistemológica, mas desta vez não na dança, mas na própria filosofia e nas ciências políticas. Para Martin, essas disciplinas e modos de saber e pensar só se completariam quando entendessem o quanto é fundamental para elas aprenderem com aquelas/es que sabem por dentro, visceralmente, coletivamente, publicamente, o que significa *mobilizar*. Gostaria muito que Martin tivesse escrito mais um capítulo para esse seu livro, um capítulo que se intitularia “*For Political Studies*”, expandindo ainda mais essa premissa *que as ciências políticas devem urgentemente aprender com a dança*.

Bom, por enquanto é isso. Acho que não vamos conseguir falar sobre o “Movimento na Pausa” dado o avançado da hora. Vamos abrir então para questões? Se for relevante, posso mencionar alguns pontos desse outro texto que partilhei com vocês para hoje.

Pergunta 1: Não sei se agora ou depois, mas eu acho que se você pudesse deixar um pouco mais clara a questão desses dois posicionamentos, do Mark Franko e da Márcia Siegel, essa quebra epistemológica que existiu e que, de certa forma, ainda existe. Nesse sentido de quebra epistemológica, nessa discussão de epistemologias, dessas figuras, desses pensadores, em qual lado Randy Martin se coloca de forma epistemológica? Quais artistas estavam ligados a cada uma destas epistemologias e como isso se deu realmente dentro do fazer dança?

Lepecki: Talvez eu comece por ordem reversa para endereçar as suas perguntas, Ivani. Então, a Márcia Siegel e a Deborah Jowitt começam a escrever crítica de dança no final dos anos 1960, início dos anos 1970. Ou seja, quando o Judson Church Theatre já havia debandado. Coreógrafes associados ao Judson Church Theatre seriam por exemplo Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, para citar apenas alguns nomes. Todes, no entanto, permanecem muito ativos na cena de dança experimental de Nova Iorque. E Todes, desde cedo nas suas carreiras, mantém colaboração muito estreita com artistas

plásticos. Por exemplo, artistas como Robert Morris ou Robert Rauschenberg e performers como Carolee Schneemann. Ora, o que esse círculo de artistas plásticos e de dança aqui em Nova Iorque estavam lendo a partir de 1963 e durante o início dos anos 1970, era a fenomenologia do Merleau-Ponty. Para quem quiser se aprofundar sobre esta relação, a Rosalind Krauss, no seu livro *Passages in Modern Sculpture* (1981) dá uma ótima visão sobre a importância da fenomenologia de Merleau-Ponty nos minimalistas nova-iorquinos, por exemplo.⁷ Então, a ideia de percepção enquanto campo inter-subjectivo era muito importante e informava muito o modo de fazer arte e também de pensar e escrever sobre arte. É uma fenomenologia depurada e simplificada que informa o modo como Marcia Siegel e Deborah Jowitt investem sua crítica de dança numa relação direta entre a linguagem e o olhar.

Não se pode negar que a fenomenologia de Merleau-Ponty, pelo menos antes da publicação póstuma de *O Visível e o Invisível*, não deixa de ser particularmente ocularcêntrica. E que a fenomenologia é uma filosofia que postula um sujeito universal. Trata-se sempre de postular alguma versão de um sujeito linguístico que vê e que sabe descrever verbalmente aquilo que vê. Então, por um lado, essa matriz fenomenológica (versão 1950/60) informa muito a crítica da Siegel e Jowitt. Aliás, matriz essa que se reforça de modo “natural”, por assim dizer, no método Laban de Análise de Movimento, também ele ocularcêntrico. Igualmente importante para Siegel e Jowitt, foi o conhecido manifesto da Susan Sontag intitulado *Against Interpretation* (“Contra a Interpretação”) – texto que era leitura obrigatória nas aulas da Siegel na NYU. Este texto de Sontag é lançado em 1966, ou seja, é absolutamente contemporâneo ao *Trio A* da Yvonne Rainer, que, famosamente, é uma dança contra a ideia de interpretação, conteúdo, espetáculo, narrativa, “significado”, etc. No ensaio, Sontag se manifesta contra a pulsão interpretativa tanto na psicanálise como na crítica de arte, e faz uma espécie de apologia da superfície. A Siegel toma essa apologia e a transforma num princípio epistemológico axiomático para os estudos e para a crítica de dança. Eu resumiria essa posição assim: A dança é uma arte formal. É uma composição de formas movendo-se no tempo e no espaço por via de corpos altamente treinados. A função daquele cujo trabalho é se relacionar discursivamente com a dança, será sempre e apenas a descrição desse movimento corporal. Não se deve ver na dança nada mais do que é oferecido pelo movimento ao olhar. E mais, não se pode encontrar nela nada para além da sua presentificação cinético-visual. Então, temos o que chamamos de Escola de Crítica de Dança de Nova Iorque – que é representada principalmente pela Marcia Siegel (1972) e pela Deborah Jowitt (1988) –, e sua pulsão puramente descritiva, sua pulsão ocularcêntrica – que se baseia tanto do

⁷ KRAUSS, Rosalind. 1981. *Passages in modern sculpture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Método Laban de Análise de Movimento, quanto na primeira fenomenologia de Merleau-Ponty, e no manifesto da Susan Sontag –, que informa as/os artistas trabalhando nos anos 1960 em Nova Iorque. Acredito que se trata de uma relação importante, pois criou para os estudos da dança, até hoje, um forte campo epistêmico. Com isto, percebe-se que Randy Martin ficaria insatisfeito com essa diminuição das potências sócio-políticas da dança. Mais uma vez, a identificação na própria dança de linhas de forças históricas e sociais, de intertextualidades entre dança e literatura, dança e filosofia, dança e pintura, etc. são importantíssimas para Martin, pois intrínsecas à dança.

Pergunta 2: Randy Martin mencionou um segundo momento e dizia que o modernismo tem uma ideologia de manifestação do gênio artístico, mas não entendi se o autor estava criticando essa parte.

Lepecki: No texto enviado para nossa leitura hoje, Martin critica sim essa figura do gênio. Importante salientar que o modernismo na dança foi mais tardio do que o modernismo na pintura e na literatura. O modernismo na dança foi um movimento de extrema importância para extrair a dança teatral do peso disciplinar do balé. Não é por acaso, portanto, que muitas das suas principais inovadoras são mulheres e são elas as responsáveis por essa ruptura fundamental. Martin não o diz abertamente, mas se depreende que obviamente reconhece o enorme mérito político e artístico das coreógrafas pioneiras da dança moderna/modernista. Mas, ao mesmo tempo, vai enfatizar que há uma espécie de dobra do modernismo sobre si mesmo da qual é muito difícil escapar (há um livro fascinante de Mark Franko, *Dancing Modernism /Performing Politics*, onde Franko narra como Martha Graham virou um cabo de guerra nessa luta entre a ideologia do modernismo estético, essencialmente abstrato e a-político, e a possibilidade de uma dança expressiva e revolucionária nos EUA nos anos 1930). Qual é essa dobra? Sabemos como o modernismo demanda uma espécie de pureza disciplinar nas artes: a matéria da dança é o movimento, a matéria da pintura cores, a da escultura volumes, a da música o som. Essa dobradura sobre si mesmo, em que cada arte se dedica à exploração da sua “substância” ou “matéria própria”, no caso da dança, se complexifica ainda mais. Pois a dança é uma arte em que a sua *matéria prima* (o corpo de dançarines), os seus *trabalhadores* (dançarines) e a *obra resultante* (expressa pelos corpos de dançarines) se confundem. Assim, a dobra do modernismo cria um efeito ainda maior na dança. A sobreposição da matéria/trabalhadora/obra impõe à dança um duplo solipsismo: da dançarina e da obra artística. Ou seja: os princípios do modernismo estético levam a um enclausuramento disciplinar não apenas da dança, mas também de dançarines. É isso que faz

com que, em muitos lugares até hoje, você se depare com cursos inteiros de dança onde, durante três, quatro, cinco anos, alunes passam sete horas por dia fazendo aulas de estúdio e ensaios, mas nunca viram ou estudaram um filme de Federico Fellini, leram um texto de Paul Preciado, ou foram ver uma palestra da Denise Ferreira da Silva – como parte integrante da sua educação *em dança*. Aliás, muitos cursos nem lecionam filosofia da dança ou teoria da dança. Neste sentido, Randy Martin está nos dizendo algo assim: Para se pensar a prática da dança, temos que implodir os princípios tanto críticos como estéticos, tanto pedagógicos como teóricos, de como concebemos o que a dança é. Temos que aceitar que a dança é de fato, em si mesma, uma forma de pensamento reflexivo e um modo de produção de pensamento crítico absurdamente agudo. Porém, uma visão hegemônica da maior parte da pedagogia da dança, coloca essa ontologia política-epistêmica da dança de lado, a denegando, a reprimindo, não querendo saber dela. E ao fazer isso, ao pensar que está servindo à “pureza” da dança, a “pureza” disciplinar e disciplinada da dançarine, essa visão hegemônica da dança como (apenas) “arte do movimento” está servindo à uma ideologia da dança enquanto arte da suposta pureza do movimento, da suposta fluidez da expressão (de dançarines), do gênio puro (de coreógrafes). Era isso o que eu queria dizer. E aqui estou apenas transmitindo, o melhor que posso, a posição do Randy Martin.

Pergunta 3: Nesse sentido, você não acha que, de certa forma, são três posicionamentos epistemológicos distintos? Se o Mark Franko e o Randy Martin também vão falar outra coisa, já é uma outra página depois daquelas quebras? Podemos pensar assim? Ou você acha que ele costura um pouco?

Lepecki: Eu acho que o Randy está muito próximo do Mark Franko. Talvez a grande diferença entre eles, do ponto de vista epistemológico, é que o Randy está preocupado, enquanto sociólogo, com a contemporaneidade, com uma análise de fenômenos mais ou menos recentes. Enquanto o Mark Franko está interessado na história. Como mencionei, no *Dancing Modernism/Performing Politics*, Franko tenta ver justamente como é que o modernismo como ideologia opera na dança estadunidense tendo como caso de estudo a Martha Graham.

Acho que pode ser interessante, então, me alongar um pouco aqui sobre esse livro do Franko, porque vai de encontro à sua pergunta. O que o Franko percebe, ao estudar o registro de críticas e comentários às obras de Martha Graham ao longo da década de 1930, ou seja, no período antes dela se tornar a grande deusa da dança moderna em Nova Iorque, é que há uma batalha tanto sobre a técnica Graham como sobre a sua coreografia. No sentido mais direto,

trata-se de uma batalha ideológica. Uma batalha que demonstra de que modo a estética modernista tem uma agenda política sim.

Franko vai analisar o modo como as obras da Graham foram recebidas por dois críticos de dança que escrevem naquele momento, John Martin e Edna Ocko. O John Martin (nenhum parentesco com o Randy Martin!), é o primeiro de crítico de dança em tempo integral do *New York Times*, começando em 1927. Ele tem um livro importante intitulado *The Modern Dance*, que é baseado em uma série de palestras suas em 1932 na *New School for Social Research*.

Nessas palestras, e no seu livro, Martin, afirma uma coisa extraordinária. Vou parafrasear aqui, pois não tenho o livro neste momento na minha frente. Mas é logo no início de *The Modern Dance*. Ele diz o seguinte, parafraseando aqui: “A dança até hoje [ou seja até 1932] nunca descobriu qual é a sua verdadeira *substância*”. Ou seja, ao contrário do que poderíamos pensar, o balé, apesar de supostamente dançar, *não sabia* qual era o elemento substancial da dança. A dança romântica, apesar de supostamente dançar, *não sabia* qual era o elemento da dança. A Isadora Duncan, apesar de dançar, não sabia qual era o elemento essencial da dança. Esse não saber impedia que essas formas de dança de fato fossem, ontologicamente, *dança*. Como ele escreve, em *The Modern Dance*: “Quando pela primeira vez constatamos que a dança assume uma forma comparável à forma teatral – isto é, depois da sua antiguidade --, constatamos que ela pouco ou nada se preocupa com o movimento do corpo”.⁸ De acordo com Martin, é só com a dança moderna que, finalmente, esta arte descobre qual é o seu *elemento essencial*. E Martin vai nomeá-lo. Trata-se, nada mais nada menos, do que o *movimento*.

Ora, isso é uma afirmação absolutamente sensacional. Veja que ela é uma afirmação simultaneamente ontológica e epistemológica. Pois, muito embora bailarines sempre se tenham movido, *não sabiam que estavam se movendo com o movimento*. Vou só deixar esta afirmação pairando aqui no ar por um segundo. Fiquemos só com esse pensamento extraordinário. Podemos agora entender como ele é totalmente exemplar do que disse mais cedo sobre a ideologia do modernismo estético exigir de cada arte a dominância sobre uma matéria que lhe seria exclusiva; de um elemento que concentraria em si sua identidade e força estética. Assim a fantástica afirmação: a matéria exclusiva da dança é o movimento, mas justamente por isso, o movimento nunca foi a matéria da dança antes do seu modernismo! Ou seja, a dança nunca o foi (apesar da sua história centenária nas cenas várias europeias), antes de ser moderna/ista.

⁸ Tradução do autor.

John Martin está assistindo nessa altura o início de carreira da Martha Graham. As suas primeiras peças são de 1926; a sua primeira coreografia de maior duração de 1929, ou seja, totalmente contemporâneas ao início da carreira de crítico de John Martin. O que John Martin mais apreciava em Martha Graham, era ver na sua técnica e na sua obra uma potência modernista em brotação. Ele celebra que, finalmente nos Estados Unidos, e principalmente em Nova Iorque, havia enfim uma coreógrafa de dança moderna.

Ora o que Mark Franko vai fazer, é uma análise comparativa das críticas de John Martin às diferentes obras da Graham para o *New York Times* com as críticas feitas por Edna Ocko, que escreve para um jornal intimamente associado ao Partido Comunista Norte-Americano intitulado *The New Masses*. O que Franko vai identificar é como John Martin elogia e exalta a presença da abstração na coreografia de Graham ao longo dos anos 1930; enquanto Edna Ocko, via na emotividade e força corpórea das dançarinas treinadas em técnica Graham, e na própria Graham, uma capacidade mobilizadora do público necessária à revolução. Franko identifica assim uma grande batalha estética e política em volta do corpo, da técnica, e dos modos de expressividade coreográficas em Martha Graham a partir dessas duas posições críticas antagônicas. Por um lado, Edna Ocko, percebendo, identificando e enaltecendo o potencial de mobilização nas coreografias de Graham para o fervor revolucionário, e vendo a sua dança não como trabalhando o seu suposto elemento modernista, o movimento, mas sim deslançando sua capacidade intrínseca de fazer emergir (para usar a expressão de Randy Martin aqui) uma *verdadeira mobilização* dirigida a uma intervenção crítica e direta nos movimentos sociais e políticos; e por outro lado, John Martin, identificando e enaltecendo o potencial em Graham para alcançar a almejada abstração modernista, o seu solipsismo autorreferente, onde a dança trabalha sobre o movimento enquanto substancia autônoma, e nunca é sobre, ou expressa a, ou tem algo a revelar a propósito da sociedade. Ou seja, vemos que temos uma batalha política sobre a ontologia da dança. Franko demonstra como no final, no caso de Graham, quem ganha a batalha é John Martin. Mas a questão que essa batalha nos revela é a mesma questão por onde começamos a nossa aula hoje: qual é o elemento que define a dança? É a dança a arte do movimento solipsista (posição modernista); ou é a dança uma arte dos movimentos críticos?

É nessa batalha que o presente, o passado, e o futuro da dança, dos estudos da dança, da crítica de dança e das pedagogias em dança se confrontam.

Referência Bibliográfica

FRANKO, Mark. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

JOWITT, Deborah. *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow, 1988.

MARTIN, John. *The modern dance*. Nova Iorque: Dance Horizons, 1972 [1933] p. 13.

MARTIN, Randy. *Critical moves: dance studies in theory and politics*. Durham: Duke University Press, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011

OCKO, Edna. The Workers' Dance League. *The New Masses*, Nova York, v. 11, n. 10, p. 27-28, jun. 1934.

SIEGEL, Marcia B. *At the Vanishing Point: a critic at the dance*. New York: Saturday Review Press, 1972.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Reflexões sobre epistemologias da dança em Portugal

Daniel Tércio

Quero começar por saudar todas as pessoas presentes e dizer que, nesta fala, vou improvisar bastante. Tive menos tempo para juntar informações, e limitei-me a alinhar ideias, porque estou no meio de uma espécie de digressão do meu livro "Linhas de Tensão. Arte, Dança e Ecologia". Este livro que escrevi, e que teve apoio da Direção Geral das Artes do Ministério da Cultura português e de uma série de teatros, está a ser distribuído gratuitamente junto do público. A apresentação do livro é normalmente complementada por uma oficina orientada por mim próprio e por um ou uma artista convidada. Então, eu estive agora mesmo a fazer uma apresentação do livro no teatro aveirense e na próxima semana vou a uma outra cidadezinha aqui na região que é Albergaria-a-Velha. Como esse livro tem um workshop associado, uma oficina, com um ou uma artista que eu convido, aqui em Aveiro e em Albergaria é com a Vera Mantero. A oficina funciona como um modo de completar aquilo que é falado no livro, com alguma aproximação a partir da prática.

Eu queria também dizer que se não entenderem alguma coisa na minha fala, podem interromper e dizer: "Olha, não estamos a entender", ou "fala mais devagar", ou "diz doutra maneira". Não sei se vale a pena falar muito mais quem eu sou, mas a minha formação foi em Filosofia, primeiro, depois fiz Belas-Artes, fiz o curso de Pintura, depois fiz um mestrado, ou o equivalente a um mestrado, em História da Arte, e ao mesmo tempo, comecei a estudar Dança, mais do ponto de vista teórico. Essa aproximação teórica também me levou a tentar fazer alguma coisa de prática de dança. Iniciei-me no Tai Chi e experimentei outros tipos de aproximações físicas ao movimento. E, enfim, fiz o meu doutoramento basicamente sobre História da Dança em Portugal, no século XVIII. Nos documentos que fui consultar e analisar encontrei dados interessantes sobre as representações do corpo em Portugal. Inclusive, aparecem muitas referências ao Brasil. A tese de doutoramento teve uma versão reduzida que foi impressa num volume bastante ilustrado⁹. Mas depois, a partir daí, comecei a entrar muito mais na dança contemporânea, sobretudo porque um jornal diário, aqui em Portugal, que é o *Público*, me convidou para escrever crítica de dança.

Então, a partir da altura em que comecei a escrever crítica de dança, aproximei-me muito mais da dança contemporânea e fui falando com os criadores contemporâneos, como por exemplo, a Vera Mantero, a Clara Andermatt, o Victor Hugo Pontes, e muitos outros.

⁹ Daniel Tércio (1999). *Dança e azulejaria no teatro do mundo*. Lisboa: edições INAPA

Desde então tenho vindo sempre a acompanhar a produção de dança contemporânea em Portugal.

Portanto, vou apresentar algumas ideias e talvez, se acharem bem, vou começar por tentar referenciar o início da dança contemporânea em Portugal. Ou melhor, vou começar por discutir o que quer dizer ser contemporâneo, que é um termo que provavelmente vocês já trabalharam, mas que eu creio ser sempre importante tornar a problematizar. O que é afinal ser contemporâneo? E isto para dizer o quê?

No meu percurso, eu fiz essa aproximação à dança contemporânea enquanto crítico de dança. O que aconteceu, entretanto, com a crítica da dança em Portugal, e eu creio que não só em Portugal, foi que a crítica começou a desaparecer. Então, é muito difícil hoje escrever crítica de dança por diversas razões. Em primeiro lugar, porque os jornais, ou melhor, os editores dos jornais querem uma coisa que esteja em cima do acontecimento, que acompanhe a espuma dos dias.

E como vocês sabem, há muitos espetáculos de dança que estão em cena duas, três sessões, e depois terminam. Depois, só passado uns tempos, é que vão para outro palco, quando vão. E, portanto, isso era uma dificuldade para escrever crítica de dança. Mas eu comecei por escrever no *Público*, nesse diário, e isso foi muito importante para mim, porque me obrigava a escrever no próprio dia em que ia assistir ao espetáculo.

A seguir, fui crítico no semanário *Expresso*, que é um grande jornal de referência aqui em Portugal. Mas ao fim de algum tempo acabei por ser dispensado, julgo que por razões de gestão de recursos. Mas acabei por continuar a escrever num jornal quinzenal, o *Jornal de Letras (JL)*¹⁰. Aqui tenho mais liberdade, posso umas vezes escrever sobre uma coisa, outras vezes sobre outra. Só para vos dar um exemplo, um dos últimos textos que escrevi tinha por título "As dancinhas do Donald". Nesse texto eu peguei naqueles movimentos do Donald Trump durante a campanha eleitoral americana, em que ele se pôs a dançar, assim, não sei se se recordam. E aí escrevi um artigo sobre isso, revelando o ridículo daquela coisa, ainda por cima porque essa dancinha do Trump foi replicada em Portugal pelo partido de extrema-direita Chega, partido que infelizmente, tem crescido nas intenções de voto.

Deixem-me voltar à questão do que é ser contemporâneo. Essa pergunta, digamos, que vai ser situada mais no pensamento que se foi gerando em Portugal. Também me pediram que se explicasse a obra do José Gil. Tentá-lo-ei fazer ao longo da minha fala. José Gil é um pensador, um filósofo, não é uma pessoa da prática da dança, mas, de certa maneira, muitos dos criadores contemporâneos em Portugal têm sido influenciados pelo pensamento dele.

¹⁰ Lamentavelmente, a edição do JL foi suspensa em julho de 2025, por falta de meios financeiros.

Não sei se as pessoas que me escutam estão familiarizadas com o termo "Nova Dança Portuguesa". Pois bem, quando falamos em Nova Dança Portuguesa, estamos a referir um movimento que, nos finais dos anos 1980, se configurou nas artes performativas em Portugal e que de algum modo corresponde a um movimento mais vasto, que aconteceu sobretudo na Bélgica, na Holanda, na França. Portanto, nestes países europeus surgiu uma nova dança, que tanto se afastava da dança académico-clássica quanto da dança moderna.

Eu queria começar por situar este movimento, para percebermos o que o caracterizaria em Portugal, a par com aquilo que foi surgindo por toda a Europa, justamente nessa mesma altura.

A primeira ideia que queria trazer é a seguinte: a Nova Dança Portuguesa introduz o conceito de contemporâneo. Eu creio que já estudaram esse conceito, certamente, e já discutiram esse conceito na pós-graduação, mas eu costumo recorrer à perspetiva que Giorgio Agamben ¹¹.

Segundo Agamben, o sujeito contemporâneo não é aquele que está fascinado pelas luzes do seu tempo, mas é, sim, aquele que, a par com as luzes do seu tempo, vê também, ou identifica também, as sombras que se formam no seu presente. Quer dizer, não está fascinado por tudo aquilo de luminoso ou brilhante que existe agora, mas está tão atento ao que existe de luminoso quanto às sombras e às dificuldades que existem no seu próprio tempo.

A situação em Portugal, sobretudo a partir da Revolução de Abril ¹², veio introduzir uma nova vivência dos corpos, que se queira democrática e livre, e que se viria a realizar sobretudo a partir dos anos oitenta.

Na verdade, nos anos setenta do século passado, a paisagem da dança em Portugal era dominada pela dança balética. Havia dança clássica, e as representações de dança eram ainda dominadas por essa técnica de movimento. Não havia ainda, digamos, uma dança moderna suficientemente consistente. Na verdade, a par com a popularidade da dança jazz, só nos anos oitenta é que começaria a surgir uma outra abordagem da dança. Esta abordagem veio configurar-se muito mais como um questionamento do corpo, do que sobre o problema das habilidades ou das capacidades técnicas, como acontecia na dança clássica. Esse questionamento sobre o corpo é aquilo que, de algum modo, acompanha a gênese da dança

¹¹ *Che cos'è il contemporaneo?* de Giorgio Agamben foi publicada pela editora italiana Nottetempo, em 2008. Em 2009, o texto foi traduzido e publicado com o título *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, pela editora Argos, com tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

¹² A 25 de Abril de 1974 aconteceu uma revolução em Portugal, que terminou com a ditadura do assim designado Estado Novo. A Revolução de Abril ficou também conhecida como Revolução dos Cravos. A ela, dedicou a Chico Buarque a canção "Tanto Mar".

contemporânea em Portugal. Na altura houve um crítico, António Pinto Ribeiro, que veio falar na “Nova Dança Portuguesa” (NDP). Por que é que ele utilizou essa expressão? Porque era uma expressão que se utilizava pela Europa, pelos novos movimentos europeus que se iam formando, tanto em países que tinham uma tradição balética menos cristalizada, como a Holanda e a Bélgica, quanto naqueles que tinham uma tradição balética duradoura, como a França.

António Pinto Ribeiro escreveu um livro pequenino, mas muito pertinente, que se chama *Dança Temporariamente Contemporânea*¹³. Ele mostra, ou tenta mostrar, como o contemporâneo seria uma constelação em mutação permanente, ora em expansão, ora em contração ou deslocamento com o fluxo do tempo.

Uma das primeiras, digamos, atitudes que a NDP vai ter é um outro olhar sobre a História do país. E isto foi (e ainda é) muito urgente. Porquê? Porque todo o período da ditadura fascista, portanto, que vai até 1974, sustentou um regime colonial baseado numa história de glórias míticas. O colonialismo português foi um dos últimos a terminar em todo o mundo. Permaneceu para além daquilo que era razoável, digamos assim, se é que o colonialismo alguma vez foi razoável. Era então necessário questionar essa história, que era uma história de glórias passadas, uma história em que se falava nas descobertas de outros lugares no planeta. E essa nova dança veio trazer um questionamento sobre isso. Por exemplo, Francisco Camacho, que é um coreógrafo da NDP, tem peças onde fala sobre o "Rei Caído", sobre a "Nossa Senhora das Flores", em que ele se veste com um vestido de mulher.

Portanto, há um conjunto de peças que surgem, digamos assim, como revolucionárias, porque mesmo não tendo claramente uma intenção política, têm por trás uma outra relação com o corpo e nos propõem uma outra relação dos corpos com o tempo histórico.

Uma outra questão que aflora na NDP tem a ver com a sexualidade. A sexualidade tornou-se também um terreno de exercício crítico. Porquê? Porque até 1974 havia uma repressão muito acentuada das identidades sexuais das pessoas. Ela não deixou de existir automaticamente em 1974 com a Revolução de Abril. Ela permaneceu ainda, para além de 1974. Ela permaneceu, essa sexualidade normatizada, quer dizer, uma espécie de sexualidade de sacristia, de igreja. Havia uma força muito grande da Igreja Católica e com a Igreja Católica havia uma repressão muito grande sobre os corpos.

Vivia-se uma série de preceitos (e preconceitos) que impediam, por exemplo, às mulheres terem alguma espécie de identidade e de poder. Portanto, o sistema impedia o empoderamento das mulheres. Ao mesmo tempo condenavam-se todas as opções sexuais que

¹³ António Pinto Ribeiro (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*. Lisboa: Vega

sáíssem fora daquilo que era considerado o normal. Portanto, aquilo que era normal, era um homem, uma mulher e a procriação de bebês. Tudo o que sáísse fora desse modelo era absolutamente perseguido. Com a revolução de 74 estas coisas começaram a mudar, mas não imediatamente. Essa foi uma mudança mais lenta. Uma mudança que permitiria aos corpos encontrarem a sua diversidade, e permitiria aos corpos mostrarem publicamente essa mesma diversidade.

Alguns dos criadores da NDP foram justamente criadores que trouxeram isso para as suas obras. Por exemplo, Paulo Ribeiro veio mostrar como os corpos – essa tal sexualidade de sacristia dos portugueses -- estavam cheios de desejo recalcado. Era como se todos os desejos fossem espaços de, digamos, morte e de recalçamento. Havia uma espécie de trauma, que atingiu todos os corpos durante a ditadura fascista. Portanto a NDP, como eu vos dizia, trouxe essa questão para o seu próprio terreno criativo.

Também, por exemplo, uma criadora como a Vera Mantero, que desde cedo foi muito importante, trouxe esse novo corpo, questionando a relação entre o pensamento e o movimento. Como é que acontece o movimento em dança? O que era dança? Que movimento era esse, o da dança? Há um texto famoso dela em que ela diz -- é um título de uma peça: "Pensar primeiro, dançar depois." Como é que isto é? Pensamos primeiro e dançamos depois, ou dançamos primeiro e pensamos depois? A relação entre o pensamento e o movimento, que, aliás, é uma questão, como sabem, muito frequente nas discussões que se têm sobre dança: será que o pensamento é um empecilho ao movimento, ou o pensamento acompanha o próprio movimento? Então a Vera Mantero, por exemplo, trouxe essa discussão para o domínio da dança contemporânea. E trouxe uma outra coisa que tinha a ver com a noção de que as coisas podiam ser temporariamente contemporâneas.

Muitas vezes quem estuda dança quer saber quais foram as influências, do ponto de vista artístico, da NDP. A resposta é relativamente simples e conhecida. Geralmente, temos de referenciar a Judson Dance Theater, norte-americana, e o Teatro-Dança ou Dança-Teatro europeu, Pina Bausch, nomeadamente.

Mas, na verdade, aquilo que eu queria também dizer é que muitos dos criadores da NDP tiveram a possibilidade, uns de irem para os Estados Unidos, e outros de terem bolsas de criação para a Europa, nomeadamente para a França e para a Bélgica. Ao frequentarem os ambientes artísticos em ambas as geografias, foram adquirindo uma espécie de possibilidade para encontrarem e desenvolverem as suas formações, que muitas vezes eram em dança clássica e em dança moderna, dando-lhes a oportunidade para pensarem de outra maneira o que estavam a fazer.

Algumas datas são importantes no aparecimento da Nova Dança Portuguesa. Normalmente considera-se que 1981 é o início de uma outra expressão da dança. Já não é dança moderna, não é definitivamente dança clássica, e é feita por estas duas senhoras, Paula Massano, que já faleceu, e a Elisa Worm, que ainda está ativa, e aliás, que faz parte de uma companhia, que se chama *Companhia Maior*, que é uma companhia de pessoas com mais de sessenta anos.

Em 1986, os *Encontros Acarte*, na Gulbenkian, foram também extremamente importantes, porque trouxeram alguma da nova dança europeia a Lisboa e, portanto, muitos dos criadores portugueses viram essa nova dança e foram influenciados por essa estética. Depois, no mesmo ano, a *Bienal Universitária de Coimbra* apresentou obras de Paula Massano e de Vera Mantero. É bom lembrar que Vera Mantero tinha tido uma formação clássica. Foi bailarina do *Ballet Gulbenkian*, que era a grande companhia que existia em Portugal. Mas a própria Vera começou a romper e a procurar uma outra expressão.

Em todo o caso, o percurso da NDP seria sempre sinuoso, desde logo porque o peso do regime de censura que persistira até 1974 ainda se manifestava nas vidas dos corpos. Em 1993 surgiu esse texto do Alexandre Melo, que é um texto que é uma espécie de denúncia social: "os portugueses não têm corpo"¹⁴. Então, é um texto fundamental na História, eu não direi só da História da dança, é um texto fundamental no pensamento sobre o corpo em Portugal. Porque é que ele afirma isso? Porque é que ele diz que "os portugueses não têm corpo"? Ele identifica uma espécie de silenciamento do corpo. Afirmar que "os portugueses não têm corpo" é denunciar um corpo reprimido, um corpo silenciado, um corpo que, durante muitos anos, foi habituado a ser contido, digamos assim, a recalcar os desejos.

Pela mesma altura, José Gil, por exemplo, falava em "cemitério dos desejos"¹⁵, que a meu ver é uma expressão bastante adequada para caracterizar o contexto mental português nos anos 1990.

Acontece que em 1998, Lisboa recebe uma grande exposição mundial e nessa altura há o "Festival dos cem dias", que traz a Lisboa respeitados criadores internacionais, por exemplo, Pina Bausch e outros. Os novos criadores portugueses têm também a oportunidade de apresentar as suas peças. Esse evento facilitaria que se encontrasse uma outra expressão. Hoje, à distância de quase trinta anos, como é que nós podemos organizar essa nova dança

¹⁴ O texto foi publicado no semanário Expresso em 22 de Maio de 1993

¹⁵ José Gil (1990). *Cemitério dos Desejos*. Lisboa: Relógio d'Água

que se vinha configurando? Eu pus aí três ideias que me parecem importantes e que foram três eixos que utilizei, digamos assim, num texto que escrevi, para caracterizar a NDP ¹⁶.

Então, o primeiro, que aliás já referi, é a memória. Digamos que a nova dança portuguesa vai desconstruir a memória, a memória feita, desconstruir a história oficial. O segundo é o pensamento, quer dizer, a nova dança portuguesa faz pensar, questiona o movimento, interrogando-se e interrogando-nos sobre os limites do corpo, o que pode um corpo (aqui adoptando a fórmula do próprio Spinoza), e entrando em processos de criação coreográfica conceitual. Em terceiro lugar há um outro eixo que me parece importante também desde o início, que é a arquitetura. Quando eu falo arquitetura, não é no sentido restrito da construção dos edifícios, é por assim dizer, a arquitetura cênica. É como se a dança, a nova dança portuguesa, trabalhasse também em torno da construção de uma nova arquitetura cênica, de uma nova cena, que sai fora da, digamos assim, convenção do espectador de um lado, do arco do proscênio e do palco onde atuam os performers. A dança questiona também essa separação. Por exemplo, um criador como o Miguel Pereira coloca-nos muitas vezes do outro lado do palco. Dá-nos a ver os bastidores do palco. Leva para a cena os seus próprios bastidores.

Portanto, cá está, a matéria da dança seria simplesmente a memória coletiva? A história social, política, traumática? É a pergunta que se colocava e se pode continuar a colocar. Esse é, por exemplo, o que transparece em algumas peças do Paulo Ribeiro de que já falei. Mas também, uma criadora como a Madalena Victorino apresentaria um trabalho muito importante do ponto de vista de problematizar, digamos, a comunidade. Tratou-se e trata-se de uma reflexão sobre a própria comunidade, sobre o próprio social, a dança como valor social, explorando de certa maneira as raízes profundas da própria dança.

Uma outra pergunta é se o pensamento seria a matéria da dança. Temos aqui a Vera Mantero. Esta peça, por exemplo, esteve na Bienal de São Paulo - é uma peça muito impressionante que se chama "Comer o Coração"¹⁷ e é uma peça que é feita com um escultor, o Rui Chafes. É um trabalho de escultura em ferro que Vera Mantero habita. Ela tem sobre a pele uma espécie de desenhos da própria estrutura metálica. E ela emite sons. É como se fosse um pássaro aprisionado e suspenso numa estrutura metálica, expondo uma espécie de contradição entre a carne e o metal.

¹⁶ Daniel Tércio. "La Danse Contemporaine Portugaise et ses Publics", in *Le Théâtre et ses publics. La création partagée*. Paris: Les Solitaires Intempestifs éditions, 2013, pp. 209-225 / [edição inglesa] "Contemporary Portuguese Dance and its Audiences". 2014, pp. 201- 216

¹⁷ A escultura de Rui Chafes – escultura habitada por Vera Mantero -- esteve exposta em diversos locais. Começou por estar na Bienal de São Paulo em 2004. Esteve também no CCB, em Lisboa, e chegou a ser apresentada em outros espaços exteriores.

Outro criador incontornável é João Fiadeiro. O trabalho dele é um trabalho simultaneamente sobre o que é a cena e como pensar a cena. Trata-se de um trabalho sobre presença. Nesta direção, Fiadeiro ensaia desaparecer na própria cena. Neste trabalho específico¹⁸ ele está vestido de preto e está a espalhar aquilo que não é tinta, é um pigmento, uma espécie de pó negro, com o qual vai cobrir toda a zona do que seria convencionalmente um palco. O João vai desaparecer naquele pigmento. Nesta peça há uma espécie de desaparecimento do corpo, ao mesmo tempo que há uma revelação do corpo “congelado” pela fotografia. Deste modo ele confronta-nos com os limites do corpo, e com as questões da visibilidade e da invisibilidade. É certamente um trabalho bastante conceptual. É neste sentido que João Fiadeiro também é alguém que tem trabalhado sobre o pensamento. Portanto, ele faz da dança um lugar de pensamento.

A matéria coreográfica feita com a arquitetura de cena está também noutros criadores, como Miguel Pereira e Cláudia Dias. Cláudia Dias tem um trabalho de transformação do espaço cênico, mas também de questionamento sobre a própria História, sobre a condição de ser português na História. Por exemplo, na peça "Vontade de Ter Vontade" ela transforma o espaço cênico, ao mesmo tempo que questiona a História de Portugal. É como se cada um daqueles estádios que ela atravessa, aquelas placas de madeira que depois vão continuar, replicadas, fossem pontos de questionamento do destino da nação. Esta peça em particular foi concebida e realizada também num período em que a crise econômica e financeira, em Portugal, foi muito acentuada. Na altura, houve uma série de restrições salariais e as pessoas perderam o poder financeiro e alguns direitos; às pensões foram cortadas, os salários dos funcionários públicos foram cortados, com a conivência dos governantes de então com o FMI.

Aponte três eixos, mas para ser rigoroso poderíamos identificar muitas outras polaridades. Desde logo porque a dança contemporânea se caracteriza justamente por uma pluralidade de linguagens e de recursos.

Claro que só fui indicando alguns nomes de um universo vasto. Como estou a falar para um auditório brasileiro, não quero deixar de referir a vinda e em alguns casos a permanência de criadores brasileiros para Portugal e a maneira como, de algum modo, muitos desses criadores brasileiros vieram contribuir para uma renovação da própria dança, da nova dança portuguesa. Hoje, na verdade, já não se utiliza muito essa expressão. Em todo o caso, há uma renovação da dança contemporânea também por via desses criadores brasileiros que têm vindo para trabalhar em Portugal. Eu posso apontar aqui alguns nomes. O Gustavo

¹⁸ A peça *I Am Here* de João Fiadeiro foi apresentada pela primeira vez em 2003 no Centre Georges Pompidou, em Paris. Tem sido remontada e revista em diversas apresentações.

Ciríaco, um criador que se radicou em Portugal e que tem feito um trabalho extraordinário na relação com o próprio espaço público. Ele leva o corpo para o espaço público e questiona os limites do espaço grupal e as cumplicidades que se estabelecem em pequenas comunidades performativas. Há o Daniel Pizamiglio que tem trabalhado muito com o João Fiadeiro e continua a ter um desempenho como intérprete, mas também como um criador independente. Outro exemplo: a Joana Levi que se situa entre a dança e o teatro, e tem um lugar muito importante como intérprete e não só. Olha, por exemplo, ela é uma das pessoas que eu convidei para fazer a oficina do meu livro. Outro exemplo: a Gaya de Medeiros, que tem tido uma enorme importância porque trouxe de uma maneira muito nítida as questões da identidade de gênero e aquilo que nós podíamos designar como a afirmação da condição transgênero na cena contemporânea.

Muitas destas pessoas têm trabalhado com criadores portugueses. Por exemplo, a Joana Levy tem trabalhado com a Sónia Batista, que é uma criadora portuguesa, com uma obra que cruza a dança com o teatro. Os nomes têm-se vindo a multiplicar. Também é importante saber que, além destes artistas que eu vos referi, que estão já, por assim dizer, sediados em Portugal, há a presença relativamente regular, por exemplo, de artistas como Lia Rodrigues, Marcelo Evelin, e outros que por aqui passam em residência criativa.

A aproximação ao meio coreográfico português proporciona um quadro de influências mútuas, por assim dizer. Dentro dos criadores portugueses, que mais vos posso dizer? Eu tenho aqui uma lista enorme, mas acho que fica muito cansativo atirar nomes. Em todo o caso, gostaria de referir a Sofia Neuparth, que é mais conhecida como diretora do Centro em Movimento (C.E.M.), que é um espaço muito, muito estimulante, porque é um espaço de encontro, um espaço de formação, mas também um espaço de cruzamentos entre diferentes aproximações à dança. E é um espaço de criação e debate.

O José Gil, por exemplo, já colaborou com o Centro em Movimento e o próprio Centro em Movimento também tem relações com outras escolas, por exemplo, com o Fórum Dança, que teve e tem uma importância muito grande numa formação alternativa em dança e em profissões que se relacionam com a dança, por exemplo, na curadoria, na direção de cena, enfim nas políticas de programação. O CEM é incontornável no panorama da dança em Portugal e a Sofia Neuparth, sua diretora, tem tido um papel muito relevante até para quem vem para Portugal, para fazer residência.

Há outros nomes que eu gostaria de referir e que foram ganhando uma projeção internacional muito significativa. Na primeira geração da nova dança portuguesa, há que referir a Vera Mantero, o João Fiadeiro e, antes disso, o Rui Horta que teve uma projeção

internacional antes de voltar para Portugal e da fundação do Espaço do Tempo, que também tem funcionado como um lugar de residência e de criação muito importante no coração do Alentejo.

Nessa projeção internacional, creio que devo destacar duas coreógrafas: Tânia Carvalho e Marlene Monteiro Freitas. A Tânia tanto recorre a uma linguagem de dança por assim dizer mais tecnicista, quanto a elementos disruptivos em cena. Marlene Monteiro Freitas é cabo-verdiana e tem circulado por alguns dos principais palcos europeus. A origem africana está na obra dela, portanto, há uma referência muito presente por exemplo ao Carnaval de Mindelo; enfim, ela trabalha o corpo numa maneira muito, muito aberta, às vezes grotesca, como se não receasse tocar o grotesco e, fazendo-o, revelasse uma outra realidade, que tem a ver com as imensas possibilidades do próprio corpo. Nas suas obras encontram-se uma dinâmica e uma textura muito variadas. Por exemplo, as bocas dos intérpretes, as mãos, os olhos, tudo isso ganha uma força incrível. É como se os intérpretes dançassem com as próprias bocas, com as próprias línguas, com os olhos e com as mãos. Há toda uma vibração de dança atravessando as peças. Numa passagem de um dos livros do José Gil ele refere que ela faz relações entre heterogêneos. O que o José Gil quer dizer com isso? É como se a dança tivesse a capacidade de nos propor linhas de relação entre coisas, entre objetos, entre gestos que nada têm a ver uns com os outros e, portanto, intensificam o plano de imanência e os devires do corpo.

Há muitos outros nomes de artistas contemporâneos, que vou apenas referir. Por exemplo, a Sofia Dias e Vítor Roriz que trabalham por vezes a partir de uma desconstrução lúdica da linguagem falada e das tensões que esta estabelece com o movimento do corpo.

Quero também referir a Olga Roriz que é uma criadora que vem da tradição balética anterior à NDP e que se foi atualizando e conquistando um público significativo. Além do trabalho de criação com a sua própria companhia, ela organiza regularmente um curso de formação (FOR).

Há ainda uma presença de preocupações ambientais na dança portuguesa. Pedro Ramos, por exemplo, é alguém que tem trabalhado na floresta, fazendo do bosque o seu próprio lugar de trabalho, o seu laboratório. Pedro Ramos, durante mais de um ano, fez do Bosque lugar da residência. E então, em 2024, nós organizámos um festival que chamamos Festival Silvestre¹⁹, para o qual convidámos diversos criadores, além do Pedro. Aconteceram performances em espaços não-convencionais do próprio bosque, e aconteceram coisas muito bonitas. Por exemplo, um dos artistas convidados foi o Luís Guerra, que é um performer

¹⁹ Fiz a curadoria deste Festival juntamente com Pedro Ramos, e a produtora Ordem do O

extraordinário; ele apresentou uma peça que se chamava "Mais à tardinha, ao cair da noite", e nessa peça, que fez durante todos os dias acompanhando o horário do pôr do sol, dançava em diferentes lugares da floresta. Uma das vezes, justamente no Bosque de Monsanto, os vagalumes apareceram e dançaram com ele. Esse foi um momento mágico. Mas houve e há outras pessoas que trabalham também com questões ambientais -- Rita Vilhena, Vânia Rovisco, e outros – que também participaram no festival.

Também, por exemplo, o João dos Santos Martins e a Ana Rita Teodoro, com uma estrutura que se chama Parasita, têm feito um trabalho muito alternativo sobre o que é a dança e que dança é que querem fazer. Ritó Natálio também tem colocado as questões ambientais e as crises ambientais no primeiro plano da sua produção e das suas criações. Há também uma presença cada vez mais importante na dança contemporânea das questões da racialização²⁰. Este questionamento, relativamente recente em Portugal, encontra-se em criadoras como a Piny e o André Cabral.

Uma outra questão que também é importante referir é a dos corpos que estão fora da norma de eficiência, digamos assim, aquilo que nós podíamos falar, corpos que têm alguma deficiência visível. E nessa matéria, a Diana Niepce é uma criadora que deve ser referida. Ela convoca uma outra presença do corpo em cena, que é muito estimulante, e sobretudo muito instigante para o espectador.

Aliás, há uma companhia -- que tem a sede na Ilha da Madeira -- que é o *Dançando com a Diferença*, que é uma companhia que integra bailarinos, performers, portadores de alguma deficiência visível, com outros que não têm uma deficiência visível. Trata-se de uma companhia inclusiva, que tem desenvolvido um trabalho notável desde há mais de quinze anos.

Claro que isto não é um retrato exaustivo, mas é, enfim, uma tentativa de descrever a paisagem da nova dança portuguesa ou da dança contemporânea portuguesa, certamente incompleta.

Pergunta 1: Eu tenho uma pergunta para te fazer. Essa produção maior, de dança, está centralizada em Lisboa ou se pode considerar bastante espalhada por Portugal? Ou replica a velha história centralizadora de Portugal, com Lisboa e Porto no centro?

²⁰ A obra e o testemunho da artista Grada Kilomba têm vindo a questionar o racismo que persiste nas instituições e na cultura portuguesa. Também o coletivo *Aurora Negra* tem denunciado nas suas criações teatrais os processos de racialização. O que está em jogo é a questão do lugar da fala.

Daniel Tércio: Eu acho que é ainda mais Lisboa e Porto. Mas como o país é pequeno, na verdade, há bastante circulação. Além disso, fora de Lisboa e do Porto existem também projetos corajosos. Não vou nomear todos, mas evidentemente o Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo (Alentejo) e o teatro Viriato em Viseu são exemplos de descentralização bem conseguida, entre muitos outros. Ainda assim há muitos criadores que se queixam de não serem programados. E aqueles que são programados têm a sua atividade centrada em Lisboa ou no Porto. Seja como for, é conveniente lembrar que estamos a falar de um país com um território pequeno. De Norte a Sul, atravessa-se em sete horas, e de Oeste para Leste, em quatro horas, no máximo. Portanto, em quatro horas estamos em Espanha.

Pergunta 2: Queria fazer uma outra pergunta, porque há algumas semanas, a gente teve também uma conversa com uma pesquisadora que é brasileira, mas que mora na França e que enfatizou a questão de que não há um impacto tão grande ou um entrelaçamento tão grande entre o que se produz na universidade, no pensamento sobre a dança, com o que é produzido pelos coreógrafos, ou pela comunidade de dança. Queria saber um pouco de você, como é essa relação de todas as produções e todos os pensamentos que a gente tem dentro da universidade, seja na Universidade de Lisboa ou mesmo nas outras, com a própria comunidade artística. Você acha que já há o entrelaçamento, ou sempre existiu esse entrelaçamento, e esse problema que a gente vê acontecer na França não é o mesmo que acontece em Portugal.

Daniel Tércio: Eu não sei bem o que acontece em França, mas em Portugal, digamos que esse entrelaçamento tem vindo a ganhar terreno. Vocês sabem que em Portugal existe uma diferença entre universidades, ensino universitário, e ensino politécnico. O politécnico está, por definição, mais próximo da prática, e o universitário está mais próximo da investigação teórica. Então, oficialmente só existe uma universidade com um departamento de dança (a FMH na Universidade de Lisboa). Antes de me aposentar, eu trabalhava neste departamento de dança, na Universidade de Lisboa. Também oficialmente só existe um curso de dança no Politécnico, também em Lisboa. Portanto, em termos de formação académica também se verifica uma grande centralidade. Mas, na verdade, o que tem vindo a acontecer é que em graduações e pós-graduações de comunicação, nos cursos de Antropologia, nos próprios cursos de História, a dança tem vindo a ter lugar, tem vindo a ser tratada e estudada. Portanto, o estudo teórico da dança tem vindo a ganhar terreno, inscrevendo no seu processo os trabalhos de criadores portugueses como a Vera Mantero, o João Fiadeiro e a Marlene Monteiro Freitas. Essas pesquisas partem, como não podia deixar de ser, de uma cumplicidade

entre a análise teórica e os processos criativos. Além disso, existe uma vertente museológica, de uma nova museologia. Para o ilustrar posso referir uma grande exposição que foi organizada por académicos e por artistas que se chamava "Dança Não Dança", exposição que foi acolhida pela Gulbenkian, que é, como sabem, uma grande instituição, que tem muitos meios e que em boa hora apadrinhou e a acolheu. A exposição foi acompanhada por um catálogo em que se faz uma aproximação à história da dança desde o século XX até os dias de hoje, colocando justamente uma pergunta, que é uma pergunta que aparece sucessivamente ao longo da própria história da dança, e que é esta: "O que é que faz com que um movimento seja dança".

Portanto, por um lado, a própria exposição coloca essa pergunta, junto com uma outra questão sobre o contexto social, político, em cada momento, para que aquilo seja dança. Há também, na Universidade, uma política de conservação dinâmica de dados, essencial para preservar a memória coletiva e ativar as memórias de dança. Eu próprio fundei e dirigi uma base de dados em formato digital, chamada Terpsicore ²¹, que está sediada na FMH e que possibilita a adesão de companhias de dança e de criadores na construção do catálogo. Este trabalho tem estado enquadrado pelo centro de estudos INET-md ²². Essa base de dados está agora infelizmente num período de impasse, porque estamos sem financiamento e sem a possibilidade de contratar bolsiros.

Pergunta 3: Eu queria aproveitar, já que você falou de financiamento, para lhe colocar o seguinte. Eu sou produtor, sou produtor aqui do Brasil. E aí, como você está falando de financiamento, eu queria escutar como é que funciona aí em Portugal essa questão das companhias. Existe -- como existe aqui no Brasil -- os fomentos, via lei de incentivo? Eu já fui dois anos seguidos com uma companhia em que eu estava trabalhando como produtor. Nós fizemos uma circulação em Portugal. Na primeira vez a gente fez quatro cidades e na segunda conseguimos fazer sete, mas com as prefeituras bancando. A gente pagou nossa passagem Brasil-Portugal e cada cidade onde a gente esteve, a prefeitura, que aí vocês chamam de Câmara, a Câmara Municipal, bancava a hospedagem, o traslado, reservava o teatro, essas coisas todas, equipamento, tudo que fosse preciso. Enfim, gostaria de entender como funciona esse fomento, como é que as companhias conseguem circular, existem apoios de âmbito nacional, ou é muito municipalizado?

²¹ <https://terpsicore.fmh.ulisboa.pt/#/>

²² INET-md ou Instituto de Etnomusicologia – centro de estudos em música e dança é uma unidade de pesquisa com quatro polos: FCSH da Universidade Nova de Lisboa, FMH da Universidade de Lisboa, DECA da Universidade de Aveiro e Instituto Politécnico do Porto.

Daniel Tércio: Existe um organismo central, do Estado Central, que é a Direção-Geral das Artes e que tem aberto, todos os anos, concursos, ou seja, lança editais para diferentes tipos de financiamento. Esses editais podem ser para programação, para internacionalização, para projetos pontuais ou para estruturas. Muitas das estruturas são companhias, ou coletivos de artistas. Se já tiverem uma antiguidade, salvo erro de dois ou três anos, as estruturas podem concorrer a financiamento por dois anos ou por quatro anos. Para tanto, tem de preparar um dossiê com um plano de trabalho.

Esse orçamento, portanto, vem do Estado Central e tem garantido o funcionamento de algumas das grandes companhias de que estamos aqui a falar, como a companhia da Clara Andermatt ou a companhia da Olga Roriz, até às estruturas mais recentes, como a Parasita. Idealmente, os apoios do Ministério da Cultura devem ser articulados com apoios das autarquias e da rede de teatros. Ou seja, normalmente quando as companhias ou os criadores concorrem à Direção-Geral das Artes, devem demonstrar que também conseguem outros financiamentos. E os financiamentos das autarquias são muito importantes. Portanto, o ideal, quando um criador concorre, é ter garantias de programação. Como eu falei, em Portugal, existe uma rede nacional de teatros. São equipamentos que estão normalmente na dependência das autarquias, ou seja das prefeituras, e que estabelecem entre si essa rede e que, portanto, oferecem espaços de circulação. Mas os teatros têm autonomia para decidirem o que querem receber, entendeu? E depois os teatros mais importantes e que têm maior dotação financeira, muitas vezes compram espetáculos ou entram na produção do espetáculo como co-produtores. Esse mecanismo de produção e co-produção dá uma força à própria peça, porque tem garantida a sua circulação. Além destes financiamentos, existem também editais da Fundação Gulbenkian, por vezes para apoio a projetos de criação. E há ainda uma outra organização, que é a GDA, que é uma organização também de autores, de direitos conexos à autoria, que também lança regularmente editais de apoio à criação. O que é preciso para poder concorrer a estes editais? Não é preciso ser de nacionalidade portuguesa, é preciso ser residente em Portugal, entendeu? Até à data tem sido assim, esperamos que se mantenha assim. Agora, por toda a Europa e em Portugal, com o crescimento da extrema-direita, anda-se a falar na questão da imigração e a falar contra os imigrantes; vocês sabem isso, né? Então, estamos a passar por um período muito, muito triste e muito assustador. Isso no mundo todo, o que é uma coisa bem complicada.

Pergunta 4: Eu morei sete anos em Lisboa, e é bom escutar você falar da cena e perceber um pouco essa minha vivência aí. Eu queria te fazer uma pergunta em relação ao que você trouxe quando falou sobre o Dança Não Dança, e sobre a Nova Dança Portuguesa. Você acha que a Nova Dança Portuguesa, esse movimento que surgiu nos anos oitenta, tem vindo a transformar-se? As coisas vão se transformando ao longo dos anos... Mas se esse movimento, hoje em dia, de alguma maneira, se aproxima mais de uma arte performativa do que da dança em si. Você acha que podemos estabelecer essa diferenciação entre a dança e a arte performativa?

Daniel Tércio: Parece-me que essas fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar dança e aquilo que se convencionou chamar performance são -- sempre foram -- desde o início, desde mesmo o aparecimento da Nova Dança Portuguesa, muito difíceis de traçar. E ficaram diluídas por diversas razões. Inclusive porque o espaço de apresentação não é apenas o teatro ou o palco convencional, mas é também, por exemplo, a galeria de arte. Há pouco vimos aquela peça de escultura habitada pela Vera Mantero, que é uma peça que tanto pode estar numa imensa exposição como a Bienal de São Paulo, como ao ar livre, como num espaço exterior. Portanto, pode habitar um lugar absolutamente diferente daquilo que nós pensamos que é o palco. Então, eu creio que uma das novidades da Nova Dança Portuguesa foi também trazer essa abertura do espaço de apresentação. O espaço de apresentação não é meramente o teatro convencional, é mais do que isso. Mas isto não significa que não haja criadores da dança contemporânea que recuperem uma linguagem clássica. Por exemplo, a Tânia Carvalho utiliza muito o balé nos seus trabalhos. Ela continua a recorrer à linguagem balética. O Vítor Hugo Pontes, que é um outro criador a que eu apenas referi, é plasticamente inovador, e convencional na estrutura dramaturgica. Portanto esse lado convencional da estrutura coreográfica continua a existir na dança contemporânea. Na verdade, aquilo que a dança contemporânea traz, seja portuguesa ou não, é uma diversidade de possibilidades. Não estreita as possibilidades, amplia essas possibilidades. Nesse sentido, a dança contemporânea é abertura. Abertura também para outras formas de expressão, para outros lugares de acontecimento e para outras cumplicidades. É isso que me parece que acontece com a dança contemporânea e que proporciona a aproximação ao território da performance.

Pergunta 5: Se você ainda falar um pouco do José Gil... Para a gente fechar essa história de entender qual é o conceito de base, ou os conceitos, a fundamentação básica, ou a proposição básica de José Gil, eu acho que seria uma informação interessante aqui para a turma.

Daniel Tércio: Eu comecei por falar no livro que acabei de publicar, que tem o privilégio de ter um prefácio escrito por José Gil e Ana Godinho. Eu pedi-lhes um prefácio, eles foram muito disponíveis, e escreveram esse prefácio. Então, este livro tem a ver justamente com questões ambientais, no sentido Guattariano, por assim dizer, porque não é apenas a questão da crise ambiental, mas é sobretudo a questão das três ecologias: a ecologia ambiental, a ecologia social e a ecologia das subjetividades. Creio que essa é também a linha de pensamento de José Gil e de Ana Godinho no que diz respeito à crise ecológica que vivemos em todo o planeta. Eu tinha aqui preparado algumas ideias sobre o José Gil que não terei tempo para desenvolver.

Normalmente quando se fala no José Gil e na relação com a dança, há sobretudo dois livros, o primeiro é *As Metamorfoses do Corpo*. Creio que está também publicado no Brasil, não é? Acho que sim. O outro é *O Movimento Total*. Esses dois livros são duas obras em que ele trata de uma maneira mais nítida as questões da dança; mas, de certa maneira, em toda a obra dele, as questões da dança aparecem com regularidade. Por exemplo, no *Caos e Ritmo* também aparecem. Nesta tentativa de improvisar, eu encontrei aqui quatro palavras-chave, para falar sobre o pensamento de José Gil. Claro que isto não substitui a necessidade de o ler, de o estudar. Uma das palavras-chave é "corpo paradoxal". Depois podemos pensar o que é que isto significa. Uma outra é "significado flutuante". O significado flutuante aparece logo em *Metamorfoses do Corpo*. Uma terceira palavra é "Corpo-devir". E a quarta é "heterogêneos". Acredito que estes termos podem ajudar um bocadinho a pensar o pensamento de Gil. A Ivani referiu que na Academia há pessoas que não concordam com José Gil; acredito que sim, mas não conheço também propriamente nenhum texto a contestar o pensamento dele. Podem não concordar, mas desconheço os argumentos. Evidentemente que nós devemos fazer uma leitura crítica sobre aquilo que qualquer autor propõe, mas não há propriamente argumentos contra o pensamento do José Gil, que eu saiba. O que acontece, é que ele tem sido uma referência na dança contemporânea portuguesa e não só; eu creio que também, por exemplo no Brasil, é muito lido, muito escutado, e creio que, por exemplo, em França também. Uma das grandes influências do pensamento dele está em Gilles Deleuze. Vou tentar elaborar algumas ideias que vocês possam pegar para uma leitura de José Gil. O que significa "corpo paradoxal"? Quer dizer que o corpo não é uma entidade estável e

unívoca, mas um lugar de tensões, contradições e transformações constantes. Ou seja, o corpo está presente e ausente, o corpo decorre entre o subjetivo e o objetivo, o corpo está em permanente metamorfose, é a sede de forças e de intensidades. O bailarino trabalha justamente com estes materiais. O “significado flutuante” designa um sentido que escapa à fixação conceitual ou à tradução literal, pelo que possibilita múltiplos sentidos possíveis. Para José Gil o corpo é um produtor de significados, mas não de um modo clássico semelhante à linguagem verbal. Ele atua por intensidades, afetos e afetividades. Para terminar, vou citar uma frase que ele escreveu em *Tempo Indomado*: “o corpo paradoxal acorda, activa-se e abre-se em várias direções”. Espero que estas breves referências suscitem o desejo de leitura.

Reflexões sobre epistemologias da dança na França

Luar Maria Monteiro Vargas Escobar

Olá, boa tarde a todos! Estão me ouvindo bem? Maravilha. Muito obrigada pelo convite, Ivani; é um prazer enorme estar aqui com vocês hoje, compartilhando alguns dos pressupostos epistemológicos que fundamentam o campo de estudos em dança na França. É uma satisfação poder estabelecer este diálogo com vocês.

Vou começar apresentando-me rapidamente para quem ainda não me conhece e, sobretudo, para situar o meu lugar de fala. É importante explicitar por que estou aqui, como uma brasileira carioca, representando e discutindo o campo de estudos em dança em território francês.

Eu sou Luar Maria e possuo um percurso híbrido. Minha trajetória tem origem na prática artística e sempre realizei esse trânsito constante entre a teoria e o fazer. Sou formada pela Faculdade Angel Vianna, tanto em licenciatura quanto em bacharelado, e também em Teatro pela UNIRIO. Segui minha carreira acadêmica na UNIRIO, onde realizei o mestrado e o doutorado, defendido em novembro de 2019. Durante o doutorado, meu interesse voltou-se especificamente para a questão da direção de movimento enquanto uma prática dramaturgica. Foi durante esse período doutoral que aprofundi meu contato com os estudos em dança na França, especialmente com autores que atuam nesse contexto. Meu doutorado foi realizado em regime de cotutela — um sistema de dupla diplomação que divide a pesquisa entre dois países. No meu caso, a tese foi desenvolvida entre a UNIRIO e o Departamento de Dança da Universidade Paris 8.

Minha escolha por essa instituição deveu-se ao fato de que as teorias e o modo como a dança era pensada por lá já me interessavam profundamente, parecendo-me muito próximos da minha própria maneira de trabalhar. Durante o período da cotutela, residi dois anos na França, o que me permitiu mergulhar de fato nesse modo de pensar e de analisar a dança.

Posteriormente, dei continuidade às minhas atividades acadêmicas em ambos os países. No Brasil, lecionei como professora substituta na UFRJ, na PUC-Rio e na UNIRIO. Na França, realizei um pós-doutorado no mesmo departamento da Paris 8 e, em seguida, comecei a lecionar como professora substituta no curso de Dança. Também tive a oportunidade de dar aulas na Universidade de Lille, que possui um departamento de artes com uma estrutura diferente da Paris 8, contando com uma equipe de dança específica dentro de um contexto interdisciplinar.

Este é um departamento inteiramente dedicado à dança. Creio que é por essa razão que estou aqui: para tentar relatar um pouco de como trabalhamos nesse contexto. Um ponto que gostaria de enfatizar e no qual insisto é que parte do meu interesse pelo modo como o campo de estudos francês concebe a dança advém de uma identificação com o tipo de trabalho que eu já realizava e com o saber no qual fui formada — mais especificamente na Faculdade Angel Vianna.

Acredito que possamos estabelecer um diálogo muito produtivo, inclusive mencionando a Marcia Feijó. Em minha tese, dedico um capítulo inteiro a realizar o cruzamento entre o pensamento de Klaus Vianna, na década de 1970, e as proposições de Hubert Godard, na década de 1990. Existe, de fato, um entrelaçamento e uma proximidade bastante interessantes entre essas duas maneiras de pensar o corpo em movimento e a própria dança.

Sobre o nosso funcionamento hoje, gostaria que se sentissem à vontade para me interromper caso surja qualquer dúvida ou questão. Este é, genuinamente, um formato de diálogo e conversa. Peço desculpas antecipadamente se, porventura, eu utilizar alguma palavra inexistente em português ou misturar conceitos; venho de uma jornada de três horas de aula e estou há bastante tempo lidando com esses conceitos em outra língua.

É o mesmo que digo aos meus alunos na França, pois o inverso também ocorre e acabo inventando termos em francês. Se essa barreira linguística impedir a compreensão do que pretendo expressar, por favor, sinalizem-me e buscaremos o sentido juntos.

Minha proposta hoje é discutir a especificidade da pesquisa em dança na França, onde ela é considerada um campo disciplinar em si. Mas o que quero dizer com essa ideia? Antes da existência de um campo de pesquisa universitário especificamente dedicado a ela, a dança — tanto na França quanto no Brasil — era estudada dentro de outras disciplinas. Sabemos que as manifestações e práticas coreográficas eram analisadas por áreas como a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e os Estudos de Gênero.

Esse dado nos coloca diante de uma questão de ordem epistemológica que está no centro do nosso debate: qual é a especificidade da pesquisa em dança para além da questão temática?

Para reformular essa pergunta: por que batalhar e defender a criação de um campo disciplinar específico de estudos em dança é tão importante, se a dança, enquanto objeto de estudo, já pode ser trabalhada em outros campos como a História ou a Sociologia? O que me parece interessante debater com vocês, a partir dos elementos que trarei, é o que define o que é próprio desse campo para além do "tema" dança.

Parece-me que, a partir dessa indagação, conseguimos nos aproximar do debate sobre as epistemologias da dança, que é o centro de interesse deste curso proposto pela Ivani. De uma maneira geral, a ideia hoje é compartilhar com vocês o modo como a especificidade dessa abordagem, tal como foi desenvolvida historicamente na França, fundou uma identidade epistêmica que, por sua vez, forjou metodologias e todo um aparato de ferramentas próprias ao que denominamos aqui como campo de estudos em dança.

A intenção de minha fala é compartilhar como foi criada, em solo francês, uma base epistemológica que permitiu que a dança passasse a ser estudada a partir de metodologias próprias, e não mais — como ocorria quando era abordada por outras disciplinas — analisada por meio de ferramentas desenvolvidas e testadas em campos alheios ao contexto específico da dança.

Para que vocês possam se orientar e acompanhar meu raciocínio, elaborei um breve roteiro. Pretendo começar situando o contexto histórico e político da criação do departamento de dança da Paris 8, que ocorre no mesmo momento em que o campo de estudos em dança começa a se consolidar em nível nacional — lembrando que a França não se restringe a Paris e possui um território acadêmico para além da capital. Em seguida, apresentarei dois teóricos fundamentais para a consolidação dessa epistemologia: Michel Bernard e Hubert Godard. Acredito que vocês tiveram a ocasião de ler o texto de Godard, *Gesto e Percepção*. Minha ideia é apresentar especificamente dois conceitos desenvolvidos por eles, que são os de corporeidade e de gesto, bases essenciais para entendermos essa identidade institucional e epistêmica. Esse será também o momento de debatermos dúvidas precisas ou questões concretas sobre o texto.

Em um terceiro e último momento, de caráter conclusivo, pretendo pensar com vocês como esses pressupostos epistemológicos forjam não apenas o que Isabelle Ginot denomina como metodologias emergentes — termo que considero muito interessante por permitir pensar a partir e com o gesto dançado —, mas também como forjam uma certa postura do pesquisador diante das obras, da dança e dos corpos em movimento. Refletiremos sobre qual saber é construído a partir dessa relação e como trabalhamos o que chamamos aqui de saber sentir, um termo muito solicitado na pesquisa em dança e que define um saber próprio do pesquisador.

Gostaria de registrar aqui, atendendo ao chat, os nomes mencionados: Isabelle Ginot, Hubert Godard e Michel Bernard. Podemos passar, então, para esse primeiro momento sobre o contexto histórico e a política de criação do departamento. O departamento de dança da Universidade Paris 8 foi criado em 1989 por Michel Bernard, filósofo e professor de estética

teatral, falecido em 2015. A criação desse departamento surge da necessidade de estabelecer um espaço de reflexão em dança em um momento de crescimento exponencial da dança contemporânea na França. É nesse período, nos anos 1980, que observamos a emergência da Nouvelle Danse Française, movimento associado a artistas que vocês provavelmente conhecem, como Maguy Marin, entre outros que talvez sejam menos difundidos no Brasil. Tudo isso permite dizer que, por um lado, o departamento foi fundado como uma resposta direta às demandas de um meio profissional em plena expansão, que necessitava de espaços de reflexão e de crítica sobre a prática e a criação em dança. Nesse contexto, podemos pensar em nomes importantes da chamada Nouvelle Danse Française, como Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Odile Duboc, entre outros. Por outro lado, é igualmente importante compreender que a entrada da dança na universidade foi também uma consequência direta de Maio de 1968.

Esse foi um momento político marcado por fortes reivindicações e por intensas energias sociais, culturais e políticas, que contribuíram de maneira inegável para que as artes passassem a ser reconhecidas como campos legítimos de produção de saber, de reflexão e de crítica. Trata-se, portanto, de um período em que ocorre também uma integração mais intensa das artes na universidade. Vale lembrar, ainda que brevemente, que o departamento de dança da Universidade Paris 8 não foi o primeiro a ser criado na França. Antes dele, houve o departamento de Nice, criado em 1984 por uma professora italiana.

Chamo atenção para esse dado porque a criação de um departamento de dança constitui uma etapa decisiva no processo de legitimação da dança enquanto campo de conhecimento. E essa criação, no caso da Paris 8, é atribuída a um filósofo. Insisto nesse ponto porque ele é fundamental para compreendermos a perspectiva epistemológica do campo de estudos da dança na França, que começa a se constituir a partir desse momento.

Temos, então, um primeiro momento, aproximadamente entre 1989 e 1992, no qual o departamento apresenta um foco mais fortemente voltado para uma abordagem filosófica da corporeidade na dança. Retomarei esse conceito mais adiante.

Trata-se de uma abordagem filosófica porque, como acabei de mencionar, o departamento foi criado por um filósofo, Michel Bernard. É essa perspectiva que ele elabora explicitamente em muitos de seus livros, sobretudo por meio das críticas dirigidas ao conceito de corpo e da defesa do conceito de corporeidade como mais adequado para pensar a dança.

Michel Bernard sustenta que o conceito de corporeidade é mais pertinente para pensar a arte coreográfica do que o conceito de corpo. Retornarei a esse ponto daqui a pouco, para explicitar melhor essa crítica e a razão pela qual ele propõe essa substituição conceitual. Por

ora, interessa apenas seguir um pouco nessa linha do tempo e registrar esse primeiro momento, marcado pela proposta de uma abordagem filosófica da corporeidade dançante.

Em seguida, temos um segundo momento, a partir de 1991 e 1992, que se inscreve na continuidade das pesquisas em torno da noção de corporeidade, mas desenvolve uma outra orientação dentro do departamento. O foco passa a incidir de maneira mais direta sobre o trabalho específico do bailarino e sobre os saberes próprios desse trabalho. Trata-se de uma abordagem interessada nas condições de expressividade da dança, nos diferentes modos de treinamento do bailarino e da bailarina, nas questões ligadas à interpretação e, muito especialmente, na leitura do gesto.

Essa segunda abordagem se estrutura sobretudo a partir das pesquisas de Hubert Godard, alguém que vem da prática: bailarino, pesquisador, praticante somático, com ampla atuação também no campo clínico. Talvez seja por isso que essas questões não estejam tão distantes de certos debates que vocês já conhecem. Hubert Godard passou a integrar o departamento em 1991, também como professor.

Hoje, podemos dizer que existem esses dois grandes pilares. O que me parece importante destacar é que o campo de estudos em dança na França se consolida justamente na articulação entre essas duas perspectivas: uma perspectiva filosófica e uma perspectiva prática. Tanto a abordagem de leitura do gesto, mais associada a Godard, quanto a perspectiva filosófica de Michel Bernard formam a base que possibilita a construção de um discurso estético em dança. Trata-se de um discurso fortemente fundamentado na observação do gesto dançado, mas, mais do que isso, na percepção — ou na apreensão sensível — que o pesquisador ou a pesquisadora realiza desse gesto.

Há, portanto, um engajamento sensível também da parte do pesquisador, como estratégia para nos aproximarmos ao máximo daquilo que é esse gesto e daquilo que é essa dança. Refiro-me, assim, a um discurso crítico e reflexivo que se constrói por meio da experiência estética da pesquisadora, colocando o sensível no centro do trabalho analítico e da reflexão crítica. Quando utilizo aqui o termo estética, refiro-me a algo compreendido como uma espécie de fábrica do sensível, expressão bastante recorrente nesse contexto e à qual retornarei mais adiante.

Por enquanto, a intenção é apenas situar esse quadro geral. Creio que isso ficará mais claro quando entrarmos propriamente nos conceitos de corporeidade e gesto, que certamente nos ajudarão a compreender melhor a especificidade dessa abordagem. Se em algum momento isso não estiver claro, por favor, me sinalizem. Imagino que estejam todos me ouvindo bem, mesmo que eu não consiga ver cada um de vocês. Passo, então, a essa segunda

parte, em que a proposta é falar mais detalhadamente desses dois conceitos e de como eles fundam uma determinada perspectiva epistemológica, que é precisamente a do departamento. Vou começar, talvez, pelo conceito de corporeidade, proposto por Michel Bernard, que é um pouco mais complexo. Para quem não o conhece, Michel Bernard tem, inclusive, um livro traduzido para o português, intitulado *O corpo*.

Mas o livro mais importante, digamos assim, aquele em que Michel Bernard trata de modo mais direto da arte coreográfica, não foi traduzido para o português. Trata-se de *De la création chorégraphique*. Vi recentemente que havia uma doutoranda trabalhando em um projeto de tradução dessa obra; então, em algum momento, ela talvez circule no Brasil, o que seria muito bem-vindo. De todo modo, trata-se de dois conceitos correlatos — gesto e corporeidade —, e é isso que vamos compreender aos poucos.

Para começar pelo conceito de corporeidade, é importante dizer que Michel Bernard, filósofo e criador do departamento, dedicou grande parte de sua obra ao desenvolvimento de uma crítica contundente ao conceito de corpo. Desde o livro *O corpo*, que foi traduzido para o português — embora seja um livro de leitura bastante exigente, com uma escrita complexa —, até *De la création chorégraphique*, em que ele se interessa mais especificamente pelo que chama de corporeidade dançante, Bernard traça um panorama crítico da noção de corpo. Seu objetivo é mostrar que esse conceito, que ele considera uma invenção ocidental, não nos ajuda a pensar a dança; ao contrário, ele acaba por dificultar essa reflexão.

O primeiro livro é *O corpo*, traduzido, ao que tudo indica, pela Colibri. Não estou com a edição em português aqui comigo, mas trata-se de um livro em que Bernard ainda não está pensando diretamente a arte coreográfica; mesmo assim, a crítica ao conceito de corpo já está presente ali desde o início. O segundo, é *De la création chorégraphique*, ou *Da criação coreográfica*, que é justamente a obra em que aparece esse desenvolvimento mais voltado para a dança. É nela que está o capítulo em que Bernard formula a ideia do corpo como anticorpo, defendendo o conceito de corporeidade e sustentando que o conceito de corpo não é útil para pensar a dança tal como ele a compreende. Portanto, os dois títulos são *O corpo* e *Da criação coreográfica*. Esta última obra foi publicada pelo Centre National de la Danse (CND), creio que em 2001.

Nessa crítica ao conceito de corpo, Bernard defende a ideia de que o termo “corpo” está ligado a uma cultura e a uma história específicas, mais precisamente à cultura e à história ocidentais, bem como às categorias que sustentam os discursos sobre o corpo nessa tradição. Em um dos capítulos deste livro — onde ele formula essa questão de modo relativamente sintético, embora a síntese não seja exatamente sua marca —, Bernard mostra que a noção de

corpo, tal como a entendemos, é herdeira do que ele chama de uma grande separação, tipicamente ocidental. Eu acrescentaria: moderna e, por que não, também colonial. Trata-se de uma separação dicotômica entre corpo e mente.

De um lado, temos aquilo que pertence à dimensão da anatomia, legitimada pelos saberes médicos: a dissecação, o interesse pelo corpo morto, a organização do corpo como objeto visível e classificável. De outro lado, teríamos aquilo que pertenceria à dimensão do invisível: o espírito, a alma, a interioridade. O que Michel Bernard afirma é que, quando utilizamos a palavra “corpo”, já mobilizamos esse imaginário dicotômico. As palavras produzem imaginários; por isso, o termo “corpo” já traz consigo essa cisão e acaba orientando a nossa forma de pensar. Ele não consegue dar conta da complexidade da experiência sensível.

Segundo Bernard, quando usamos esse termo, o corpo tende a tornar-se um objeto, e um objeto esvaziado justamente da dimensão sensível da experiência — dimensão que, no entanto, está no centro do trabalho da dança. Sabemos, por exemplo, que, além da posição anatômica em que cada um de nós se encontra agora, sentado na cadeira, no chão, com as pernas cruzadas ou não, não somos apenas um corpo sentado. Há a sensação do material da cadeira, do peso do corpo, da pele em contato, da temperatura, das pressões, das micropercepções. Ou seja, a experiência não se reduz à descrição anatômica.

Há muitos exemplos possíveis. Um deles aparece quando dizemos: “eu tenho um corpo”. Quem é esse “eu” que tem um corpo? Onde ele está? Ele coincide com o cérebro, com a cabeça, com uma instância interior que possuiria o corpo como algo separado de si? Outro exemplo, que Christine Roquet costuma dar, é a frase: “eu amo o seu corpo”. De que exatamente se está falando aí? Do corpo anatômico? Do modo de se mover-se? Do tônus? Da qualidade do toque? Da presença? Tudo isso evidencia que se trata, para Bernard, de um conceito falho, ao menos se quisermos pensar a dança.

Por todas essas razões, Michel Bernard, fundador do departamento, entende que o termo corpo não é o mais apropriado para pensar a dança. Na perspectiva que funda os estudos em dança na França, a questão central da arte coreográfica é, antes de tudo, o sensível e a experiência da percepção. Para ele, a questão do gesto dançado está menos associada a uma tecnicidade isolada e mais ligada a uma certa habilidade de multiplicar experiências sensíveis, ou ainda de transformar modos de perceber o mundo e os hábitos perceptivos que carregamos.

Em outras palavras, aquilo que costumamos chamar de corpo seria, para Michel Bernard, um elemento dinâmico, em constante transformação, poroso, responsivo às experiências. Seria algo moldado pelas experiências sensíveis, tanto individuais — ligadas ao cotidiano de cada sujeito — quanto sociais, históricas e culturais.

Marcel Mauss já nos falava sobre isso em *As Técnicas do Corpo*. O gesto situa-se em um lugar intermediário; é, em si, uma questão interdisciplinar, pois é o gesto que molda o nosso corpo. Como Mauss demonstra, nada nos é transmitido apenas pelo determinismo biológico ou "pelo sangue"; é a cultura que vai moldando e conferindo contornos ao nosso corpo. Assim, nossa corporeidade é o resultado de uma experiência sensível, simultaneamente individual e social. Refiro-me a vivências de pensamento, à forma como comemos, como sofremos e por que sofremos, ou como amamos, entre tantas outras experiências. Por todas essas razões, Michel Bernard propõe o uso de um termo distinto que, para ele, abarcaria os temas da sensação e da percepção de maneira mais justa e ampla: o conceito de corporeidade. E por que essa escolha? Devemos lembrar que Bernard é um filósofo, e para a filosofia a precisão das palavras é fundamental; o trabalho nasce do pensamento e do conceito. Ele retoma esse conceito de Maurice Merleau-Ponty, filósofo que muitos de vocês talvez já tenham tido a ocasião de ler, considerado um dos expoentes da fenomenologia. Merleau-Ponty é uma das grandes referências teóricas de Bernard, não apenas para o conceito de corporeidade, mas também para o de quiasma, outro conceito que ele desenvolve. De maneira geral, Merleau-Ponty é uma referência essencial para toda a linha de pesquisa da Paris 8 que se dedica ao que poderíamos chamar de uma "fenomenologia do gesto e do bailarino". Esta é, inclusive, uma forma de nomear o trabalho que realizamos aqui.

Já que este curso se interessa pela questão epistemológica, vale pontuar que, para além do que o conceito de corporeidade propõe em si, a escolha de Bernard ao recuperar esse termo merleau-pontyano para pensar a dança traz consigo todo o pano de fundo da fenomenologia, que propõe uma epistemologia própria. A fenomenologia possui uma concepção particular de produção de conhecimento. Nela, o observador de um corpo — ou de qualquer outro objeto no mundo — não é exterior ao objeto observado. Na fenomenologia, o sujeito se mistura às coisas do mundo; o ato de ver depende do corpo de quem vê. É como se não houvesse mais um limite rígido entre corpo e mundo. Merleau-Ponty expressa isso de forma muito poética ao dizer que o nosso corpo é "tomado no tecido do mundo".

Podemos dizer que o indivíduo percebe com o seu corpo e com o seu mundo. Não percebemos a realidade da mesma maneira porque não somos as mesmas pessoas: não compartilhamos a mesma experiência, a mesma sensação de espaço, a mesma visão ou a

mesma história de vivências sensíveis. Em suma, esse fundamento fenomenológico por trás da escolha do conceito de corporeidade é o que forja as abordagens e ferramentas de análise do gesto e as análises coreográficas. Elas estão intrinsecamente ligadas à ideia de um saber sentir e a uma valorização da intuição e da própria experiência perceptiva do pesquisador. Retornarei a este ponto em breve.

Há alguma questão ou pergunta sobre isso antes de eu passar para Godard? Algum comentário ou alguma relação com o debate que vocês vêm desenvolvendo no curso? Não? Então sigo, mas antes houve uma pergunta rápida: Bernard permanece ligado à fenomenologia apenas a partir de Merleau-Ponty? Afinal, a fenomenologia depois se desdobrou em várias vertentes. Ele se manteve nessa raiz, e não em seus afluentes? Sim, de fato, o diálogo central dele é com Merleau-Ponty. É a partir dele que Bernard extrai os conceitos mais importantes para o seu trabalho. Claro que sabemos que a fenomenologia é um movimento muito mais amplo, que se modifica ao longo do tempo, mas Bernard permanece realmente interessado naquilo que foi proposto por Merleau-Ponty.

Depois, evidentemente, ele também se aproxima de outros campos de pensamento, especialmente de Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de dialogar com certos artistas. Ele fala bastante de Paul Cézanne, por exemplo, e se inscreve de algum modo nesse ambiente intelectual e estético. Feito esse esclarecimento, passo então a Hubert Godard, autor do texto que vocês leram. Godard é alguém que vem da prática, como eu já havia mencionado, e retoma os desdobramentos dessa crítica à noção de corpo, iniciada por Michel Bernard na fundação do departamento. A partir daí, ele elabora de maneira mais concreta algumas ferramentas para a leitura do gesto dançado.

A expressão gesto dançado pode soar um pouco estranha em português, mas é um termo que utilizamos bastante aqui, justamente porque o conceito de gesto é fundamental e, ao associá-lo mais diretamente à dança, essa formulação acaba se tornando recorrente, mesmo que em português soe um pouco pesada. Eu diria que Godard não apenas adere à crítica formulada por Bernard ao conceito de corpo, mas, nesse mesmo movimento iniciado pelo filósofo, propõe instrumentos mais concretos para acessar, analisar e falar da dança a partir dos saberes do bailarino. Ou seja, ele busca formular, a partir da prática, modos de tratar aquilo que Bernard chama de corporeidade e que Godard vai designar como gesto.

É importante lembrar também que estou falando aqui de um momento de criação do departamento. Naquele contexto, o desafio era, para citar o próprio Godard, dar uma língua à dança. Isso significava desenvolver ferramentas que pudessem se aproximar o máximo possível da experiência da dança, nomeando tipos de movimento, processos de trabalho e modos de composição, de modo que a reflexão pudesse nascer da leitura do gesto.

Embora Michel Bernard e Hubert Godard falem de lugares muito diferentes — um vindo da filosofia, o outro da prática da dança —, existe uma correspondência bastante forte entre os conceitos desenvolvidos por eles. O conceito de corporeidade, em Bernard, está muito próximo do conceito de gesto, em Godard, ainda que ambos os formulem de maneiras distintas. E por que isso é importante? Porque, cada um a seu modo, ambos propõem que nós, pesquisadores e pesquisadoras da dança, desloquemos nosso interesse do corpo, criticado por Bernard, e do movimento, problematizado por Godard, em direção à corporeidade e ao gesto. Em outras palavras, eles nos convidam a nos interessar menos pelo corpo entendido como objeto e menos pelo movimento entendido apenas como deslocamento, para voltarmos nossa atenção àquilo que organiza, produz e atravessa o gesto. O que isso muda? Muda a própria perspectiva de leitura da dança. Passamos a olhar para além daquilo que o corpo faz em termos estritamente descritivos. Deixamos de nos deter apenas em uma descrição biomecânica ou semiológica que pretenda impor um sentido fixo ao corpo e ao movimento, para operar um deslocamento propriamente epistemológico.

Esse deslocamento consiste em formular uma abordagem capaz de dar conta não apenas do que o corpo faz, mas sobretudo da relação entre o contorno do gesto e a sua dinâmica interna. O contorno do gesto é o desenho, a figura, aquilo que conseguimos nomear. Em técnicas mais codificadas e socialmente legitimadas, como o balé clássico, por exemplo, conseguimos nomear com precisão o contorno do gesto. Mas o que Bernard e Godard propõem é que olhemos para a relação entre esse desenho visível e aquilo que o sustenta: o fundo, o tônus, o conteúdo, o pré-movimento, isto é, o modo como esse gesto é produzido e fabricado.

Talvez possamos formular isso de outro modo: eles nos convidam a nos interessar pela gênese do gesto, pelo modo como ele é produzido, transmitido e realizado em um contexto específico — histórico, político, artístico, social e cultural. Voltaremos a esse ponto, e acredito que ele ficará mais claro à medida que eu apresentar de forma mais precisa o conceito de gesto.

Para operar esse deslocamento no modo de olhar para a dança, Godard retoma um conceito já existente, mas o reformula de maneira bastante específica: o conceito de gesto. Como vocês devem ter percebido no texto, para defini-lo ele começa distinguindo gesto de movimento. Se Bernard critica a noção de corpo, Godard problematiza a noção de movimento. Não se trata exatamente de uma recusa do termo, mas de mostrar seus limites. Para ele, o movimento diz respeito, de forma simples, ao deslocamento de partes ou segmentos do corpo no espaço. Isso é movimento.

Nesse sentido, uma máquina também produz movimento. Ela se desloca, possui partes, articulações, mecanismos; portanto, também realiza movimento. Mas, segundo Godard, o movimento produzido pela máquina é desprovido de expressividade. Falta-lhe aquilo que ele chama de carga expressiva. A máquina se move, sem dúvida, mas esse movimento não possui a mesma qualidade do movimento humano. A expressividade própria do movimento humano reside justamente no espaço entre o movimento visível — o desenho, o contorno, a forma que aparece — e o fundo tônico-gravitacional do sujeito.

É nesse intervalo que começa a emergir o que Godard chama de gesto. E é por isso que o gesto não pode ser reduzido ao simples deslocamento do corpo no espaço. Ele envolve a relação do sujeito com a gravidade, com o tônus, com a história sensível do corpo, com sua maneira singular de habitar e perceber o mundo. O gesto, portanto, não é apenas aquilo que se vê; é também aquilo que sustenta o visível e que faz com que um movimento seja humano, situado, expressivo.

O fundo tônico é o domínio onde residem as dimensões afetivas do sujeito. Trata-se da relação que constituímos ao longo da vida com a gravidade, com o espaço e com a nossa própria kinesfera. É o modo como nos orientamos em relação ao ambiente; cada indivíduo possui um fundo tônico singular. Angel Vianna aborda essa questão ao afirmar que as musculaturas profundas são, essencialmente, as musculaturas do sentimento. Esse fundo tônico-gravitacional envolve essas musculaturas e molda uma postura que, embora individual, é também coletiva, histórica e política. O gesto, portanto, situa-se nesse "entre": ele é o espaço entre a forma visível do movimento — seu desenho formal — e o fundo, esse pré-movimento que sustenta a ação.

No texto *Gesto e Percepção*, Hubert Godard argumenta que, de maneira geral, temos dificuldade em distinguir as diferentes etapas que conferem expressividade ao gesto, percebendo-o apenas de forma global. Ele chega a afirmar que somos, muitas vezes, "analfabetos" na leitura do gesto, mesmo sendo especialistas na área. Frequentemente, nosso interesse recai apenas sobre a forma do movimento, negligenciando a dinâmica interna que,

na realidade, é o que lhe atribui sentido. Em uma mesma coreografia dançada em uníssono, por exemplo, embora os bailarinos realizem os mesmos passos e formas, eles jamais realizarão os mesmos gestos. Cada um possui um modo singular de se organizar para executar aqueles movimentos, pois cada um carrega um fundo tônico específico e único.

Essa dimensão expressiva é sempre singular, pertencente tanto ao sujeito que dança quanto ao que observa. Godard utiliza o exemplo clássico de Gene Kelly e Fred Astaire: embora pudessem dançar a mesma coreografia, eles se organizavam corporalmente de maneiras completamente distintas. Enquanto um poderia partir do espaço para organizar o centro, o outro partiria do centro para se organizar em relação ao espaço. O que poderia parecer apenas uma leitura técnica é, na verdade, o que confere sentido ao gesto e permite a sua leitura. Muitas vezes nos prendemos a uma análise formal, quando o que percebemos primeiro são as sensações, o tónus e a qualidade da respiração — elementos que temos maior dificuldade em nomear.

Um exemplo muito sensível oferecido por Godard é a nossa capacidade de identificar uma pessoa apenas pelo som de seus passos subindo a escada ou pelo modo como ela manipula a chave na fechadura. Mesmo sem ver o indivíduo, reconhecemos sua identidade através de sua organização tônico-gravitacional característica. Na dança, esse canal de comunicação é o que chamamos de empatia cinestésica. Antes mesmo de apreendermos a forma, conectamo-nos com esse fundo que transmite sentido. Ao propor essa noção de gesto em detrimento do simples movimento, Godard — assim como Michel Bernard — convida-nos a olhar para a construção do sensível, ou seja, para a forma de sentir e perceber o mundo que organiza o gesto do bailarino.

O gesto é fruto da percepção: eu me movo de determinada maneira porque percebo o mundo de uma forma específica. O modo como nos movemos é moldado pela experiência e por modos de sentir particulares que são, insisto, individuais, mas também sociais e históricos. A ideia de gesto, em oposição à de "corpo em movimento", inclui a premissa de que o gesto é um sistema complexo e impossível de ser decomposto. Não existe gesto sem contexto. Ele está sempre associado a essa dinâmica interna ligada a modos singulares de sentir e perceber a realidade.

Portanto, o gesto na dança carrega consigo a expressão de uma forma de sentir que é, simultaneamente, própria do indivíduo e fruto de um contexto histórico, político e cultural. Sabemos que as formas de sentir se transformam de uma época para outra e entre diferentes culturas. O gesto, particularmente na dança, informa e é informado por esse contexto. Ele

revela um modo de sentir que é individual, mas que possui uma profunda inscrição histórica e social.

Nesse sentido, Marcel Mauss já nos apontava essa direção em sua obra *As Técnicas do Corpo*. O gesto situa-se em um lugar intermediário; ele é, em si, uma questão interdisciplinar, pois é o gesto que molda o nosso corpo. Como Mauss demonstra, nada nos é transmitido apenas pelo determinismo biológico; é a cultura que vai moldando e conferindo contornos à nossa existência. Assim, nossa corporeidade é o resultado de uma experiência sensível, simultaneamente individual e social. Refiro-me a vivências de pensamento, à forma como comemos, como sofremos — e por que sofremos — ou como amamos, entre tantas outras experiências. Por todas essas razões, Michel Bernard propõe o uso de um termo distinto que, para ele, abarcaria os temas da sensação e da percepção de maneira mais justa e ampla: o conceito de corporeidade.

Devemos lembrar que Bernard é um filósofo e, para a filosofia, a precisão das palavras é fundamental; o trabalho nasce do pensamento e do conceito. Ele retoma esse termo de Maurice Merleau-Ponty, filósofo considerado um dos fundadores da corrente fenomenológica e uma das grandes referências teóricas de Bernard, não apenas para o conceito de corporeidade, mas também para o de quiasma. De maneira geral, Merleau-Ponty é uma referência essencial para toda a linha de pesquisa da Paris 8 que se dedica ao que poderíamos chamar de uma "fenomenologia do gesto e do bailarino". Já que este curso se interessa pela questão epistemológica, vale pontuar que a escolha de Bernard ao recuperar esse conceito merleau-pontyano traz consigo todo o pano de fundo da fenomenologia, que propõe uma epistemologia própria. Nela, o observador não é exterior ao objeto observado; o sujeito se mistura às coisas do mundo e o ato de ver depende do corpo de quem vê. É como se não houvesse mais um limite rígido entre corpo e mundo. Merleau-Ponty expressa isso de forma poética ao dizer que o nosso corpo é "tomado no tecido do mundo". Percebemos com o nosso corpo e com o nosso mundo; não percebemos a realidade da mesma maneira porque não compartilhamos a mesma história de vivências sensíveis. Esse fundamento fenomenológico forja as ferramentas de análise do gesto vinculadas à ideia de um saber sentir e à valorização da própria experiência perceptiva do pesquisador.

Passemos agora a Hubert Godard, autor do texto que vocês leram. Godard, vindo da prática, retoma os desdobramentos da crítica à noção de corpo iniciada por Bernard e elabora ferramentas concretas para a leitura do gesto dançado. Embora o termo possa soar pesado em português, ele é fundamental para associar o gesto diretamente à dança. Godard adere à crítica de Bernard, mas propõe instrumentos para acessar a dança a partir dos saberes do bailarino. O

desafio, naquele momento de criação do departamento, era "dar uma língua à dança", desenvolvendo ferramentas que pudessem nomear processos de trabalho para que a reflexão nascesse da leitura do gesto. Embora Bernard e Godard falam de lugares diferentes — a filosofia e a prática —, existe uma correspondência estreita entre seus conceitos. O que o filósofo chama de corporeidade está muito próximo do que Godard chama de gesto. Ambos propõem que desloquemos nosso interesse do "corpo" e do "movimento" em direção à corporeidade e ao gesto.

Essa mudança de perspectiva convida o pesquisador a olhar para além do que o corpo faz mecanicamente. Interessa-nos menos uma descrição biomecânica ou semiológica que imponha um sentido fixo e mais a relação entre o contorno do gesto (seu desenho, sua figura) e a sua dinâmica interna (o fundo, o tônus, o pré-movimento). Eles nos convidam a investigar a gênese do gesto: como ele é fabricado, transmitido e realizado em contextos históricos, políticos e sociais específicos. Para operar esse deslocamento, Godard distingue gesto de movimento. O movimento refere-se apenas ao deslocamento de segmentos do corpo no espaço — algo que uma máquina também produz. No entanto, o movimento da máquina é desprovido de carga expressiva. A expressividade própria do movimento humano reside no espaço entre o movimento visível e o fundo tônico-gravitacional do sujeito.

O fundo tônico é o domínio onde residem as dimensões afetivas; é a relação constituída ao longo da vida com a gravidade e o espaço. Como afirmava Angel Vianna, as musculaturas profundas são as musculaturas do sentimento. Esse fundo molda uma postura que é individual, mas também coletiva e política. O gesto é esse "entre", algo que habita o espaço entre a forma e o fundo. Godard argumenta que, muitas vezes, somos "analfabetos" na leitura do gesto por nos interessarmos apenas pela forma, ignorando a dinâmica interna que lhe atribui sentido. Em um unísono, por exemplo, os bailarinos podem fazer o mesmo movimento, mas nunca o mesmo gesto, pois cada um possui um fundo tônico singular. Essa dimensão expressiva é o que permite a leitura da dança, conectando-nos através da empatia cinestésica.

Para ilustrar essa ideia, podemos dizer que o contexto age na dimensão somática e sensível do gesto; ele não está apenas "do lado de fora", mas faz parte da própria produção do gesto. O historiador Alain Corbin, em seus trabalhos sobre a história da sensibilidade, mostra como os modos de sentir se transformam com o tempo. O contexto molda o gesto porque o gesto é fruto de um modo de perceber inscrito historicamente. Isso não impede que o gesto dançado seja lido em sua dimensão de resistência a modelos dominantes. O gesto na dança não serve apenas para contar o que já sabemos historicamente; ele possui uma potência em si.

Godard aponta isso ao relacionar a obra de Mary Wigman — especificamente o solo *Hexentanz* (A Dança da Bruxa) — ao contexto do regime nazista e à estética de Leni Riefenstahl. O gesto de Wigman pode ser lido como resistência em um contexto onde o corpo da norma dominante era o modelo etéreo e idealizado.

Para ilustrar essa ideia de uma maneira simplificada, mas que considero eficaz, podemos dizer que o contexto, nesse caso, age na dimensão somática e sensível do gesto; ele faz parte dele. O contexto não está apenas do lado de fora; ele está do lado de dentro, ele entra no gesto e é também seu produtor. O gesto dá a ver uma maneira de sentir, e esse é um elemento fundamental a ser levado em conta no tipo de análise de dança que realizamos na França. Trata-se da questão do sensível: um gesto dançado que revela um modo de sentir particular. Existem trabalhos sobre a história da sensibilidade, como os de Alain Corbin, um historiador que discute a história das sensações e como os modos de sentir se transformam com o tempo e com a época. É uma perspectiva belíssima.

Portanto, essa ideia de que o contexto molda o gesto é central, pois o gesto é fruto de um modo de perceber que está inscrito histórica, política e individualmente. Contudo, isso não impede — e este é um debate muito interessante desenvolvido por Hubert Godard e posteriormente por Isabelle Ginot — que o gesto dançado possa ser lido também em sua dimensão de resistência a certas normas ou modelos dominantes, às ordens gestuais de uma época. O gesto não é apenas um resultado; ele não serve apenas para definir um modo de pensar ou sentir de um período histórico. Na dança, o gesto como criação artística pode ser lido como uma forma de resistência. Godard aponta isso ao relacionar o trabalho de Mary Wigman com o contexto do regime nazista. Enquanto a cineasta Leni Riefenstahl trabalhava para a estética do regime, Mary Wigman, com seu solo *Hexentanz* (A Dança da Bruxa), apresentava um gesto que pode ser lido como resistência. Em um contexto onde o corpo normativo e dominante era o modelo etéreo, fino e branco, a dança de Wigman trazia outra potência. Isso é crucial para a questão epistemológica: a dança não é apenas um resultado que conta algo que já sabemos historicamente; ela possui uma potência em si.

Eles também se apropriam de uma série de pensadores de épocas diferentes para constituir essa identidade epistêmica, como Marcel Mauss e suas "técnicas do corpo", ou Erwin Straus e suas reflexões sobre a postura ereta (*The Upright Posture*). Respondendo à pergunta do Jonathan sobre se o gesto pode ser visto como uma resposta ao mundo: se pensarmos "resposta" na dimensão de resistência, certamente sim. O gesto cria resistências a certas normas. Se pensarmos como "ressonância", também, pois ele revela modos de sentir situados histórica e politicamente.

É importante retomar esses conceitos para apresentar esse prisma epistemológico tão definidor das pesquisas na França. Esses pressupostos forjam metodologias — o que Isabelle Ginot chama de "metodologias emergentes" — e sustentam uma relação particular entre a pesquisadora e a manifestação artística, convocando o que chamamos de "saber sentir".

Sobre a dúvida da Tamara a respeito da diferença entre o pré-movimento e o micromovimento: na verdade, o termo utilizado por Godard é "pré-movimento". O conceito de *small dance* (pequena dança) é de Steve Paxton, e ambos estão próximos. Tanto Paxton quanto Godard falam da relação com a gravidade que estrutura nossa postura. Godard afirma que estar de pé já é um gesto político, pois nossa postura é organizada de maneiras singulares, ligadas ao modo como percebemos o espaço. Em suas pesquisas clínicas, ele relata casos em que traumas espaciais — como um acidente — alteram a percepção de um lado do corpo, gerando implicações diretas na postura, como uma escoliose ou lordose. Isso é da ordem do pré-movimento: como a percepção molda a postura ao solicitar as musculaturas profundas. Como diz Angel Vianna, estas são as musculaturas da emoção, que reagem às experiências sensíveis. O pré-movimento é o fundo, a postura, o tônus, a relação com a gravidade que colore e incide diretamente no gesto. Se o fundo muda, o gesto muda, mesmo que a forma técnica — como um *grand plié* — permaneça a mesma.

Tudo isso nos reconecta à referência de Merleau-Ponty e à fenomenologia: a ideia de que não há divisão entre corpo e mundo. O modo de perceber o mundo é indissociável do meu próprio corpo.

"Meu corpo é um tecido do mundo" — esta é uma ideia na qual Michel Bernard insistirá profundamente: a noção de transformação da corporeidade. Para ele, o conceito de "corpo" remete a algo fixo, como se fosse uma estrutura estável durante toda a vida e em todas as culturas, uma espécie de universal. Bernard argumenta que essa visão não dá conta da realidade; a corporeidade, precisamente, é algo que está em constante transformação ao longo de uma única existência. Assim, a corporeidade está em movimento, alimentada pelas minhas experiências individuais, pelo lugar onde estou, pelo que vivo e pelas práticas que realizo. A ideia de "corpo" sugere estabilidade, enquanto a corporeidade abarca a possibilidade de transformação de maneira muito mais plena.

Retomando a pergunta sobre se a ideia de técnica em Marcel Mauss pode derivar em um conceito de gesto: sim, de forma muito direta. O cerne da questão reside ali. O trabalho em *As Técnicas do Corpo* é fundamental porque nos retira do domínio do biologismo. Mauss afirma que o gesto é cultural. É o gesto que dá forma ao corpo, e não o contrário. Não é o fato de nascermos com um determinado corpo que nos faz realizar um gesto de certa maneira; é o

gesto que molda o corpo. A forma como somos carregados por nossas mães, como aprendemos a andar, a comer ou a dançar — tudo isso molda a nossa estrutura. Não existe um corpo "pré-gesto". Embora seja um conceito mais complexo, podemos associar essas duas ideias com clareza. Essa discussão está presente no livro *Histoires de gestes* (Histórias de Gestos), uma obra organizada por pesquisadoras em dança — como Marie Glon e Isabelle Launay —, dividida em capítulos que são verbos, como andar, saltar, correr e permanecer de pé. Na introdução, elas realizam um panorama da criação do campo de estudos em dança, citando Mauss e outras figuras importantes, como Rudolf Laban, que também é uma figura central no que tange ao esforço de nomear o movimento.

Quanto à indagação do Alex sobre como essa compreensão do gesto contempla a percepção da dança para além da dimensão retiniana, e se o conceito de corporeidade tangencia a ideia de espectralidade: Alex, você poderia me explicar melhor o que entende por espectralidade nesse contexto? Gostaria de responder com mais precisão. De todo modo, se pensarmos na questão retiniana — ligada estritamente à visão —, creio que sim. A corporeidade solicita, sem dúvida, um engajamento que ultrapassa o olhar

Isso solicita um engajamento sensível e perceptivo por parte do pesquisador. Afinal, o olhar é apenas um dos sentidos que nos permite acessar o gesto. Como podemos — e aqui retomo a ideia do saber sentir — solicitar outros saberes e sentidos, outros modos de percepção para pensar o gesto dançado e a dança que não estejam restritos à visão? Refiro-me não apenas ao que vemos, mas ao que sentimos, evocando a ideia de empatia cinestésica. Trata-se de um conceito no qual, ao observarmos alguém se mover, experimentamos internamente esses movimentos. Para mim, essa perspectiva é absolutamente pertinente, pois nos permite formular a pesquisa para além de uma questão estritamente "retiniana" ou visual.

Neste momento, gostaria de abrir espaço para a intervenção de Carolina, que nos traz uma provocação importante a partir dos estudos da performance. Ela questiona como essa compreensão do gesto dialoga com contextos discursivos e políticos, contrastando com certas percepções da educação somática no Brasil. Carolina observa que, por vezes, a educação somática parece apoiar-se excessivamente em uma noção científica e anatômica de corpo que, embora se pretenda subjetiva, pode acabar produzindo corpos muito semelhantes, distanciando-se de propostas mais "ciborgues" ou dissidentes, como as discutidas por Paul B. Preciado. Sua dúvida reside em entender se, na França, existe um peso maior de um discurso crítico e político ancorado na produção do movimento, algo que ela sente faltar em certas vertentes somáticas brasileiras, e se essas teorias conseguiriam aproximar tais perspectivas.

É uma reflexão muito instigante. Para começar a responder, é interessante notar que, até agora, eu sequer utilizei o termo educação somática. Optei por palavras como "sensível", "percepção" e "sensibilidade". O campo da educação somática é uma área distinta, com suas próprias genealogias. O que estamos discutindo aqui, a partir da fenomenologia e da estética, busca justamente entender o gesto como um sistema que não se desvincula do contexto. Se o gesto é fruto da percepção, e a percepção é moldada pela história e pela política, então o gesto é, inerentemente, um ato político. Não se trata de uma anatomia fixa, mas de uma corporeidade em fluxo que reage e resiste às normas gestuais dominantes. Portanto, essa abordagem francesa não busca uma "normalização" do corpo, mas sim uma investigação sobre como o sensível é fabricado e como ele pode subverter as ordens estabelecidas.

É importante ressaltar que esse campo dos estudos em dança na França possui pesquisadores dedicados a esse eixo, mas trata-se de uma especificidade. Gostaria de enfatizar que não estamos falando de educação somática; o sensível ao qual me refiro é convocado em outro lugar: no trabalho do pesquisador e no olhar que lançamos ao gesto. A dimensão política desse trabalho é fundamental e sempre esteve presente, desde os textos fundadores de Hubert Godard. A ideia de que olhar para o gesto a partir do sensível permite pensá-lo como um ato de resistência é central. O pesquisador norte-americano Mark Franko, em seus estudos sobre dança e política, propõe uma distinção interessante entre o *Dance Studies* — que não se confunde com o *Performance Studies* — e o campo francês. Franko caracteriza o *Dance Studies* como "contextualista", enquanto denomina a abordagem francesa como "formalista". Pessoalmente, prefiro o termo "singularista".

O que essa perspectiva busca demonstrar é que tentamos nos aproximar ao máximo do corpo em movimento, "colando-nos" ao gesto. A questão central é: como produzir um pensamento crítico a partir da experiência sensível diante da dança? Em vez de partirmos de um conceito prévio para definir a obra, ou de considerar a dança apenas como um resultado passivo de seu contexto, buscamos nos conectar com ela. Criamos um vocabulário sensível para compreender como aquela dança pode estar se posicionando politicamente contra um determinado contexto. Não se trata de negligenciar o contexto, mas de entender que ele molda o modo de sentir, pois estamos interessados na finalidade e na gênese do gesto. Nas aulas de análise de obra que leciono, o processo inicia-se pela intuição e pelo que o movimento nos faz sentir. Buscamos levantar esse vocabulário sensível para, gradualmente, percebermos como as escolhas de composição se conectam com questões do mundo. Diferente do desejo de categorização por gênero presente no início do *Dance Studies*, essa postura privilegia o engajamento sensorial como ponto de partida para a reflexão crítica.

A perspectiva que se desenvolve aqui — e que Mark Franko chamaria de formalista, embora, no vocabulário que preferimos, seja mais justo dizer singularista — não se confunde com a educação somática. Entendo que essa associação apareça, porque falei muito de sensível, de percepção e de experiência; no entanto, em nenhum momento estive me referindo diretamente à educação somática. O ponto é outro: trata-se de compreender como a atividade sensível é engajada no trabalho de pesquisa. E isso me parece particularmente interessante enquanto pressuposto epistemológico.

A associação com Angel Vianna surge quase inevitavelmente, porque há aí toda uma discussão: se o trabalho de Angel pode ou não ser entendido como prática somática, se constitui método, metodologia, ou outra coisa. Essa é, por si só, uma discussão extensa. Mas o que vejo de aproximação entre Angel e esse campo francês está justamente nesse olhar para o sensível, nesse olhar para o gesto, para aquilo que escapa à captura completa pela palavra. O desafio está aí: como fazer com que a palavra dê conta de um fenômeno sensível? E, mais ainda, como reconhecer que é precisamente esse fenômeno sensível que pode ser revolucionário, porque ele nos faz perceber o mundo de outro modo.

Nesse sentido, a potência da dança está também em sua capacidade de nos fazer ver e experimentar o mundo de maneira diferente. Ela pode ser revolucionária pela sensibilidade que propõe colocar no mundo, pela forma como essa sensibilidade é absorvida, elaborada e vivida. Talvez tenha sido isso que tentei responder.

Mas a observação seguinte é muito importante: o sensível também pode ser absolutamente retrógrado. Aprendemos a ver, a sentir e a escutar de maneiras profundamente violentas. Aquilo que reconhecemos como ruído ou como música, por exemplo, já está atravessado por todo um aparelho perceptivo moldado historicamente. Exatamente por isso, a dança também pode estar a serviço de reiterar essas violências. Depende da dança. E depende também de quem a vê. Uma dança que, para alguém, confirma um regime perceptivo, para outra pessoa pode desestabilizá-lo e abrir outra forma de percepção.

É por isso que, nessa metodologia, estamos o tempo todo questionando o nosso próprio olhar. O sensível, nesse caso, não aparece como adesão imediata ou celebração automática da experiência, mas como possibilidade de instaurar uma distância crítica: como percebo aquilo? por que isso me afeta dessa forma? por que algo me atrai, me afasta ou me desagrada? O ponto não é apenas descrever a sensação, mas interrogar o que, em meu modo de ver, faz com que determinada sensação emerja. Há, portanto, um exercício constante de questionamento do próprio aparelho perceptivo, já que ele também é moldado por uma história, por um modo de ser, por um contexto político e social.

A dança, nesse sentido, está sempre nos colocando em questão. E isso implica reconhecer também que existem muitas danças e muitos modos de analisá-las. Ninguém detém uma verdade definitiva sobre uma obra coreográfica — nem mesmo o coreógrafo ou a coreógrafa. Não existe um discurso único e plenamente legítimo que possa encerrar o sentido de uma dança. O que existe são leituras, perspectivas, argumentos, e cada pessoa poderá defender aquilo que percebeu e, a partir daí, desenvolver outra elaboração crítica

A indagação sobre se esses estudos contemplam fenômenos não coreográficos, de modo similar aos estudos da performance, é muito pertinente. Sim, cada vez mais. Para responder a isso, vale situar novamente a formação do departamento na França. Houve uma luta institucional significativa no final da década de 1980 para assumir a dança como um campo legítimo de pesquisa e pensamento crítico, retirando-a da condição de mero objeto de análise para torná-la um campo de pensamento autônomo. Embora essa batalha tenha gerado um certo isolamento inicial, esse cenário se transformou. Atualmente, desde o meu pós-doutorado em 2021, tenho trabalhado com objetos que não são estritamente cênicos, como as danças de protesto. Minha aposta epistemológica reside justamente em testar como esse ferramental pode dar conta de tais fenômenos, identificando limites e críticas. Não sou a única nesse caminho; há diversos pesquisadores cujos objetos extrapolam o palco. É claro que esse campo também sofre influências de pensadores como Marcel Mauss, com suas "técnicas do corpo", ou Erwin Straus, com suas reflexões sobre a postura ereta (*The Upright Posture*). Não se trata de uma invenção do zero, mas de uma apropriação de diversos saberes para constituir uma identidade epistêmica que permita pensar a partir e com a dança.

Sobre a pergunta do Jonathan, se o gesto pode ser visto como uma resposta ao mundo: se pensarmos "resposta" na dimensão de resistência, certamente sim. O gesto cria resistências a certas normas e ordens gestuais dominantes. Se pensarmos como ressonância, também, pois ele revela modos de sentir situados historicamente e politicamente. Retomar esses conceitos de corporeidade e gesto é fundamental para apresentar esse prisma epistemológico tão definidor das pesquisas na França. Esses pressupostos forjam o que chamamos de saber sentir, uma relação particular entre a pesquisadora e a manifestação artística.

Gostaria de pontuar que a Luar Maria está realizando um trabalho magnífico, sendo muito clara e objetiva em suas colocações. Como já passamos por diversos seminários neste curso — ouvindo a Márcia sobre Angel Vianna, a Christine sobre o corpo oriental, ou a Helena Katz e a Christine Greiner sobre o corpo-mídia —, percebemos a riqueza de epistemologias distintas. O ponto central, como Luar mencionou, é a forma como se fala sobre essa dança. O objetivo desta disciplina é justamente pensarmos que existem várias

abordagens para o mesmo fenômeno, seja na dança, na odontologia ou na música. Se estamos falando de conhecimento, ele pode ser fundamentado de formas teórico-práticas distintas. Compreendo a ansiedade em colocar essas epistemologias em discussão imediata umas com as outras, mas faremos isso ao final da disciplina. Por ora, é importante mantermos a calma para aprofundar o que cada pesquisadora propõe. Acredito que, com esta terceira parte da fala de Luar, os conceitos de gesto e corporeidade ficarão ainda mais nítidos para todos.

Então, essa parte final diz respeito justamente ao modo como essa epistemologia — para retomar a palavra trazida pela própria Luar — vai forjar formas de trabalho, procedimentos, processos e metodologias capazes de lidar com o corpo, com a corporeidade e com o gesto. A proposta, portanto, é escutar essa última parte e, em seguida, abrir mais uma rodada de perguntas, pois acredito que isso tornará a discussão ainda mais interessante.

Aproveitando a palavra, Ivani intervém para lembrar uma questão prática: seria importante reservar ao menos quinze minutos ao final da aula para tratar de aspectos logísticos do curso. Com isso acordado, Luar retoma a exposição e observa que essa terceira parte será mais breve, servindo sobretudo para fechar o percurso e insistir em uma distinção que, segundo Ivani, era central no contexto da disciplina: a diferença entre epistemologia e metodologia. Muitas vezes, esses planos se confundem, e justamente por isso parece importante insistir nessa separação.

O primeiro ponto que Luar destaca é que não existe um método único, nem um manual de instruções para estudar o gesto a partir dos pressupostos epistemológicos e dos conceitos apresentados anteriormente. Não há, portanto, uma receita pronta. E isso, em si, já corresponde a uma tomada de posição bastante significativa. Não há categorias fixas ou um protocolo a ser aplicado mecanicamente. O que existe são modos de fazer, e é nesse sentido que Isabelle Ginot, em seu texto *Inventar a profissão*, publicado no primeiro número da *Revue d'Études en Danse*, propõe a noção de metodologias emergentes.

Esse é um termo particularmente interessante porque designa metodologias variáveis, que se transformam conforme a especificidade de cada pesquisa: o que se pesquisa, o que interessa à pesquisadora, o que o próprio objeto — ou melhor, a própria manifestação artística — solicita. As metodologias emergentes incluem esse trabalho mais particular de análise e leitura do gesto, de mobilização de um saber sentir, de análise de práticas e de descrição de processos de criação.

A descrição, nesse contexto, constitui uma ferramenta especialmente importante. Ela é utilizada como estratégia para aproximar-se do gesto. Ao descrever, a pesquisadora já diz algo sobre o seu próprio olhar, sobre o modo singular como percebe aquilo que observa. A

descrição não é neutra; ela já orienta uma perspectiva. Não vemos todos a mesma coisa, nem nos interessamos pelos mesmos aspectos. Por isso, a descrição funciona como um instrumento metodológico decisivo nesse campo dos estudos em dança.

Mas é importante acrescentar que, quando falamos em metodologias específicas desse campo, não estamos excluindo o uso de metodologias mais tradicionais, oriundas de outras áreas. Evidentemente, também se mobilizam procedimentos ligados à pesquisa bibliográfica, ao uso de conceitos e a outros instrumentos consolidados em diferentes tradições acadêmicas. O que parece particularmente fecundo aqui é outra coisa: em vez de o conceito se impor previamente sobre a dança, trata-se de pensar como o conceito pode nascer da experiência sensível que a pesquisadora realiza diante da obra.

É nesse ponto que Luar recoloca sua própria posição de modo muito claro: trata-se de perguntar o que ela, singularmente, vê ali; como nomeia aquilo que percebe; e de que maneira essa nomeação pode conduzir à formulação de um conceito e de um pensamento crítico. A questão, portanto, não é rejeitar o conceito, mas deslocar sua gênese. Em vez de partir dele para enquadrar a dança, trata-se de permitir que ele emerja da relação sensível com a experiência da dança.

Enfim, trata-se dessas metodologias emergentes articuladas a metodologias mais tradicionais. E, embora sejam diversas e variáveis, as metodologias próprias aos estudos em dança parecem ser orientadas por um princípio comum. Isso significa que, independentemente do tipo de pesquisa — seja ela mais histórica, antropológica, sociológica ou estética —, o trabalho tende a ser guiado por um tipo de relação na qual se procura sair de um ponto de vista abstrato e distanciado, que buscava categorizar o objeto a partir de uma exterioridade. Em vez disso, tenta-se partir de um ponto de vista fundado na experiência estética que eu, enquanto pesquisadora, faço da obra.

Nesse sentido, a questão da intuição e da convocação dos sentidos torna-se central. Retomando o que eu dizia em resposta à pergunta da Carolina: nas aulas de análise de obra, por exemplo, parte importante do trabalho consiste em encontrar modos de dialogar com a obra. Como dialogar com a peça em vez de simplesmente falar sobre ela? Como permitir que a peça fale através de nós? Como perceber o que o espetáculo nos faz antes mesmo de nos perguntarmos o que ele nos diz? Antes de encerrar a obra em referências externas ou em conceitos que vêm de fora, o esforço é o de puxar esses conceitos de dentro da relação perceptiva que se estabelece com ela.

É nesse sentido que se desenvolvem diferentes estratégias para aproximar-se, o máximo possível, do gesto e da experiência que tive, enquanto espectadora e pesquisadora, diante daquela dança. A reflexão, o questionamento e o olhar crítico nascem justamente daí: do exame do meu próprio modo de ver e perceber. Porque eu não sou neutra. Eu sou Luar, com uma história, com um modo de olhar, com interesses e formações específicas. Desenvolver um pensamento crítico a partir daí implica também interrogar esse próprio olhar: como vejo? o que vejo? o que não vejo? por que vejo assim? por que nomeio dessa maneira? E, mais ainda, o quanto isso também pertence à minha própria maneira de perceber, moldada histórica, política e socialmente.

Portanto, são metodologias que, mesmo sendo diferentes entre si, encorajam a pesquisadora a confiar na intuição, no sensível, e a mobilizar aquilo que aqui chamamos de saber sentir. Trata-se de um saber que nasce de uma atenção aos próprios processos perceptivos diante de um corpo em movimento — ou, para retomar os conceitos discutidos, diante de um gesto dançado, diante de uma dança. A questão é justamente esta: como pode nascer daí uma análise? Como pode emergir, dessa experiência, uma reflexão crítica?

Não há uma grade fixa de categorias para isso. Certos referenciais podem ajudar — como, por exemplo, os fatores do movimento em Rudolf Laban —, mas o ponto decisivo está em perguntar o que essas qualidades, esse modo de se colocar em relação e essa maneira de usar o espaço nos fazem pensar. É a partir daí que a reflexão se constrói.

Dessa forma, antes de recorrermos a conceitos provenientes de outras áreas, é preciso considerar o que Isabelle Ginot reitera: a ideia de uma igualdade de saberes. Essa perspectiva está presente no texto de Julie Perrin, que articula o pensamento de Jacques Rancière à dança contemporânea. Perrin argumenta que muitos dos saberes que tentamos legitimar através de Rancière já estão, na verdade, cristalizados em nosso próprio campo. O desafio, portanto, é investigar o saber intrínseco ao bailarino — o saber cinestésico e perceptivo — em vez de sempre buscar conceitos externos para definir nosso objeto de estudo. Trata-se de pensar a partir da dança e do gesto dançado. Em última análise, esse prisma epistemológico compreende a arte coreográfica como um campo de saber autônomo, e não apenas como um objeto de análise. A dança é um campo de conhecimento com particularidades próprias, capaz de nos ajudar a pensar o mundo. Ela é uma ferramenta política para o pesquisador; a questão central é como conceder agência à dança em nossos trabalhos de pesquisa. Deixo-os com essa reflexão.

Ivani: Luar, aproveitando sua fala, gostaria de sugerir que você selecionasse alguns nomes referenciais. No início, você mencionou Maguy Marin, por exemplo. Seria interessante comentar como o "saber sentir" se manifesta na obra dessas pessoas e como isso se concretiza artisticamente. Enquanto isso, incluirei os nomes no chat para que todos possam pesquisar posteriormente. Para compreender esses teóricos e a produção intelectual da Universidade Paris 8 — ou da França como um todo —, é fundamental que os alunos tenham contato com as obras coreográficas desse contexto. Caso contrário, corremos o risco de discutir teorias sem o devido lastro sensível. Reforço aos estudantes a importância de buscarem esses trabalhos para entenderem melhor as reflexões que Luar está compartilhando. Embora o tempo exíguo da aula não nos permita exibir vídeos agora, passaremos as referências para que vocês busquem esses fragmentos na internet. É essencial que cada um tenha a curiosidade de ver como esses artistas, mergulhados nesse contexto e nessa epistemologia, constroem seus trabalhos

Acredito que seja importante situar que, ao narrar a criação de um campo universitário de pesquisa, estamos descrevendo uma perspectiva através da qual os artistas são estudados, o que não significa que o campo englobe a totalidade da experiência artística em si. A questão que você traz é muito pertinente para pensarmos os limites dessa abordagem: seria essa epistemologia, ou esse modo de trabalho, restrito a uma produção de dança europeia? Minha fala inicial buscou justamente apontar as ressonâncias que percebo entre esse referencial e a formação que me constituiu no Brasil, especialmente o trabalho de Angel Vianna. Para mim, essa aproximação soa natural, pois não dista do modo como construí minha própria relação com a dança em solo brasileiro.

Entendo que não é necessário dominar a teoria de Hubert Godard ou saber definir formalmente o conceito de corporeidade para praticar o saber sentir ou para engajar-se em um pensamento de proximidade com a dança. Embora tenhamos uma base epistemológica comum, cada pesquisador trabalha a partir de sua própria trajetória e subjetividade. No modo como organizo minha pesquisa, vejo total coerência entre esses pressupostos e tipos de dança que não são necessariamente europeus.

Expandindo essa reflexão, embora estejamos operando dentro do ambiente acadêmico, a forma de olhar para a dança pressupõe uma reverberação constante entre a universidade e o meio artístico. Essas esferas não estão isoladas; pelo contrário, elas ecoam uma na outra, especialmente em um mundo marcado por um trânsito globalizado de ideias. Essa forma de pensamento, que já vem se consolidando há mais de vinte anos, não fica restrita aos muros da

academia, mas transborda e influencia o modo como a dança é percebida e praticada em diferentes contextos.

A circulação de conhecimentos entre a Europa e o Brasil, iniciada de modo mais sistemático nos anos 1970, promoveu uma reverberação profunda que ainda hoje ressoa em nossas produções locais. É fundamental compreender como esse pensamento coreográfico foi assimilado e transformado por figuras que transitaram entre esses territórios, como Lia Rodrigues — que possui uma ligação histórica com Maguy Marin — ou Célia Gouveia, que estudou na escola Mudra, de Maurice Béjart. Esse trânsito globalizado de saberes moldou o modo como produzimos conhecimento tanto na cena quanto na academia.

No Brasil, observamos uma característica muito específica: um grande número de artistas ingressa no mestrado e no doutorado para pesquisar o seu próprio fazer. Diferente de uma análise externa sobre o "outro", o pesquisador brasileiro frequentemente está implicado em seu próprio olhar enquanto sujeito que produz o movimento. Nesse contexto, o saber sentir torna-se ainda mais complexo, pois a percepção se volta para a própria prática. Na França, entretanto, a relação entre criação e universidade seguiu um caminho histórico distinto. Tradicionalmente, o sistema francês é marcado por uma divisão clara: a formação do artista ocorre nos conservatórios, enquanto a universidade se consolidou como o espaço do pensamento teórico e crítico.

A entrada de artistas na universidade francesa é um fenômeno recente, e a discussão sobre o que chamamos de pesquisa-criação (*recherche-création*) é um dos temas mais atuais e desafiadores do campo. Durante muito tempo, essas esferas permaneceram cindidas. Por isso, é difícil precisar até que ponto a construção dessa base epistemológica alterou o trabalho dos coreógrafos franceses de gerações anteriores, já que o isolamento institucional era a regra. Atualmente, o cenário é de confronto e porosidade; investigar como essas contaminações ocorrem e como os conceitos são praticados por aqueles que transitam entre o palco e a academia seria, sem dúvida, um excelente tema para futuras investigações doutorais.

Temos, hoje, estudantes intérpretes que já começam a falar de seus próprios trabalhos, de suas experiências com outros coreógrafos e de seus percursos artísticos. Ainda há pouca proposição de criação prática no mestrado do departamento de dança; nesse ponto, o processo permanece mais difícil. Em outros departamentos, contudo, essa fronteira já se mostra mais porosa e aberta. Em outras palavras, trata-se de um debate muito atual. E, por conta da história institucional francesa, pode-se dizer, de modo um pouco caricatural, que no Brasil travamos essa discussão há muito mais tempo, justamente porque aqui o artista sempre esteve mais diretamente presente na universidade.

No meu próprio caso, o percurso sempre foi híbrido. Talvez haja também uma questão geracional, porque nem sempre foi assim no Brasil. Ainda assim, no meu mestrado, as questões ligadas à prática da direção de movimento já apareciam com força, e a pesquisa buscava compreender justamente aquilo que emergia da prática. Por isso, embora eu não saiba dizer exatamente de que modo essa base epistemológica reverbera no trabalho dos artistas na França, posso afirmar que há um interesse cada vez maior de artistas em ingressar na universidade para se dedicar à pesquisa em dança. Como isso aparecerá concretamente em seus trabalhos é algo que ainda está em processo.

A observação seguinte me parece muito precisa: essa não é apenas uma questão francesa, mas, de modo mais amplo, uma questão do hemisfério norte, onde houve historicamente uma cisão muito forte entre a academia e o processo artístico. Não por acaso, surgiram ali, mais tardiamente, os movimentos ligados à prática como pesquisa (*practice as research*), com toda a variedade de formulações que daí derivaram. Em muitos aspectos, o paradoxo é que os brasileiros acabam, às vezes, recorrendo a conceitos produzidos em contextos nos quais essa articulação entre prática e pesquisa precisou ser inventada teoricamente, quando, no Brasil, ela já vinha sendo experimentada de maneira concreta há bastante tempo.

Ivani lembra, a esse respeito, que sua própria dissertação de mestrado foi defendida no palco, no SESC Ipiranga, em São Paulo, e que já havia, antes dela, outras experiências distribuídas aqui e ali, mesmo que ainda pouco reconhecidas institucionalmente. O ponto, portanto, não é reivindicar pioneirismos individuais, mas reconhecer que, no Brasil, essa articulação entre criação e pesquisa tem uma história própria. Ao mesmo tempo, isso não diminui a importância de visitar os autores, artistas e coreógrafos franceses. Ao contrário: é fundamental que quem não os conheça, precisa procurá-los. Pensar em diferentes epistemologias implica justamente olhar para as muitas formas de compreender o corpo, o saber sentir e as maneiras pelas quais isso repercute nas obras.

Para responder a essa questão, falo agora em meu próprio nome, e não mais em nome de Hubert Godard ou Michel Bernard. Considero que, em termos epistemológicos e de postura de pesquisa, não enfrentei dificuldades ao lidar com objetos que não sejam europeus. Acredito que a questão do saber sentir e a compreensão da dança como expressão de uma sensibilidade e de um modo de sentir particular podem ser chaves de leitura eficazes para analisar manifestações de diversas origens. É por isso que me dedico a esse tema; meu trabalho não se restringe às danças europeias e minha tese, inclusive, não foca em coreógrafos tradicionais.

Há um movimento crítico significativo, especialmente no departamento de dança da Paris 8, voltado para o repensar dos interesses e das abordagens de pesquisa. Temos, por exemplo, uma linha de investigação histórica que se interessa pela circulação e pela construção de uma história da dança pensada a partir do deslocamento de gestos. Sabemos que não existe uma história única e linear da dança, e muito menos uma narrativa que simplesmente se inicia com Isadora Duncan e segue uma progressão fixa. Propomos pensar a história como um emaranhado de circulações: os gestos viajam com as pessoas. Pina Bausch foi para Nova York e retornou à Alemanha; Rudolf Laban deslocou-se para Londres. Como essas experiências e deslocamentos moldam a história? Incluir essa perspectiva é um dos nossos desafios atuais.

Além disso, desenvolvemos estudos ligados à recepção. Sylviane Pagès (citada na transcrição como Silvia Alencar Guedes), por exemplo, realizou um estudo fundamental sobre a recepção do Butoh na França, demonstrando que o entendimento inicial que se tinha dessa dança era, em grande medida, equivocado. Ela evidencia como a circulação e o modo como o Butoh chegou e foi recebido em solo francês moldaram uma compreensão específica, muitas vezes baseada em fascínios e mal-entendidos sobre a cultura japonesa.

Portanto, embora estejamos em um centro europeu, há um esforço contínuo para descentralizar o olhar, reconhecendo que o gesto é sempre fruto de uma travessia e que a pesquisa deve ser capaz de acompanhar esses fluxos sem impor categorias rígidas e pré-estabelecidas.

Temos pesquisadoras como Federica Fratagnoli, que desenvolveu estudos sobre as danças indianas e sobre a obra de Akram Khan, investigando quais chaves de leitura essas manifestações solicitam. Além disso, há o trabalho fundamental de Isabelle Ginot sobre a questão decolonial, as memórias de guerra e o resgate de figuras invisibilizadas pela historiografia oficial da dança. Trata-se de um esforço para encontrar nomes que aparecem em documentos da década de 1920, por exemplo, mas que foram silenciados — pessoas que trabalharam intensamente, transmitem saberes e formaram gerações, mas que não foram incluídas nas narrativas canônicas.

Existe, portanto, um interesse crescente por danças que não são europeias e uma busca por estratégias metodológicas para abordar essa história e essa circulação. Em termos epistemológicos, insisto que essa abordagem baseada no saber sentir não impede a análise de outros tipos de manifestação; ao contrário, ela potencializa a capacidade de percepção e engaja o pesquisador em um questionamento profundo sobre o seu próprio lugar de observação.

Tiago: Luar, pegando esse gancho, gostaria de compartilhar as dúvidas da Márcia e da Andréia. No contexto da Paris 8, vocês também pensam em epistemologias que fujam do eurocentrismo? Estando no epicentro desse pensamento, existe um movimento para buscar referências além de Rancière, Foucault ou Deleuze? Pergunto isso porque, em outras disciplinas, discutimos como citar trabalhos sem recorrer apenas a essas centralidades eurocêntricas, trazendo nomes como bell hooks, Saidiya Hartman ou pensadores indígenas e orientais. Como esses pensadores de outras localidades influenciam a pesquisa de vocês?

Luar Maria: Esse é um movimento importante que, embora ainda esteja em processo na França, já começa a ganhar corpo. Há um esforço de abertura, embora a centralidade europeia ainda seja um desafio a ser superado. Atualmente, já vemos traduções de autoras fundamentais, como Lélia Gonzalez (citada como Lila Bispo) e outros pensadores do pensamento decolonial e feminista latino-americano.

O que tento enfatizar é que, embora essas referências teóricas clássicas tenham fundado o campo, elas não esgotam as possibilidades de análise. Pessoalmente, busco não me limitar a citar apenas os "pais fundadores" como Michel Bernard. O interesse agora recai sobre como abordar os objetos de pesquisa de forma mais porosa. Temos linhas de investigação que pensam a história a partir da circulação de gestos, entendendo que a dança não nasce em um vácuo, mas em deslocamentos constantes — como os de Pina Bausch ou Rudolf Laban. O foco está em como construir um pensamento crítico que nasce da experiência e que seja capaz de dialogar com a complexidade de um mundo globalizado, sem necessariamente esbarrar nos limites dos conceitos tradicionais.

Você não precisa citar Hubert Godard ou Michel Bernard se não quiser. Pode se inscrever nessa abordagem epistemológica sem necessariamente legitimá-la através deles. Isso também é uma forma de conferir autonomia ao seu próprio engajamento sensível e perceptivo. Se Angel Vianna fala a mesma coisa — e fala mesmo — você cita Angel. O problema é que poucos leem português, poucos conhecem essas referências brasileiras, e por isso elas ficam invisibilizadas. Mas isso não diminui sua validade.

Sobre a pergunta da Diana a respeito de musicalidade postural: esse é um termo que Godard usa entre aspas justamente para ilustrar a dinâmica móvel da postura. A postura não é fixa; ela se transforma constantemente. A cultura, a história do bailarino, seu modo de perceber e interpretar uma situação induzem uma musicalidade que acompanha ou até desmente os gestos intencionais. Antes de você levantar o braço, por exemplo, a musculatura da panturrilha já está sendo acionada — é o pré-movimento em ação. Godard usa

"musicalidade postural" para pensar essas oscilações, essas alterações no nível do fundo postural que sustenta o gesto visível.

Quanto à pergunta da Márcia sobre mestrados profissionais na Paris 8: na França, essa categoria não existe como existe no Brasil. Lá ainda há uma divisão clara entre escolas de arte — onde você estuda Belas Artes, dança, teatro — e a universidade. O sistema é bastante categorizado. O mestrado francês funciona de modo diferente do brasileiro: é quase uma continuação da graduação. Na Paris 8, a graduação em dança começa no terceiro ano (o último), após você ter completado outros níveis de formação em outra área. Depois você segue direto para o mestrado, que dura dois anos

Mas, em linhas gerais, trata-se quase de um prolongamento da graduação; o mestrado francês não é autônomo como no Brasil. Aqui, concluímos a graduação com o TCC e, depois, precisamos passar por um processo seletivo para ingressar no mestrado. Na França, o funcionamento é diferente. Por isso, a ideia de mestrado profissional praticamente não existe nesses termos. O sistema permanece bastante compartimentado. Ainda assim, há departamentos mais abertos àquilo que eles chamam de pesquisa-criação, isto é, à prática como pesquisa e às composições práticas. Esse movimento existe e vem se fortalecendo cada vez mais.

O chamado “profissional”, nesse contexto, surge muito mais em resposta a uma demanda de mercado e, sobretudo, ligado à formação de professores. Nesse sentido, tanto o mestrado profissional quanto, mais recentemente, o doutorado profissional, são questões muito específicas do contexto brasileiro.

Quanto à pergunta mais objetiva da Márcia: não há prova de entrada. O ingresso depende da aceitação por um orientador. É essa aceitação que permite o acesso ao curso. Depois, a disputa por bolsa acontece em outro momento, por meio de um processo seletivo específico. Ou seja: é possível fazer o mestrado sem bolsa; se a candidatura for aceita, pode-se posteriormente concorrer ao financiamento.

Encaminhando o encerramento, já que não há outras perguntas, resta agradecer a Luar Maria pela aula. A exposição foi muito clara, cuidadosa e didática, especialmente na contextualização dos conceitos e na forma como articulou as dimensões epistemológica e metodológica. Também ficou evidente o interesse da turma, inclusive pela ansiedade produtiva de começar a cruzar essa perspectiva com outras epistemologias discutidas ao longo do curso. Depois de uma primeira aula mais densa sobre epistemologia, será particularmente interessante começar a costurar todos esses debates.

Muito obrigada, portanto, pela generosidade da fala, pelo rigor e pela clareza.

Referências Bibliográficas

- BERNARD, Michel. O corpo. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: LiberArs; Lisboa: Colibri, 2014.
- BERNARD, Michel. De la création chorégraphique. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- DEWEY, John. Experience and nature. Chicago: Open Court Publishing, 1925.
- FRANKO, Mark. Dance as text: ideologies of the baroque body. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- GINOT, Isabelle. Inventer la profession. Revue d'Études en Danse, [S. l.], n. 1, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/danse/623>.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.
- GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpomídia: a teoria. São Paulo: Annablume, 2005.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU, 1974. p. 209-233.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- PAGÈS, Sylviane. Le Butô en France: malentendus et fascination. Paris: Centre National de la Danse, 2015.
- PERRIN, Julie. Projet d'une égalité des intelligences: Jacques Rancière et la danse contemporaine. Paris: Centre National de la Danse, 2014.
- VIANNA, Klaus. A dança. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

Reflexões sobre epistemologias da dança na África

Metodologias Afro-Centradas para a pesquisa em dança

Marcos Paulo Amorim

“Hapo zamani, sikuwa hivi” (Antigamente eu não era assim)

Miriam Makeba e Dorothy Masuka (1966)

A presença africana na Europa já era percebida pelos europeus, antes da empreitada colonialista dos séculos XIX e XX. Isso se dava pelos artefatos africanos roubados, em séculos anteriores, encontrados em museus europeus desde meados do século XV (Verges, Françoise, 2023). Não por coincidência percebe-se – no século XIX - certa tendência europeia de apropriação do passado africano como uma maneira de reivindicar sua própria história. Originalmente, essa forma de estudo do passado tinha, então, uma noção teleológica. Ou seja, buscava-se justificar o presente, através do passado. Assim, estudos sobre o Egito e do Norte da África passaram a ser estimulados por diferentes pesquisadores e de áreas diversas. Foi também nesse período em que se passou a distinguir a África do Norte da chamada África Subsaariana. Em outras palavras, é como se houvesse uma África Muçulmana, civilizada, no Norte e, ao sul, uma África Negra, cuja história só pudesse ser contada ou construída a partir da experiência europeia (Goody, Jack, 2008). Essa tendência de análise foi consolidada pelo filósofo Georg Hegel, quando de sua escrita do *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (Lições de Filosofia da História), traduzido para o português como “Filosofia da História” (Hegel, [1862] 2008). Outros trabalhos, cronologicamente próximos, como o do etnólogo Leo Frobenius *“Ursprung der afrikanischen Kultur”* (Origem da cultura africana) de 1898 (Frobenius, Leo, 1898) buscavam, na verdade, defender a especificidade da cultura africana e sua antiguidade, anterior – muitas vezes – ao cânone ocidental.

O trabalho de Frobenius foi influenciador de grandes teóricos alinhados com o movimento negritude como Leopold Senghor (Atual Senegal) e Aimé Cesaire (Martinica). Cesaire e Senghor junto com Leon Damas fundaram, em 1935, a revista mensal *L’Étudiant Noir* (o estudante negro) que tinha como objetivo denunciar as arbitrariedades do Estado Colonial francês, bem como a publicação de poemas, peças de teatro e performances de artistas negros das colônias francesas, agendadas em festivais europeus, como a Bienal de Veneza, o Festival de Edimburgo Avignon, entre outros. Cesaire e Senghor são igualmente

lembrados pela fundação da Revista *Présence Africaine*, em 1947, em parceria com Alioune Diop, Alioune Sarr, Richard Wright, Albert Camus, André Gide, Jean-Paul Sartre, Théodore Monod, Georges Balandier e Michel Leiris (Rexer, Raisa, 2013, p.1-14).

Em 1956, a *Présence Africaine* organizou o 1º Congresso internacional de escritores e artistas negros em Paris. Esse congresso contou com a participação de Aimé Césaire (Martinica), Leopold Senghor (Senegal), Jacques Rabemananjara (Madagascar), Cheik Anta Diop (Senegal), Richard Wright (EUA), Frantz Fanon (Martinica/Argélia), Jean Price-Mars (Haiti), o pintor espanhol Pablo Picasso, entre outros. Além das apresentações culturais de poemas, performances e peças de teatro, os eventos e os periódicos citados tinham – como mote – a valorização de uma cultura africana e da Diáspora negra nas Américas como produtos independentes da cultura e do imaginário europeu em relação a esses territórios (Popescu, Monica, 2020). As academias europeias, entretanto, resistiram antes de compreender as proposições desses autores. Afinal, assumir independências de pensamento e de cultura – naquele momento – poderia fornecer argumentos para a libertação política das colônias na África e, ainda, nas Américas – em especial, no Caribe.

Pode-se dizer, entretanto, que os estudos africanos, por sua vez, tornaram-se um campo de pesquisa entre as décadas de 1950-1960. A década é um período frutífero de produções científicas e artísticas nas academias europeias apresentando ao mundo as mais e variadas contribuições africanas para diversos campos das artes, linguagens, ciências humanas e sociais. Vários podem ser os fatores para tanto, entre eles, é possível atestar um aumento da presença de estudantes negros vindos das regiões do Caribe e dos países africanos (Barbosa, Muryatan, 2012, p.195-214).

É por esse cenário em que surgem não apenas as manifestações artísticas africanas na Europa, mas também uma outra forma de compreensão das ideias de arte e ciência nas academias europeias sobre o continente africano. Afinal, o que antes era pensado apenas como consequência da expansão europeia pelo mundo, passou a ser produzido e entendido por métodos e agendas próprias de pesquisa e divulgação. É verdade, entretanto, que – em princípio – as pesquisas em torno de temas africanos e afro-diaspóricos estavam vinculadas a variações e/ou comparações de epistemes ocidentais (Mbembe, Achille, 2014, p.135).

No caso específico da pesquisa acadêmica em dança, em 1928 o antropólogo britânico Edward Evan Evans-Pritchard (1902-1973) escreveu o artigo “The Dance” (Evans-Pritchard, Edward, 1928, p.446-462). Evans-Pritchard, então, refletia sobre os significados

culturais e sociais das danças entre os povos Zande²³: já enfatizando as diferenças de sentido entre o que ocidentalmente era entendido como dança e como os povos africanos assim concebiam tal prática.

Nos Estados Unidos da América, na década de 1960, destaca-se os estudos da antropóloga Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992). Kurath especializou-se em performances artísticas de culturas indígenas estadunidenses. A pesquisadora já advogava pela compreensão dessas práticas em relações em que se misturavam a performance, sons e objetos rituais para a compreensão das culturas tradicionais locais (Kurath, Gertrude, 1949, p.87-106). É, todavia, em seu artigo mais metodológico, intitulado “*Panorama of dance ethnology*” (Kurath, Gertrude, 1960, p.233-254) em que a autora vai advogar pela necessidade em compreender a dança para além de seus objetivos artísticos, alçando-a como ferramenta para a compreensão dos dramas e das linguagens sociais presentes nas sociedades analisadas. Em 1966, Judith Lynne Hanna reposiciona as danças africanas como um dos constituintes primordiais para a compreensão de sociedades africanas (Hanna, Judith, 1966, p.303-307).

Em nível de pesquisa e ensino - os últimos anos do século XX e as primeiras décadas do século XXI – assistem, no Brasil, à consolidação de uma agenda de pesquisa cada vez mais afro-centrada. Afrocentrismo pode ser definido por um conjunto de práticas que busquem a compreensão das populações africanas e afrodescendentes como centros dos estudos africanos. Esse movimento intelectual pode ser identificado a partir do período de descolonização africana²⁴, nas décadas de 1960 e 1970. Com muito mais ênfase, todavia, em meados dos anos 2.000: a partir da emergência dos estudos subalternos indianos e a inserção da agenda de pesquisa latino-americana em favor da decolonialidade dos saberes em perspectiva internacional (Ndlovu-Gatsheni, 2018).

Se os saberes precisam ser decoloniados, as metodologias de pesquisa também prescindem de modificação. Afinal, uma episteme diferente exige metodologias diferentes. É nessa direção em que se encontra minha contribuição para esse livro. O capítulo pretende refletir a necessidade em se assumir outras formas de metodologia para os estudos africanos e

²³ Zande (no singular) ou Azande (no plural) são povos dispersos por regiões das atuais África Central e da África Subsaariana. Os Azande estudados por Pritchard eram, majoritariamente, da região do atual Sudão do Sul. (Evans-Pritchard, Edward, 2005).

²⁴ O termo descolonização, por sua vez, foi cunhado pela primeira vez pelo economista alemão Moritz Julius Bonn em 1932. Bonn defendia que o termo descolonização era mais assertivo quando se tratava do processo de autonomia e soberania política e cultural dos países africanos. Na visão do alemão, o passado político da emancipação africana não podia ser entendido como um evento cronológico (razão para refutar o termo independência), mas em um longo processo de tomada e busca por consciência política. Em outras palavras, se o colonialismo não pode ser reduzido a uma fissura única e regular no espaço do tempo histórico, as lutas e resistências contra ele não poderiam ser igualmente circunscritas em um evento de curta duração. (Wesseling, Henry, 1987, p.95-106).

das populações negras nas Américas e no Brasil – ancorado em uma nova episteme para a reflexão sobre esses objetos. Para tanto e por meio de alguns exemplos advindos dos estudos de dança e performance, proponho um mergulho nas realidades sociais e culturais de nossos objetos de estudo: afim de cunhar uma aproximação da pesquisa com o campo e não o contrário.

“Oh siyolobola ngani na Masiyeka inkomo zobaba”²⁵: pedagogias de terreiro aplicadas à pesquisa em dança

Pedagogias de terreiro é um termo oriundo de pesquisas recentes das áreas de educação e currículo. Normalmente fundamentada em uma posição pela descolonização de saberes, essa posição pedagógica vislumbra a aquisição de conhecimento por meio de práticas e experiências comunitárias, sobretudo, nos cotidianos dos espaços religiosos de matriz afro-indígena brasileiros. A aprendizagem desses espaços, portanto, não obedece a rigidez e a linearidade dos currículos formais, privilegiando os conhecimentos construídos através da observação e vivências diárias, das experiências, bem como por meio da relação entre comunidade e natureza (Caputo, Stela, 2012 ; Ferreira, Tássio, 2014).

O que se depreende dessa forma de ensino, portanto, é a representação dos objetos de pesquisa – analisados pelo pesquisador – como iguais campos de produção de conhecimentos. Nesse sentido, os temas e lugares selecionados para pesquisa, em qualquer campo de estudo, devem ser precedidos pelo entendimento de como as pessoas - coligidas no curso da pesquisa pelo pesquisador – compreendem suas próprias práticas e percursos culturais, sociais e artísticos. Assumir, portanto, que os conhecimentos, dispostos e expostos em sociedade, não se comportam de forma linear, nem tampouco, como um espaço rígido de transmissão de saberes, implica em reafixar as hipóteses da pesquisa no espaço real onde os eventos de apreensão ocorrem.

Nesse sentido, não se trata de somente compreender performances ou mesmo pela imersão das experiências sociais e coletivas que organizam a experiência performática. Na extroversão das metodologias em educação calcadas nas pedagogias de terreiro, depreende-se que as realidades sociais e culturais onde as pessoas e objetos de pesquisa estão ancorados, encontram-se os sentidos iniciais da provocação que constrói o mesmo saber em âmbito acadêmico. Assim, assume-se que os sentidos que se encontram nas construções de metodologias afro-centradas – no interior das metodologias acadêmicas de dança – não se

²⁵ Traduzido do IsiZulu: Ah, por que vamos implorar? Vamos deixar o gado do nosso pai em paz. (Mabuse, Siphon, 1989)

revelam através das epistemologias, mas nos lugares em que essas práticas se assentam, em consonância com os objetivos primários de seus próprios partícipes.

Assumir essa virada, entretanto, está muito além de vislumbrar os conteúdos disruptivos e políticos por onde determinadas experiências em dança podem oferecer à disciplina acadêmica. Passa, portanto, em compreender quais os espaços em que essas práticas foram constituídas pelos seus próprios praticantes. Evita-se, de forma consciente, a assumpção de que seus praticantes não tenham consciência das projeções político-sociais que suas experiências representam e – por meio da pesquisa – incluam os objetos de nossas pesquisas em lugar de protagonismo e não como meros condutores do campo teórico. Esse movimento, entretanto, não precisa estar mediado pelo que ficou conhecido – entre os pesquisadores de dança – como *practical as research* (Whatley, Sarah, 2023, p.147-149). Em outras palavras, a experiência prática e imersiva no campo não produzirá, por si só, o acervo teórico necessário para a análise da performance. Nesse caso, cabe aos pesquisadores o exercício concêntrico de autoanálise e análise do objeto.

Inclui, do ponto de vista teórico, a formulação de hipóteses científicas na condução da pesquisa em dança. As hipóteses epistemológicas, todavia, não precisam ser um exercício em contrapor ou responder as análises epistêmicas mais clássicas. Ou seja, a existência de temas africanos ou da diáspora africana nas américas - em meio aos estudos teóricos de dança não prescindem de uma explicação - em favor dos motivos que justificam esse estudo. E, quando necessitam, eles não se encontram apenas como um refugio da teoria ocidental. Nas palavras da socióloga Oyèrónké Owêwùmí:

[...]toda uma geração de quem produziu a história africana a reconstruiu, repleta de reis, impérios e até guerras, para refutar as alegações europeias de que os povos africanos são sem história. Em outros campos, muita tinta foi derramada (e árvores derrubadas) para refutar ou apoiar afirmações sobre se alguns povos africanos têm Estados ou são povos sem Estado. Recentemente, nos últimos anos do século XX, sem dúvida o debate mais acalorado nos Estudos Africanos é se haveria filosofia em África antes do contato com a Europa ou se uma descrição melhor seria a de povos “sem filosofia”. Essa talvez seja a fase mais recente de uma velha preocupação ocidental com o status do primitivismo africano, para a qual os índices passaram de falta de história para a ausência de Estado e, agora, para a ausência de Filosofia. (Oyèwùmí, Oyèrónké, 2021, p.49)

Desse modo, a bem-vinda iniciativa em se incluir teorias sobre práticas e performances em dança não pode ser entendida meramente como uma resposta a formulações anteriores da teoria ocidental sobre o que ou como os africanos performam em suas artes. A teoria e metodologia afro-centradas deve, portanto, estar mediada pelas experiências e dos sentidos criativos baseados em outra experiência filosófica, que não a ocidental (Soyinka, Wole, 2024, p.73-74). No caso das Américas, não se pode – igualmente em relação aos casos africanos – menosprezar as múltiplas experiências culturais que organizam as práticas políticas afro-indígenas²⁶. As metodologias afro-centradas encontram-se, portanto, em um espaço de questionamento sobre as formas de se produzir arte, fora do que se convencionou chamar de uma teoria clássica para a arte. Essa forma de produção não é uma resposta ou somente um ato de resistência a epistemologias europeias, carregando sentidos e regras próprias dos seus partícipes (Hountondji, Paulin, 2024).

Portanto, as metodologias afro-centradas - que ora me proponho em refletir – não se encontram nem na rigidez teórica ocidental, nem como contraponto ao teorizado pelo ocidente. Elas representam um giro de condução da pesquisa, enfatizando as razões políticas, sociais, culturais e tecnológicas de populações afro-indígenas nas Américas e das populações do continente africano (Gilroy, Paul, 2012, p.101). Prescindem, invariavelmente, da mediação entre o conhecimento acadêmico e como os praticantes ou *performers* compreendem essas mesmas práticas. Não se trata somente de estudar performances negras ou indígenas. Entende-se as metodologias afro-centradas como um escrutínio por onde essas mesmas práticas se originaram, desvendando os sentidos culturais, históricos e políticos que motivam a existência e/ou permanência dessas práticas, entre os próprios praticantes. Não representando, uma resposta ao definido pelas ciências europeias, mas, em uma pergunta que imprime centralidade teórica aos sujeitos estudados pela teoria.

“Sizobuy' ekhaya”²⁷: seria ético estudar a África, os africanos e as populações afro-indígenas nas Américas?

Em artigo publicado em coletânea, no ano de 2010, a escritora e ativista nigeriana Amina Mama perguntava-se o quão ético seria estudar a África. Pela análise da autora, conviria questionar o quanto existe a presença dos sujeitos africanos no que é chamada de História da África no Ocidente. Nesse pensamento, a autora compreende que as recentes produções acadêmicas – produzidas por pesquisadores africanos— levam, automaticamente, a

²⁶

²⁷ Traduzido do IsiZulu: Nós voltaremos para casa. (Makeba, Miriam; Masuka, Dorothy, 1966)

uma necessária revisão epistemológica sobre os objetivos da disciplina nos estudos africanos (Mama, Amina, 2010, p.604-637). Ou seja, os estudos africanos ou da diáspora deixariam – pela análise da autora - de ser remédios para os problemas estruturais do ocidente e passam a ser entendidos como espaços de protagonismo e em consonância com a agenda dos próprios africanos em seus percursos de construção e compreensão políticas e sociais.

Para além das necessidades dos próprios africanos deve-se evitar – no curso de investigação e aplicação das metodologias afro-centradas – a violência epistêmica²⁸ na relação com nossos objetos de estudos. Assim, as formas de conhecimento apreendidas por essas metodologias passam, invariavelmente, pelas formas de sentido empregadas pelos próprios agentes, na construção de suas práticas. Se, eventualmente, não existe - por parte dos sujeitos envolvidos na performance - a compreensão de que suas práticas possam ser entendidas como arte ou uma linguagem teórica e acadêmica, cumpre às metodologias afro-centradas o esforço em apontar os motivos lógicos e/ou epistêmicos para essa observação.

Diferente, portanto, em apenas convencer nossos pares acadêmicos do valor teórico de determinada prática, as condições políticas e sociais para exclusão de determinados sujeitos e grupos, em detrimento de outros devem ser estimuladas e apontadas no campo da reflexão teórica. Ao contrário de somente justificarmos determinadas expressões como linguagens e artes, nas mesmas definições do que o ocidente entendera como arte, essa postura implica a centralidade dos sujeitos marginalizados pelo discurso epistêmico, convidando pesquisador e artistas para o mesmo campo de escuta e reflexão na relação com o objeto estudado. Nesse sentido, pesquisadores que se dedicam a refletir por entre expressões de grupos marginalizados socialmente no curso da história devem convidar seus objetos de pesquisa à contribuição direta para a construção do objeto e não através da construção do objeto (Spivak, Gayatri, 2010). Assume-se, assim, que as populações africanas e afro-indígenas, suas epistemologias, tecnologias e visões de mundo, não podem ser incluídas como coadjuvantes ou meros retalhos na construção de um objeto científico. Por isso, a opção metodológica a ser feita deve ser justamente pela investigação dos encontros entre os saberes dispostos e disponíveis nas tramas dos objetos analisados em relação à equiparidade com o produzido pelo cânone acadêmico.

²⁸ Em linhas gerais, pode-se dizer que a violência epistêmica é um processo retórico em que se legitima determinados atores como produtores de conhecimento, ao passo que exclui outros. (Graves, Clint; Spencer, Leland, 2022, p.403-417).

Faz-se necessária, igualmente, a compreensão de que estudar práticas africanas, afro-indígenas ou afro-diaspóricas não se organiza apenas em torno da supressão das categorias de conhecimento utilizados pelo antigo colonizador. Igualmente, não se trata de apenas de inverter a o discurso do objeto por retórica, ou seja, contar os mesmos eventos, com os mesmos referenciais, apenas mudando o sujeito condutor dessas histórias. Nesse sentido, proponho as metodologias afro-centradas como espaço de produção, bem como de circulação entre conhecimentos acadêmicos e aqueles que, ainda, não são valorados como tal. Evidente que existe muita aceitação para as performances artísticas vindas pelo processo de diáspora para o Brasil. Deve-se perguntar, entretanto, como os sujeitos histórica e socialmente marginalizados e *performers* compreendem as produções acadêmicas sobre suas expressões. Assim, não basta somente a eleição de novos objetos, novos olhares e novas abordagens, deve-se, paulatinamente, abandonar a posição de colonialidade do saber²⁹, no curso da escrita acadêmica.

A ideia de decolonialidade como prática teórica surge a partir das Américas e chega ao continente africano em meados dos anos 2000. A proposta original do grupo fundador era um rompimento com a tradição teórica dos estudos subalternos indianos e a busca por significados e referenciais próprios das Américas para a compreensão teórica dos problemas americanos. Uma teoria decolonial, portanto, seria aquela que busca relativizar o que foi chamado de “história oficial”, buscando encontrar outros discursos para narrar eventos históricos: formas essas que devem, invariavelmente, partir de uma perspectiva subalterna para a construção de sua análise.

Logo, não se trata mais de apenas ouvir os sujeitos africanos no interior das pesquisas, nem de usar o continente africano como “tábua de salvação” para os problemas estruturais do racismo brasileiro, por exemplo. Trata-se de inserir – em nossas pesquisas – as formas de enxergar o conhecimento propostas pelo próprio campo de estudo de e por onde o pesquisador se debruça. Não defendo, portanto, que apenas se mude o vocabulário ou busque-se uma forma de contraponto às metodologias em pesquisa ocidentais. Insisto e friso que a construção de uma metodologia afro-centrada não é linear ou hierárquica, mas circular. Para tanto, ela deve emergir tanto das ambições pessoais e políticas do pesquisador, como dos sentidos empregados e vistos pelo campo - durante as construções de suas práticas e performances. O

²⁹ O sociólogo peruano Aníbal Quijano defende o exercício de reflexão pela colonialidade em três frentes: a colonialidade do poder, do ser e do saber. Em relação a última, Quijano aponta que o saber acadêmico se encontra em posição hierárquica e acima de outras formas de conhecimento e saberes. Quijano e o venezuelano Nelson Maldonado-Torres, apontam que instituições acadêmicas – mesmo quando se interessam por práticas ou sujeitos politicamente subalternizados – tendem a posicionar esse conhecimento em um lugar de exótico ou de um “outro”. (Quijano, Aníbal, 2005, p.116-142; Maldonado-Torres, Nelson, 2007, p.240-270).

esforço, nesse caso, não deve ser o de convencer nossos pares acadêmicos sobre os objetos e objetivos de nossas pesquisas em contextos socialmente marginalizados, mas, no convencimento dos sujeitos envolvidos com a prática de sua importância social e científica para o atingimento dos objetivos da agenda de pesquisa. Tal posição e proposição colabora para um compromisso epistêmico por sobre os problemas e realidades africanas e afro-indígenas nas Américas, colaborando e apontando para uma tentativa eficiente de rompimento com certa forma, infelizmente, ainda colonial na produção de conhecimento.

Em seu trabalho, chamado “Afrotopias”, o filósofo senegalês Fewline Sarr defende o continente africano como um espaço filosófico de um “não-lugar”. Para tanto, o autor apresenta um continente africano protegido pelo histórico descaso político com que fora tratado nos períodos coloniais e pré-coloniais. O que garante, portanto, o papel de destaque das culturas e sociedades africanas no mundo contemporâneo não se encontra em sua exclusão histórica, mas, na permanência e sobrevivência das tradições a despeito de seu passado histórico de violência e dominação. O que deve ser evidenciado, na busca da soberania política e epistêmica africana, é o distanciamento das formas e apreensões políticas e culturais do ocidente (Sarr, Felwine, 2019).

A proposta do filósofo senegalês se encontra com o meu objetivo na defesa de metodologias afro-centradas aplicadas aos estudos teóricos de dança, como também em outras áreas do saber. Nesse sentido, a inclusão de metodologias afro-centradas na pesquisa acadêmica prescinde do entendimento sobre a própria história e a apropriação dos saberes locais em espaços de dignidade. Com isso, a inclusão de temáticas e estudos ligados às culturas afro-indígenas não devem se encontrar, no presente, como remédios a violência epistêmica (Carneiro, Sueli, 2005) do passado. Devem, assim, serem apropriadas teoricamente em posição análoga às formas artísticas e culturais consolidadas no Ocidente.

Ao assumir essa postura metodológica, os estudos sobre Performance e outras formas sociais, políticas e culturais afro-indígenas deixam de tangenciar as questões de justiça e reparação histórica, assumindo um papel propositivo e significativo em relação ao formato epistêmico da teoria. Em outras palavras, não se trata de dedicar-se aos estudos ligados às culturas e/ou formas de compreensão de mundo africanas ou afro-indígenas pela sua exclusão, mas pelo lugar preponderante que essas formas e linguagens possuem em si mesmas. Como busquei demonstrar no decorrer desse artigo, as formas e expressividades africanas não se incluíram no cânone ocidental – na segunda metade do século XX – em posição de subalternidade. Desde as formas artísticas até as primeiras teses sobre as formas e pensamentos africanos prova-se que os estudos em torno das epistemes africanas se

comportaram em espaço de equiparação e alteridade em relação às formas de pensamento europeias.

Desse modo, o pesquisador que se dedica a aplicação de metodologias afro-centradas não está a serviço somente de uma forma de reparação histórica. A ciência e a metodologia se nutrem e se retroalimentam de sua diversidade cultural e epistêmica. O uso de metodologias afro-centradas, portanto, está em função de diversificar os métodos e abordagens da ciência ocidental, ampliando suas exegeses e, ainda, reposicionando as culturas e modos de vida africanas e afro-indígenas em significados próprios: expediente, portanto, que apenas gera méritos para o fazer científico, como um todo.

Referências Fonográficas:

MABUSE, Siphon. *African Sunset*. Makeba, Miriam. *Welela*. Brasil: Polygram, 1989, LP, faixa 2, 5'49".

MAKEBA, Miriam; MASUKA, Dorothy. *Ha po Zamani*. In: Makeba, Miriam. *Pata Pata*. EUA: Reprise Records, 1966, LP, faixa 2, 4'27"

Referências Bibliográficas:

BARBOSA, Muryatan. "The construction of the African perspective: a history of the General History of Africa (Unesco)". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.32, n.64, 2012, pp.195-214.

CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de Candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

EVANS-PRITTCHARD, Edward Evan. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

EVANS-PRITTCHARD, Edward Evan. "The Dance". *Africa*, Cambridge, v.1, n.4, 1928, p.446-462.

FERREIRA, Tássio. *Pedagogia da Circularidade: ensinagens de terreiro*. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2024.

FROBENIUS, Leo. *Der Ursprung Der Afrikanischen Kulturen*, 1898. In: *Ross Archive of African Images*, Yale University Art Gallery. Yale University Open Community Collections, JSTOR. Disponível em: <https://jstor.org/stable/community.36673164>. Acesso em 30/07/2025.

GRAVES, Clint; SPENCER, Leland. “Against Knowing: The Rhetorical Structure of Epistemic Violence”. *Southern Communication Journal*, Texas, v.87, n.5, 2022, p. 403–417.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOODY, Jack. *O roubo da história: como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Oriente*. São Paulo: Contexto, 2008

HANNA, Judith L. “The Status of African Dance Studies”. *Africa*, Cambridge, v.36, n.3, 1966, p.303-307.

HEGEL, Georg. *Filosofia da História*. 2 ed. Brasília: Editora da UnB.

HOUNTONDJI, Paulin. *Sobre a “filosofia africana”*: crítica da etnofilosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

KURATH, Gertrude. “Mexican moriscas: a problem in dance acculturation”. *The Journal of American Folklore*, Indiana, v. 62, n.244, 1949, p.87-106.

KURATH, Gertrude. “Panorama of Dance Ethnology”. *Current Anthropology*, Chicago, v.1, n.3, 1960, p.233-254.

LUBALU, Tshitenge. “Soixante ans de Présence”. *Jeune Afrique, online*, 10/12/2007. Disponível em : <https://www.jeuneafrique.com/117779/archives-thematique/soixante-ans-de-pr-sence/>. Acesso em: 30/07/2025.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “On the colonality of being: contributions to the development of a concept”. *Cultural Studies*, Colorado, v.21, n.3, 2007, p.240-270.

MAMA, Amina. *Será ético estudar a África?* Considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In: Santos, Boaventura; Meneses, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 604-637.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona Editores, 2014.

NDLOVU-GATSHENI, Sabelo. *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization*. Routledge: Nova Iorque, 2018.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A Invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

POPESCU, Monica. *African Literatures, Postcolonial Studies, and the Cold War*. Durham: Duke University Press, 2020.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder; Eurocentrismo e América Latina*. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires e São Paulo: CLACSO, 2005.

REXER, Raisa. “Black and White and re(a)d all over: 'L'Étudiant noir', communism, and the birth of Négritude”. *Research in African Literatures*, Indiana, v.44, n.4, 2013, pp.1-14.

SARR, Felwine. *Afrotopias*. São Paulo: N1 Edições, 2019.

SOYINNKA, Wole. *Mito, literatura e o mundo africano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2024, p.73-74.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno Falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VERGES, François. *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WESSELING, Henry. “Towards a History of Decolonization”. *Itinerario*. Cambridge, v.11, n.2, 1987, pp.95-106.

WHATLEY, Sarah. “Introduction: Studies in Practice as Research”. *Dance Research Journal*, Edimburgo, v.41, n.2, 2023, p.147-149.

Germaine Acogny. Épistémologie incarnée et politique du corps

Patrick Acogny

L'œuvre de Germaine Acogny occupe une place singulière dans le paysage chorégraphique mondial parce qu'elle articule création artistique, pédagogie et pensée critique du corps. La qualifier de mère de la danse contemporaine africaine reconnaît un rôle fondateur, mais cette formule demeure insuffisante pour saisir la portée de son geste. La danse, dans sa pratique, n'est ni un art isolé ni une simple méthode d'expression individuelle. Elle devient langage structuré, cosmologie en acte, politique du corps et manière d'interroger le monde à travers le mouvement. Elle propose que le geste puisse être un outil de connaissance, capable d'ouvrir des espaces où histoire, mémoire et présence se répondent.

Dans cette perspective, la danse est envisagée non comme un simple langage expressif, mais comme un mode de pensée à part entière. Elle engage le corps comme lieu d'élaboration théorique, où les sensations, les rythmes et les relations spatiales produisent des formes de savoir qui ne se laissent pas entièrement traduire par le discours. Parler d'épistémologie incarnée ne revient donc pas à métaphoriser le corps, mais à reconnaître que certaines connaissances ne peuvent émerger qu'à travers l'expérience motrice, l'attention sensorielle et la pratique répétée du geste.

Cette approche s'inscrit en faux contre une longue tradition occidentale de séparation entre corps et pensée, où le premier est relégué au statut d'instrument ou de support. Dans le champ de la danse, cette séparation s'est traduite par une hiérarchisation implicite entre des techniques perçues comme rationnelles, codifiées et universalisables, et d'autres, assignées à la spontanéité, à l'émotion ou à la culture. Replacer le corps africain au centre d'un processus de production de savoir revient à déplacer ces hiérarchies et à interroger les conditions mêmes de ce qui est reconnu comme connaissance légitime.

L'enjeu n'est pas seulement esthétique ou pédagogique. Il est profondément politique. Reconnaître le geste comme opérateur de savoir implique de reconnaître la capacité des corps historiquement marginalisés à penser, à conceptualiser et à transmettre. L'œuvre de Germaine Acogny s'inscrit dans ce déplacement épistémique. Elle ne se contente pas de proposer de nouvelles formes chorégraphiques ; elle ouvre un champ où le corps devient un lieu de résistance aux assignations coloniales et aux normes disciplinaires héritées.

Les corps africains ont longtemps été assignés à une expressivité perçue comme instinctive, naturelle et non codifiable. La colonisation, puis les institutions artistiques occidentales, ont largement contribué à cette vision essentialisante en opposant spontanéité africaine et rationalité européenne. Produire depuis l’Afrique une technique codifiée, transmissible et autonome, fondée sur les dynamiques propres du corps africain, constitue donc un acte politique majeur. Ce geste renverse une hiérarchie du savoir où l’Afrique était reléguée du côté de l’émotion et l’Europe du côté de la méthode, et affirme la capacité des pratiques africaines à générer leurs propres cadres conceptuels.

Ma position dans cette recherche est située, au sens des épistémologies féministes et décoloniales du savoir situé, qui reconnaissent que toute production de connaissance s’ancre dans un point de vue incarné et historiquement déterminé. Je suis le fils de Germaine Acogny. Je n’hérite pas de sa technique, qui ne se transmet que par la pratique et l’expérience corporelle, mais j’ai grandi dans la proximité de son regard et de sa manière de comprendre le monde à travers le mouvement. Cette position m’accorde une connaissance incarnée, sensible et partielle. Elle n’autorise aucune hagiographie. Elle impose au contraire une éthique de la distance critique, de l’écoute et de la lucidité. Je ne parle pas au nom de, mais depuis une proximité consciente de ses limites, depuis un lieu où l’affect rencontre l’analyse.

Cette position située n’est pas seulement une donnée biographique ; elle constitue une posture méthodologique à part entière. Écrire depuis une filiation vivante engage une responsabilité particulière : celle de ne pas confondre proximité et autorité, ni expérience partagée et vérité générale. Elle impose une vigilance constante quant aux glissements possibles vers la légitimation affective ou la sacralisation de l’œuvre. En même temps, cette position ouvre un accès privilégié à des dimensions souvent absentes des analyses strictement externes, notamment la manière dont une pensée du corps se construit dans la durée, dans les gestes quotidiens, les transmissions informelles et les silences.

Adopter une écriture située permet ainsi de rendre visible ce qui, dans les pratiques somatiques, échappe aux cadres descriptifs classiques. Il ne s’agit pas de revendiquer une vérité supérieure, mais de reconnaître que toute connaissance est produite depuis un lieu, un corps et une histoire. Cette reconnaissance ne fragilise pas l’analyse ; elle la rend plus rigoureuse. Elle oblige à expliciter les conditions de production du discours et à assumer les angles morts qui en découlent.

Dans le champ des études chorégraphiques, cette posture reste encore marginale. Les analyses continuent souvent d'opposer distance critique et implication personnelle. Or, dans le cas des pratiques corporelles, cette opposition apparaît de moins en moins tenable. Le corps de l'analyste est lui aussi engagé, affecté, transformé par les pratiques qu'il observe ou traverse. Reconnaître cette implication ne signifie pas renoncer à la critique, mais redéfinir ses modalités.

Cette méthodologie située entre en résonance avec l'épistémologie incarnée développée dans l'œuvre de Germaine Acogny. Elle prolonge, sur le plan de l'écriture, le geste qui consiste à reconnaître le corps comme lieu de savoir. De la même manière que la technique ne se transmet pas par héritage, mais par engagement pratique, l'analyse ne se fonde pas sur une position surplombante, mais sur une implication consciente, réflexive et toujours partielle.

Ce texte propose une analyse élargie de l'œuvre de Germaine Acogny en plusieurs mouvements qui forment une spirale plutôt qu'une progression linéaire. Il s'agit moins de retracer une chronologie que de déplier des strates de sens et de pratique.

J'explore d'abord le contexte postcolonial sénégalais dans lequel son geste émerge, entre héritages de la Négritude, ambitions de modernité culturelle et reconfiguration des rapports au regard occidental. Ce cadre permet de comprendre que son travail ne constitue pas une opposition aux traditions, mais une recherche d'une modernité issue des pratiques mêmes. Je développe ensuite la Technique Acogny, non comme un répertoire de pas, mais comme une épistémologie corporelle où la colonne-fleuve, le bassin-tambour, la contraction mobile et la vibration définissent une grammaire du geste. Le troisième mouvement examine l'École des Sables comme lieu de transmission, d'expérimentation et de décolonisation somatique. Le quatrième analyse la scène comme espace politique à partir de deux œuvres majeures, *À un endroit du début* et *Fagaala*. Enfin, j'étudie la circulation mondiale de la technique dans un marché global marqué par des attentes ambivalentes.

À travers ces mouvements, l'objectif n'est pas de produire un portrait exemplaire, mais de comprendre ce que cette œuvre fait à notre conception du corps, de la danse et du savoir. L'œuvre de Germaine Acogny ouvre un espace où le geste, loin d'être ornemental, devient une manière de connaître, de résister et de réparer.

Situer l'émergence : modernité africaine et contexte postcolonial

Cette section s'organise autour de la notion de modernité des pratiques, entendue comme la capacité des gestes corporels à produire leur propre contemporanéité sans passer par les cadres normatifs des modernités institutionnelles occidentales.

L'émergence de la démarche de Germaine Acogny doit être replacée dans le contexte spécifique du Sénégal de l'après-indépendance, marqué par un projet politique et culturel ambitieux, mais traversé de contradictions. Les années qui suivent 1960 sont celles d'une volonté affirmée de construire une identité nationale africaine moderne, capable de dialoguer avec le monde tout en se distinguant de l'héritage colonial. Les arts occupent une place centrale dans ce projet. Ils deviennent des vecteurs de visibilité, de reconnaissance et de diplomatie culturelle.

La pensée de la Négritude, portée notamment par Léopold Sédar Senghor, joue un rôle structurant dans cette période. Elle valorise les cultures africaines, leur sensibilité, leur rapport au rythme et au vivant, mais elle s'inscrit également dans un dialogue constant avec la France et avec des catégories esthétiques héritées de l'Europe. Cette ambivalence crée à la fois un espace d'ouverture et un cadre contraignant. Les artistes sont encouragés à créer, mais souvent à l'intérieur de formes déjà reconnues par le regard occidental.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'expérience de Mudra Afrique, fondée à Dakar en 1977. Cette école, née de la collaboration entre Senghor et Maurice Béjart, visait à former des danseurs africains capables d'évoluer sur les scènes internationales. Elle offrait un espace de formation inédit, mêlant techniques occidentales et pratiques africaines. Pour Germaine Acogny, Mudra Afrique constitue à la fois une opportunité décisive et un lieu de prise de conscience. L'école rend visible une tension fondamentale : la possibilité d'une modernité chorégraphique africaine est encore largement conditionnée par des cadres européens.

Plutôt que de rejeter ce contexte, Acogny s'en sert comme d'un point d'appui critique. Elle ne cherche pas à opposer frontalement tradition et modernité, ni à dénoncer les formes existantes. Son geste est plus souterrain. Elle s'interroge sur ce qui, dans les pratiques corporelles africaines elles-mêmes, peut fonder une écriture contemporaine. Il ne s'agit pas de préserver des formes traditionnelles intactes, mais d'en dégager les principes dynamiques, les logiques internes, les rapports spécifiques au sol, au rythme, à la verticalité et à l'énergie.

Cette orientation distingue profondément son travail de nombreuses entreprises de patrimonialisation culturelle. La tradition n'est pas envisagée comme un répertoire figé, mais comme une ressource vivante, capable de transformation. La modernité, quant à elle, n'est pas pensée comme rupture avec le passé, mais comme déplacement continu des

pratiques. Cette conception permet à Acogny d'élaborer une technique qui ne dépend ni de la reproduction des danses traditionnelles, ni de l'imitation des modèles occidentaux.

La fermeture de Mudra Afrique en 1982 marque un tournant. Elle contraint Acogny à poursuivre son travail en dehors des grandes structures institutionnelles, mais elle renforce aussi sa détermination à construire un système autonome. Ce moment de rupture institutionnelle devient paradoxalement un moment de clarification. La recherche se recentre sur le corps comme lieu de savoir, sur l'expérience vécue comme source de méthode.

Situer l'émergence de la Technique Acogny dans ce contexte postcolonial permet de comprendre qu'elle ne relève ni d'un geste de rupture spectaculaire ni d'un projet identitaire fermé. Elle s'inscrit dans une histoire de tensions, de négociations et de déplacements. Elle propose une modernité africaine fondée sur les pratiques, capable de dialoguer avec le monde sans se dissoudre dans ses attentes.

Cette trajectoire peut être éclairée par une mise en relation avec d'autres démarches africaines contemporaines, sans chercher à établir une généalogie ni une hiérarchie. Chez Faustin Linyekula, le corps devient lieu d'archive et de réparation après les violences politiques en République démocratique du Congo. Chez Nora Chipaumire, la danse travaille la puissance féminine noire comme force de déstabilisation des regards normatifs. Kettly Noël explore quant à elle des zones de friction entre corps, territoire et effondrement, en lien avec des histoires de migration et de catastrophe. Ces démarches partagent avec Acogny une volonté de produire depuis le corps africain une pensée contemporaine autonome. Ce qui distingue néanmoins la contribution d'Acogny est l'élaboration d'un système technique structuré et transmissible, capable de servir de socle à d'autres recherches sans se refermer sur un style personnel.

Cette comparaison permet de situer plus précisément la notion de modernité des pratiques. Il ne s'agit pas d'une modernité définie par l'innovation formelle ou par la rupture avec le passé, mais d'une modernité relationnelle, où les pratiques corporelles se transforment en dialogue constant avec leurs contextes historiques, sociaux et politiques. Dans cette perspective, la Technique Acogny apparaît comme l'un des rares exemples d'une modernité africaine formulée à la fois comme pratique artistique, pédagogie et système de savoir.

La Technique Acogny : principes somatiques et politique du geste

La Technique Acogny est abordée ici comme une épistémologie corporelle au sens fort, où le corps ne se contente pas d'exécuter des formes mais produit activement des modes de connaissance à partir de l'expérience sensible.

La Technique Acogny ne se présente pas comme un style reconnaissable par une signature formelle, mais comme un système somatique cohérent, construit à partir de l'écoute fine des dynamiques internes du corps. Elle ne procède ni par hybridation décorative entre danses africaines et techniques occidentales, ni par citation de formes traditionnelles. Elle s'élabore depuis l'expérience vécue du mouvement et depuis une attention constante aux relations entre gravité, rythme, énergie et mémoire.

Le point de départ de cette technique est inséparable d'une expérience de violence symbolique. Lors de sa formation en France, Germaine Acogny se voit signifier que son corps n'est pas adapté à la danse. Cette assignation, fondée sur des critères morphologiques hérités du ballet classique, condense une histoire plus large de hiérarchisation des corps. La réponse d'Acogny n'est pas polémique. Elle est somatique. En travaillant un plié, une ondulation traverse sa colonne vertébrale. Ce mouvement, accueilli plutôt que corrigé, ouvre un champ de recherche qui ne cessera de s'approfondir. Il marque le moment où le corps cesse de chercher à se conformer et commence à produire sa propre logique.

La colonne vertébrale devient alors un axe central de la technique. Pensée comme un fleuve, elle n'est pas un support statique mais un vecteur de circulation. Elle distribue les forces, module le rapport à la gravité et organise la temporalité du geste. Cette verticalité fluide s'oppose aux conceptions fixistes du corps héritées de certaines traditions occidentales. Elle engage une autre manière d'habiter l'axe, fondée sur la continuité plutôt que sur la tenue.

Le bassin occupe une place tout aussi fondamentale. Dans la Technique Acogny, il est centre rythmique et moteur du mouvement. Loin d'être neutralisé, il impulse, oriente et redistribue l'énergie. Cette centralité du bassin résonne avec de nombreuses pratiques africaines où le rapport au sol et au rythme structure l'ensemble du corps. Elle constitue également un geste politique, dans la mesure où le bassin des corps africains a souvent été sexualisé ou caricaturé. Le travailler comme un centre de pensée et de rythme revient à lui restituer une dignité technique et conceptuelle.

La contraction, autre principe clé, ne vise pas la fixation de la forme. Elle engage une relation spécifique au temps et à l'effort. Contrairement à des techniques où la contraction est pensée comme un point culminant expressif, souvent associé à une intensité dramatique, la contraction mobile dans la Technique Acogny est conçue comme un passage. Elle initie un mouvement interne qui se propage, se transforme et se résorbe, sans jamais chercher à s'installer comme image stable.

Cette logique de passage modifie profondément le rapport à l'effort. Le danseur n'est pas invité à produire une force visible, mais à sentir comment l'énergie circule, se déplace et se redistribue. L'effort devient modulable, ajustable, attentif aux micro-variations du corps. Cette attention fine transforme la contraction en outil d'écoute plutôt qu'en démonstration de puissance.

Sur le plan pédagogique, ce travail de la contraction mobile demande du temps. Il ne peut être assimilé rapidement, car il suppose un désapprentissage des réflexes acquis dans d'autres techniques où l'effort est souvent valorisé comme preuve d'engagement. À l'École des Sables, cette lente intégration est encouragée. Les danseurs sont invités à répéter les mêmes principes dans des contextes variés, afin que la contraction cesse d'être un geste volontaire et devienne une qualité de mouvement intégrée.

La contraction mobile entretient également un lien étroit avec la mémoire corporelle. En traversant différentes zones du corps, elle active des couches de sensation et de souvenir qui ne sont pas toujours conscientes. Certains danseurs décrivent l'émergence d'images, d'émotions ou de résistances inattendues. Ces manifestations ne sont ni interprétées ni exploitées comme matériau expressif. Elles sont accueillies comme des indices de ce que le corps retient et transforme.

Dans cette perspective, la contraction devient un outil de lecture du corps. Elle révèle les endroits de rigidité, de protection ou de surcharge symbolique. Elle permet au danseur d'identifier les zones où l'histoire, individuelle ou collective, s'est inscrite sous forme de tension. Travailler la contraction mobile revient alors à engager un processus de clarification somatique, où le corps apprend progressivement à distinguer ce qui relève de la structure, de l'habitude et de la mémoire. Elle débute dans le bassin mais se propage le long de la colonne, circulant vers le torse, les épaules et les membres. Cette contraction mobile construit une architecture interne du geste et permet de sentir les zones de tension, de mémoire et de puissance qui traversent le corps. La force y devient circulation plutôt que blocage.

La vibration complète ce système. Elle mérite d'être comprise non comme un ajout expressif, mais comme un régime cognitif spécifique. Dans la Technique Acogny, la vibration correspond à un état de disponibilité perceptive où le corps cesse de se penser comme source unique de l'action pour devenir surface de résonance. Elle engage une attention diffuse, distribuée dans l'ensemble du corps, qui permet de percevoir des micro-variations d'intensité, de rythme et de relation.

Cette vibration ne renvoie pas à une transe ni à une perte de contrôle. Elle se situe à l'opposé de toute dissolution du sujet. Elle exige au contraire une grande précision somatique. Le danseur doit apprendre à rester présent tout en laissant circuler des forces qui ne sont pas entièrement volontaires. Cette posture demande un long apprentissage, car elle va à l'encontre de modèles techniques fondés sur la maîtrise, la projection et l'intentionnalité forte.

Sur le plan épistémologique, la vibration ouvre un mode de connaissance non propositionnel. Elle permet d'accéder à des informations corporelles qui ne sont ni immédiatement nommables ni directement traduisibles. Elle rend perceptibles des états relationnels, des mémoires diffuses, des dynamiques collectives. En ce sens, la vibration constitue l'un des points les plus radicaux de la Technique Acogny, car elle affirme que le savoir peut émerger de formes d'attention qui échappent aux cadres analytiques classiques.

Ce travail de la vibration a également des implications politiques. Dans un contexte où les corps africains ont souvent été perçus comme excessifs, débordants ou incontrôlés, travailler une vibration précise, tenue et consciente revient à déplacer ces stéréotypes. La vibration n'est pas débordement, mais écoute. Elle n'est pas abandon, mais engagement dans une relation élargie au monde.

La codification de ces principes constitue un moment décisif. Elle agit explicitement contre la naturalisation du geste africain, contre son exotisation comme spontané ou instinctif, et contre sa dépolitisation dans les circuits culturels internationaux. En formulant une technique transmissible, Acogny affirme que les danses africaines peuvent produire des systèmes méthodiques et enseignables. Cette codification ne fige pas le geste. Elle le protège contre la simplification et l'exotisation. Elle permet une transmission indépendante de toute filiation biologique. La technique n'appartient pas à une lignée familiale mais à celles et ceux qui la travaillent.

Ainsi comprise, la Technique Acogny apparaît comme une politique du corps. Elle propose une autre manière d'habiter la verticalité, le rythme et la présence. Elle transforme le corps en lieu de savoir et inscrit la danse africaine contemporaine dans un champ où elle peut dialoguer à égalité avec d'autres traditions somatiques, sans renoncer à ses propres fondements.

Cette dimension apparaît avec encore plus de netteté si l'on met en regard la Technique Acogny avec certaines techniques occidentales modernes, sans chercher à établir une hiérarchie. Là où la contraction chez Martha Graham vise principalement une dramatisation interne du geste et une structuration expressive du torse, la contraction mobile d'Acogny n'est jamais centrée sur l'intensification du pathos. Elle circule. Elle se déplace le

long de la colonne, se redistribue dans le bassin, les épaules, les membres, et construit une architecture dynamique plutôt qu'un point focal. La force n'est pas accumulée, elle est transmise.

De même, si certaines techniques modernes comme celles de Horton ou de Cunningham organisent le corps autour de lignes, d'axes stabilisés et de coordinations précises, la Technique Acogny privilégie une logique de continuité et de transformation. Le corps n'est pas aligné contre la gravité mais en dialogue constant avec elle. Cette différence ne relève pas d'une opposition culturelle simpliste, mais d'une autre ontologie du mouvement, où le geste se comprend comme relation plutôt que comme forme.

La vibration, dans cette perspective, mérite un développement particulier. Elle ne peut être réduite ni à un effet esthétique ni à une référence implicite à des pratiques rituelles. Elle constitue un régime de perception spécifique, où le corps devient capable de sentir des intensités fines, des résonances internes et des micro-variations d'énergie. La vibration ouvre un état d'attention accrue, dans lequel le geste se laisse traverser par des forces qui excèdent l'intention individuelle. Elle engage une forme de connaissance qui ne passe pas par la maîtrise, mais par l'écoute.

Cette conception de la technique éclaire également la question de la transmission. La Technique Acogny ne se transmet pas comme un patrimoine familial ni comme un héritage symbolique. Elle se transmet par le travail, par l'engagement du corps dans une pratique exigeante et située. En tant que fils de Germaine Acogny, je ne suis pas dépositaire de cette technique. Cette non-héritabilité constitue un point théorique fort : elle rappelle que le savoir somatique ne se transmet ni par le sang ni par le discours, mais par l'expérience partagée. La technique appartient à celles et ceux qui la pratiquent, et non à une lignée.

L'École des Sables : pédagogie, environnement et décolonisation somatique

La décolonisation somatique est entendue ici non comme un slogan, mais comme un processus précis de désapprentissage, de reconfiguration sensorielle et de réorientation du corps face aux normes incorporées héritées de l'histoire coloniale et des formations chorégraphiques dominantes.

L'École des Sables constitue le lieu où la Technique Acogny se déploie pleinement comme pédagogie et comme projet politique. Fondée à Toubab Dialaw, sur la côte sénégalaise, elle n'est pas seulement une école de danse au sens institutionnel du terme. Elle est un dispositif somatique et environnemental où le corps apprend à se transformer dans une relation directe avec le monde. Loin d'un studio neutralisé, l'École propose un espace ouvert,

traversé par le vent, la lumière, le sable et la mer, qui participent activement au processus d'apprentissage.

Le choix du sable comme sol de travail est fondamental. Il impose une instabilité permanente qui oblige le danseur à renégocier ses appuis, à ralentir ses automatismes et à développer une écoute fine de ses appuis profonds. Le sable empêche la virtuosité immédiate. Il exige une attention au poids, à la gravité, à la relation entre effort et économie du mouvement. En ce sens, il agit comme un outil pédagogique à part entière, révélant les habitudes corporelles héritées des formations antérieures.

L'absence de miroirs participe du même projet. Le danseur ne peut se corriger à partir d'une image extérieure. Il doit apprendre à se sentir plutôt qu'à se regarder. Cette orientation déplace l'autorité du regard vers la sensation interne. Elle transforme le rapport à l'apprentissage, qui ne repose plus sur l'imitation visuelle mais sur l'écoute kinesthésique. Le corps devient ainsi le premier lieu d'évaluation et de connaissance.

La pédagogie de l'École des Sables repose en grande partie sur un travail de désapprentissage. Les danseurs arrivent avec des techniques, des postures et des réflexes incorporés. Certains sont issus de formations occidentales, d'autres de pratiques traditionnelles, d'autres encore de parcours hybrides. Le travail ne consiste pas à effacer ces héritages, mais à les rendre visibles. À travers des exercices simples comme la marche, la respiration ou l'ondulation, les tensions inutiles, les rigidités et les protections apparaissent. Ces traces ne sont pas considérées comme des défauts individuels, mais comme des inscriptions historiques et culturelles dans le corps.

Le désapprentissage prend ici une dimension politique. Il s'agit de permettre au corps de se libérer de normes intériorisées, souvent héritées de l'histoire coloniale ou de modèles esthétiques dominants. En ce sens, l'École des Sables fonctionne comme un espace de décolonisation somatique. Le corps y est invité à se réorienter, à retrouver une relation plus directe au sol, au rythme et à l'environnement, sans chercher à correspondre à une forme idéale.

L'École accueille des danseurs venus de différentes régions d'Afrique et de la diaspora. Cette pluralité est constitutive de son projet. Il n'y a pas une africanité homogène à transmettre, mais une multiplicité de pratiques, de mémoires et de trajectoires corporelles.

La Technique Acogny ne s'impose pas comme une norme unique. Elle offre un cadre à partir duquel chaque danseur peut réarticuler son propre langage. Cette pédagogie non homogénéisante permet de penser l'Afrique non comme une identité fixe, mais comme un espace de relations et de circulations.

Enfin, l'École des Sables fabrique ce que Germaine Acogny nomme la présence. La présence n'est pas une qualité spectaculaire ni une performance de charisme. Elle désigne la capacité d'un corps à occuper l'espace sans s'excuser, à être pleinement engagé dans son geste, à assumer son poids et sa temporalité. Cette présence, travaillée dans la lenteur et l'écoute, devient le socle des œuvres scéniques. Elle relie la pédagogie à la création et fait de l'École un lieu où se construit une politique du corps durable.

Cette fabrication de la présence passe aussi par une expérience du temps long, souvent absente des formations chorégraphiques institutionnelles. Les journées à l'École des Sables sont structurées par la répétition, la fatigue, l'endurance et la reprise patiente des mêmes principes. La fatigue n'est pas évitée ; elle est observée. Elle révèle les automatismes, les zones de compensation, les endroits où le corps résiste au changement. Dans ces moments, le danseur est invité à ne pas forcer, mais à écouter ce qui se modifie lorsque l'énergie diminue. Le temps devient un partenaire pédagogique.

La communauté temporaire qui se forme à l'École joue également un rôle central. Les danseurs vivent, travaillent et mangent ensemble pendant plusieurs semaines. Cette proximité crée un espace d'attention collective où chacun devient témoin du travail de l'autre. Les différences de parcours, de cultures et de techniques ne sont pas effacées, mais mises en relation. La pédagogie s'étend ainsi au-delà du studio, dans les discussions informelles, les silences partagés et les gestes quotidiens. Cette dimension collective renforce l'idée que la technique n'est pas une propriété individuelle, mais une pratique relationnelle.

Ces éléments ethnographiques permettent de comprendre l'École des Sables non seulement comme un lieu de transmission technique, mais comme un environnement de transformation où le corps, inscrit dans un temps long et un collectif, peut progressivement se défaire de ses défenses et ouvrir de nouvelles possibilités de mouvement et de pensée.

La scène : présence, mémoire et politique du corps

La scène est ici pensée à partir d'une distinction claire entre représentation, performativité et présence. Chez Acogny, il ne s'agit ni de représenter une identité ni de performer un rôle, mais de faire advenir une présence comme acte politique.

Dans l'œuvre de Germaine Acogny, la scène n'est jamais conçue comme un simple espace de représentation. Elle constitue un lieu d'apparition politique où le corps affirme une souveraineté longtemps niée aux corps africains, et en particulier aux corps féminins africains. Être en scène ne signifie pas montrer une identité ou illustrer un propos. Cela signifie tenir une présence, habiter un axe, déployer une temporalité qui résiste aux attentes

du regard dominant.

La présence scénique, telle qu'elle est travaillée dans la Technique Acogny et à l'École des Sables, n'est ni démonstrative ni spectaculaire. Elle repose sur une densité interne du geste, sur une relation juste à la gravité, sur une économie du mouvement qui rend chaque déplacement nécessaire. Le corps ne cherche pas à séduire ni à convaincre. Il se présente. Cette manière d'être en scène déplace profondément la relation au public, qui n'est plus placé en position de consommation visuelle mais invité à une forme d'écoute.

La scène devient ainsi un espace où le corps peut porter des histoires sans les réduire à un récit linéaire. Le geste ne raconte pas, il rend perceptible. Il donne à sentir des strates de mémoire qui traversent le corps et le relient à des histoires familiales, collectives et politiques. Cette approche confère aux œuvres d'Acogny une dimension à la fois intime et universelle, sans jamais basculer dans la généralisation abstraite.

Deux pièces occupent une place centrale dans cette dramaturgie du corps : *À un endroit du début* et *Fagaala*. Chacune, à sa manière, interroge la capacité du geste à accueillir des mémoires complexes et parfois contradictoires.

À un endroit du début engage une exploration profondément située de la mémoire familiale et spirituelle. Cette exploration ne se déploie pas selon une logique narrative, mais à travers une dramaturgie du ralentissement et de la retenue. Le corps y apparaît comme un lieu de passage entre différentes strates de mémoire, certaines formulées, d'autres à peine perceptibles. Le geste ne cherche pas à illustrer une histoire familiale, mais à créer les conditions d'une écoute où ces mémoires peuvent coexister sans hiérarchisation.

La pièce travaille ainsi une temporalité suspendue, où le présent scénique est constamment traversé par des rémanences du passé. Le corps n'avance pas vers une résolution ; il demeure dans un état de veille. Cette posture engage une éthique du geste qui refuse aussi bien la confession spectaculaire que la clôture symbolique. La mémoire familiale n'est ni purifiée ni réconciliée. Elle est tenue, dans toute sa complexité.

Ce choix dramaturgique a des implications politiques fortes. En refusant de transformer l'histoire intime en récit exemplaire, la pièce résiste à une logique de consommation de l'intime souvent attendue sur les scènes internationales. Elle affirme que certaines mémoires ne se livrent pas entièrement, et que cette retenue constitue en soi un geste de souveraineté corporelle. La pièce met en jeu des héritages multiples, parfois dissonants, qui traversent l'histoire personnelle de la chorégraphe. Le christianisme, introduit par l'histoire coloniale et missionnaire, coexiste avec les spiritualités africaines, les pratiques ancestrales et les silences transmis. La scène ne cherche pas à résoudre ces tensions. Elle les

maintient ouvertes. Le corps devient le lieu où ces forces se rencontrent, se frottent et parfois s'apaisent.

L'ondulation de la colonne, la lenteur du geste, la retenue de l'énergie rendent perceptible une temporalité élargie, où le passé n'est jamais entièrement passé. La contraction mobile permet de sentir les zones de lutte interne, tandis que la vibration ouvre des espaces de résonance qui dépassent l'individu. La pièce ne propose ni confession ni réconciliation spectaculaire. Elle offre une tenue, une manière de rester debout avec ce qui n'a pas été résolu.

Fagaala, créée en 2003 en collaboration avec le chorégraphe japonais Kota Yamazaki, aborde quant à elle la mémoire du génocide rwandais. Le choix de travailler cette histoire par le corps plutôt que par le récit constitue un geste éthique majeur. La pièce se tient à distance de toute tentative de représentation directe de la violence. Elle privilégie une économie du mouvement où chaque déplacement semble pesé, retenu, presque empêché.

La lenteur qui traverse *Fagaala* n'est pas un effet esthétique. Elle agit comme une suspension nécessaire face à un événement qui excède les capacités du langage. Le corps devient un lieu de dépôt, où la violence historique est ressentie comme une densité plutôt que montrée comme un spectacle. Cette densité se manifeste dans le poids des appuis, dans les déséquilibres contrôlés, dans les silences qui scandent la pièce.

La rencontre entre la Technique Acogny et certaines esthétiques du butô ouvre un espace de dialogue singulier. Il ne s'agit ni d'une fusion ni d'une hybridation formelle, mais d'une reconnaissance mutuelle de la lenteur, de l'économie et de l'attention comme valeurs partagées. Ce dialogue permet à la pièce de toucher des publics très divers, tout en maintenant une exigence éthique élevée. *Fagaala* montre que le corps peut porter des mémoires collectives extrêmes sans les transformer en images consommables.

Dans ces œuvres, la scène apparaît comme un espace de souveraineté corporelle. Le corps ne s'excuse pas d'être là. Il n'adopte pas les codes attendus de la danse africaine spectaculaire ni ceux de la danse contemporaine occidentale désincarnée. Il impose un autre rapport au temps, à la gravité et à la présence. En ce sens, la scène devient un lieu où se reconfigurent les rapports de pouvoir entre regardant et regardé, et où le corps africain se présente comme sujet de sa propre histoire.

La réception de ces œuvres dans différents contextes géographiques éclaire les enjeux politiques de cette présence. En Afrique, la lecture n'est pas homogène. Certains publics reconnaissent immédiatement les dynamiques corporelles travaillées, non comme des références identitaires, mais comme des manières d'habiter le monde. D'autres peuvent être

déstabilisés par la lenteur, la retenue et l'absence de narration explicite, dans des contextes où la danse est souvent attendue comme célébration, virtuosité ou affirmation communautaire visible. Cette diversité de lectures rappelle que la notion de public africain est elle-même traversée par des histoires, des attentes et des rapports différenciés à la modernité.

En Europe et en Amérique du Nord, la réception est fréquemment prise dans un double mouvement. D'un côté, la reconnaissance institutionnelle s'accompagne d'un intérêt sincère pour la singularité du travail et pour la puissance de la présence scénique. De l'autre, cette reconnaissance est parfois filtrée par des catégories préexistantes qui tendent à lire le geste en termes d'africanité, de spiritualité ou d'authenticité. La présence est alors interprétée comme signe culturel plutôt que comme choix esthétique et politique.

Ces malentendus ne relèvent pas seulement de l'ignorance individuelle, mais de cadres interprétatifs hérités. Ils soulignent la difficulté pour des pratiques somatiques africaines contemporaines d'être reçues comme des productions théoriques à part entière. Dans ce contexte, la vigilance d'Acogny et des interprètes formés à sa technique consiste moins à corriger ces lectures qu'à maintenir une exigence du geste. La présence n'est pas expliquée. Elle est tenue.

Cette tension entre réception, reconnaissance et projection exotisante fait partie intégrante de la circulation des œuvres. Elle ne peut être entièrement résolue. Elle doit être travaillée. En assumant une présence qui ne se conforme pas aux attentes, les œuvres d'Acogny déplacent progressivement les cadres de perception. Elles contribuent à élargir ce qui peut être vu, senti et reconnu comme danse contemporaine, sans renoncer à leur ancrage somatique et politique.

Circulation mondiale : reconnaissance, négociation et vigilance critique

Cette section s'inscrit dans une lecture critique de l'économie symbolique globale de la culture, marquée par des rapports centre-périphérie, des hiérarchies institutionnelles persistantes et des mécanismes de reconnaissance asymétriques.

La circulation internationale de l'œuvre et de la Technique Acogny s'inscrit dans un champ artistique global profondément asymétrique. Si les scènes européennes et nord américaines se sont progressivement ouvertes aux artistes africains, cette ouverture demeure largement conditionnée par des attentes esthétiques spécifiques. L'Afrique y est souvent convoquée comme réservoir d'énergie, d'authenticité ou d'altérité, et non comme productrice de systèmes de pensée et de techniques complexes. Dans ce contexte, circuler ne signifie jamais simplement rayonner. Cela implique de négocier en permanence les conditions de

visibilité.

La Technique Acogny se heurte ainsi à une double exigence contradictoire. D'un côté, elle doit être lisible pour être programmée, enseignée et reconnue dans des institutions structurées par des catégories occidentales du mouvement. De l'autre, cette lisibilité comporte le risque d'une simplification qui appauvrit la profondeur somatique et politique du geste. La tension entre reconnaissance et déformation constitue l'un des enjeux centraux de sa circulation mondiale.

La codification de la technique joue ici un rôle stratégique. En formulant clairement ses principes, Acogny ne cherche pas à normaliser le geste, mais à en préserver l'intégrité. La codification devient un outil de résistance face aux appropriations superficielles et aux lectures exotisantes. Elle permet à la technique de circuler sans se dissoudre, tout en restant ouverte à des interprétations situées.

Un moment emblématique de cette circulation est la reprise du *Sacre du printemps* de Pina Bausch par un ensemble de danseurs africains sous la direction artistique de Germaine Acogny. Ce projet n'a pas consisté à africaniser l'œuvre ni à la détourner de son héritage. Il a révélé comment des corps formés à d'autres rapports au sol, au rythme et à la gravité pouvaient déplacer en profondeur la perception d'un monument du canon chorégraphique occidental. Le geste africain n'y apparaît pas comme une variation périphérique, mais comme une force capable de reconfigurer le centre.

Cette expérience met en lumière un enjeu plus large : la possibilité pour les techniques africaines contemporaines de dialoguer avec les grandes œuvres du répertoire mondial sans être cantonnées à une position subalterne. Elle montre que la circulation peut devenir un espace de transformation réciproque, à condition que les rapports de pouvoir soient interrogés.

Dans ce paysage, l'École des Sables occupe une place décisive. En étant située en Afrique et en attirant des danseurs du monde entier, elle inverse partiellement les flux habituels de légitimation. Elle constitue un contre-centre, un lieu où le savoir ne migre pas seulement du Sud vers le Nord, mais où le Nord est invité à se déplacer, physiquement et symboliquement. Cette inversion relative ne supprime pas les asymétries structurelles, mais elle ouvre un espace de reconfiguration.

La circulation mondiale de la Technique Acogny exige ainsi une vigilance constante. Il s'agit moins de conquérir des scènes que de préserver une éthique du geste. La technique ne se présente pas comme un produit culturel exportable, mais comme une pratique exigeante qui engage le corps, le temps et la relation. Sa diffusion repose sur la capacité à maintenir

cette exigence face aux logiques de marché et aux attentes institutionnelles.

Conclusion : le geste comme lieu de savoir situé

L'apport théorique principal de ce texte réside dans la démonstration que la danse, et plus spécifiquement la Technique Acogny, peut être pensée comme un champ épistémologique à part entière, où le corps devient un opérateur critique de connaissance située. Ce déplacement dépasse le seul champ de la danse africaine contemporaine. Il invite à repenser les cadres disciplinaires à partir desquels les savoirs corporels sont évalués, transmis et légitimés, et à reconsidérer les hiérarchies entre théorie et pratique, entre écriture et expérience, entre centre et périphérie.

L'œuvre de Germaine Acogny agit comme un révélateur des potentialités épistémologiques des pratiques artistiques lorsqu'elles sont prises au sérieux comme modes de pensée. À travers la Technique Acogny, l'École des Sables et les œuvres scéniques, le geste devient un lieu où se croisent histoire, mémoire, politique et connaissance. Cette épistémologie incarnée produit une modernité située, enracinée dans les dynamiques du corps africain sans se refermer sur une identité figée.

En tant que fils de Germaine Acogny, ma position n'est ni celle d'un héritier technique ni celle d'un observateur extérieur. Elle est celle d'un témoin engagé, conscient des risques de la proximité comme de ses potentialités. Cette position située oblige à une écriture attentive, qui ne confond ni filiation et autorité, ni expérience vécue et vérité générale. Elle permet de penser le corps non comme objet d'étude, mais comme sujet de pensée critique et de réinvention du monde.

L'analyse de l'œuvre de Germaine Acogny montre que la danse peut constituer un champ de pensée à part entière. À travers la Technique Acogny, l'École des Sables et les œuvres scéniques, le geste devient un lieu où se croisent histoire, mémoire, politique et connaissance. Cette épistémologie incarnée ne se formule pas dans des concepts abstraits, mais dans des pratiques qui engagent le corps dans sa totalité.

La force de cette œuvre réside dans sa capacité à produire une modernité située, enracinée dans les dynamiques du corps africain sans se refermer sur une identité figée. Elle refuse aussi bien l'assignation folklorisante que l'assimilation aux normes occidentales. Elle ouvre un espace tiers où le corps peut penser depuis ses propres appuis.

En tant que fils de Germaine Acogny, ma position dans ce texte n'est ni celle d'un héritier technique ni celle d'un observateur extérieur. Elle est celle d'un témoin engagé, conscient des risques de la proximité comme de ses potentialités. Cette position située

m'oblige à une écriture attentive, qui ne confond ni filiation et autorité, ni expérience vécue et vérité générale.

Ce travail avance que l'œuvre de Germaine Acogny participe à une transformation plus large du champ des somatiques et des pratiques artistiques contemporaines. Elle contribue à déplacer les frontières de ce qui est reconnu comme savoir, technique et modernité. Elle rappelle que le corps, loin d'être un simple instrument d'expression, peut devenir un lieu de pensée critique et de réinvention du monde.

Bibliographie

ACOGNY, Germaine. *Danse africaine*. Paris : L'Harmattan, 1997.

ACOGNY, Germaine. *Un endroit du début*. Paris : Éditions du Centre national de la danse, 2009.

ACOGNY, Germaine; ACOGNY, Patrick. *La Technique Acogny*. Dakar : École des Sables, documents pédagogiques internes, s.d.

BAUSCH, Pina. *Le Sacre du printemps*. Chorégraphie, Wuppertal Tanztheater, 1975.

CSORDAS, Thomas J. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.

HARAWAY, Donna. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14, no 3 (1988) : 575–599.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York : Routledge, 2006.

LINYEKULA, Faustin. *Sur les traces de Dinozord*. Bruxelles : Contredanse, 2012.

MBEMBE, Achille. *De la postcolonie*. Paris : Karthala, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. Noël, Kettly. *Zombification*. Paris : L'Arche, 2017.

CHIPAUMIRE, Nora. *#PUNK 100% POP NIGGA**. New York : Live Arts Bard, 2017.

Reflexões sobre epistemologias da dança no Brasil

Teoria do Corpomídia

Helena Katz e Christine Greiner

Helena Katz: Boa tarde para todo mundo que já está aqui. Obrigada pela presença.

Vamos começar pelo nome da teoria que estamos construindo, há mais de vinte anos, Christine Greiner e eu. Vocês sabem, nós trabalhamos na PUC, em São Paulo, na pós-graduação, no Programa em Comunicação e Semiótica, e também na graduação, no curso Comunicação das Artes do Corpo, onde temos desenvolvido a nossa teoria, que se chama Teoria Corpomídia. Atenção, não é Teoria do Corpo Mídia, é Teoria Corpomídia, em uma palavra só. Temos encontrado muitos equívocos por aí, mas sabemos que quando se coloca algo no mundo, esse algo vai ter um caminho que não é possível controlar. Então, vamos lá. Vamos ver o que conseguimos construir hoje.

Nós partimos do seguinte: para desenvolver o que queríamos, seria preciso construir um entendimento sobre o corpo. Encontramos muitos teóricos na área da comunicação, muitos teóricos no campo das artes, no campo da dança, e essa pluralidade de entendimentos de corpo não satisfazia, achávamos que neles sempre tinha algo meio capenga. Por isso, fomos tentando construir um outro entendimento de corpo.

Primeiro, gostaria de dizer a vocês que esse nome, corpomídia, tem uma razão que tem a ver justamente com o entendimento de corpo que propomos, que não é o daquele corpo do qual habitualmente se fala como se ele fosse um lugar no qual chegam informações (*input*), ele processa a informação que chegou, e depois, põe para fora (*output*) o que ele processou. A gente percebeu que essa explicação, que ainda hoje é muito sustentada, tem uma lógica de longa sobrevivência, que cativa muita gente. Essa lógica explica que a informação entra no corpo, é processada, e depois, o corpo revela o resultado desse processamento. É uma lógica em três tempos: *input/processamento/output*. Nós não trabalhamos com ela.

Bem, há que já adiantar que a nossa noção de corpo abriga muitos corpos diferentes, não somente o humano. O corpo Helena e o corpo de cada um de vocês não é do mesmo tipo de corpo do que o corpo do computador. Contudo, todos eles são corpos, porque o corpo é um agregado delimitado por uma espécie de circunscrição, de contorno, que o separa do que não é ele, do que não é aquele corpo. Existem muitos tipos diferentes de corpo.

Vejam agora a diferença do que acontece com esse tipo de corpo, como o nosso, e com um outro tipo de corpo, como o do computador ou o do liquidificador, por exemplo. Você pode colocar informações muito diferentes em um liquidificador. Pode querer fazer uma sopa, então, coloca nele batata e cenoura, mas também pode querer fazer um bolo, e aí, você coloca açúcar, farinha etc. E o que um liquidificador faz? Ele processa as informações que são colocadas nele, e seu corpo não se modifica, mesmo lidando com informações diferentes (no caso, para fazer sopa ou para fazer bolo). O corpo do liquidificador não muda de forma. O tipo de informação que um liquidificador processa não modifica o corpo do liquidificador. No computador, também não modifica o formato dele, o computador não muda com uma informação que entusiasma, ou com uma informação desagradável.

No entanto, quando alguns outros tipos de corpos encontram com a informação, a qualidade da informação importa, ela modifica esses corpos. Se é uma informação que entusiasma, esse tipo de corpo fica diferente de quando se encontra com uma informação desagradável. O corpo demonstra imediatamente, mesmo que não queira, o que está acontecendo nele. Mesmo que não seja possível observar a olho nu, ele está contando o que está se passando nele. Para quem conhece bem alguém, basta dizer um "oi", e a pessoa já pergunta: o que você tem?

Christine e eu fomos observando essa diferença entre os tipos de corpos, distinguindo os que se modificam instantaneamente, de acordo com a informação com a qual entram em contato, de outros, que não se modificam, mesmo lidando com informações distintas.

Com a ajuda de vários pensadores da neurociência, da filosofia da mente, da semiótica, da filosofia, da ciência social, fomos formulando essa diferença no modo de lidar com a informação. E logo percebemos que a informação encosta no corpo, porém, ela não chega em um corpo passivo. Não existe corpo passivo, o corpo está o tempo inteiro em ação, está o tempo todo operando os seus sentidos, o tempo todo ouvindo, vendo, tateando, sentindo o cheiro, o paladar. O corpo está sempre agindo. A informação vai encostando no corpo, o corpo vai encostando na informação, e, nesse processo, ocorre uma mudança.

Em alguns corpos, como os nossos, há mudança instantânea, dependendo do tipo de informação que encosta, e em outros, como o liquidificador, não ocorre assim. Esses, são os corpos processadores, aqueles que funcionam naquela lógica de três tempos, do *input/processamento/output*, e os corpos como os nossos, não são processadores, eles demonstram, no mesmo momento, o que está acontecendo com eles. Na Teoria Corpomídia, não usamos o verbo processar para falar de corpos como os nossos.

Então, fomos identificando, com esses autores que nos ajudaram, que todos os tipos de corpo estão sempre contando o que está acontecendo com eles. O corpo-processador conta ser um corpo-processador, e o corpo que não é processador conta não ser processador. Os corpos comunicam o que está acontecendo, portanto, todo corpo é mídia do que está nele ocorrendo, ou seja, é mídia de si mesmo. Vem daí o conceito de corpomídia, corpo e mídia reunidos em uma só palavra.

E corpomídia não é um tipo especial de corpo. Corpomídia é sinônimo de corpo porque todo corpo é corpomídia, todo corpo conta de si mesmo, é mídia de si mesmo.

Agora, vamos fazer uma primeira formulação de síntese: quando propomos o conceito de corpomídia, estamos chamando atenção para duas coisas neste termo. Primeira coisa: o corpo comunica o que está acontecendo, ele é mídia dele mesmo. E, segunda coisa: dizer corpomídia tem a intenção de sublinhar a importância da relação do corpo com as informações que estão no ambiente, isto é, dizer corpomídia é destacar a importância da relação corpo-ambiente.

O conceito de corpomídia carrega esses dois alertas o tempo todo. É um sinônimo de corpo que lembra que o corpo está sempre em um fluxo de trocas com o ambiente, que ele é sempre corpo-ambiente, e que o corpo conta o que está acontecendo com ele, é mídia de si mesmo.

Christine Greiner: A Helena disse: “nem todo corpo é um processador”, e tem outros vocabulários que a gente também deixou de lado quando começamos a pensar o corpo como corpomídia. Entendemos que o corpo também não é veículo, também não é instrumento, e, também não é recipiente de nada.

Só estou mencionando isso porque são termos que, às vezes, aparecem, e ficam contraditórios com a proposta de corpomídia que a Helena acabou de explicar. Outra coisa que também começamos a observar, por estarmos no campo da Comunicação – trabalhamos na PUC em dois cursos, na pós em Comunicação e Semiótica e na graduação em Comunicação das Artes do Corpo – foi que as pesquisas na área da comunicação trabalhavam muito com a ideia de representação do corpo nas mídias. E o que a gente começou a propor não era isso, não era a representação do corpo nas mídias, mas o próprio corpo como mídia de si mesmo. Só estou completando o que a Helena falou, para trazer esses outros vocabulários que, às vezes, são ouvidos quando as pessoas querem encontrar modos de descrever o corpo. Outro termo que a gente começou a usar foi o termo “contaminação”. O corpo encosta na

informação e a informação encosta no corpo, em um processo de contaminação – uma expressão que se aproxima mais do que queremos dizer.

Helena Katz: Contaminação substitui a influência. Por que é necessário substituir? O que é influência? No processo de influência, sempre tem o influenciador e o influenciado. A influência é uma ação vetorial e hierárquica, é um vetor que parte de quem tem o poder (no caso, de influenciar), e chega no que ou em quem vai ser influenciado. A transformação que ocorre fica associada apenas a esses dois personagens: o que ou quem influencia, e o que ou quem é influenciado. Mas o conceito de corpomídia, porque se apoia no fluxo de trocas entre corpo e ambiente, combina mais com contaminação, porque a contaminação se aproxima mais da proposta de fluxo. O fluxo está sempre acontecendo e não estanca, vai seguindo. Por isso, o entendimento de que vamos sendo contaminados e vamos contaminando parece fazer mais sentido. Também porque reforça que o corpo não é um contêiner, no qual você deposita a influência, por exemplo.

Pensar o corpo como um contêiner, infelizmente, continua sendo muito comum. Não são poucos os que entram em uma aula esperando que, nesse corpinho que é você, vá ser depositada a informação que ainda não existe nele, e ela ficará lá.

Nós buscamos interromper esse entendimento. As informações não são depositadas porque elas não são arrumadas como se estivessem em uma gaveta. Chega mais um par de meias, encosta as que lá estão para o lado, aperta um pouquinho, e pronto, o novo par fica guardado na gaveta, do jeito que chegou. Basta arranjar um espacinho.

Com a informação é diferente. Ela contamina e é contaminada porque faz parte de um fluxo que, como qualquer processo orgânico de contaminação, vai modificando tudo. Quando você se contamina com um vírus, não é só em um pedacinho do seu corpo que o vírus vai agir, a transformação mexe com o corpo inteiro. Pode ter começado no pulmão, mas não fica lá no pulmão, não é igual ao par de meias, que chega e fica acomodado na gaveta, sem mudar de forma nem de cor, mesmo estando junto das meias que já existiam na gaveta, e elas também não mudam porque chegou um par de meias que elas não conheciam.

A informação é contaminatória. E, se o corpo está, o tempo inteiro, nessa relação com o ambiente, encostando/sendo encostado, contaminando/sendo contaminado, sendo transformado/transformando, nesse fluxo de trocas que não se estanca, são esses os traços que precisam ser destacados. Percebemos a importância de chamar o corpo por um nome capaz de chamar atenção para essas características, chamar a atenção para a característica do corpo estar sempre contando as transformações que vão acontecendo. Vem daí a denominação de

corpomídia, vem da intenção de deixar explícito que o corpo é um comunicador, é uma mídia do que está acontecendo com ele, é uma mídia de si mesmo.

O corpo é uma coleção de informações que nunca se completa. Não é uma coleção como uma coleção que pode ser formada por um número fixo de componentes, tal como uma coleção de figurinhas, por exemplo. É uma coleção que não se completa porque a cada instante ele continua encostando e sendo encostado pelas informações. Se o fluxo de trocas não cessa, a coleção está sempre se modificando.

Se eu perguntar para vocês uma coisa muito simples: quantas cores você já viu hoje, do momento em que acordou até agora? Ninguém vai saber dizer em quantas cores já encostou hoje, quantas cores já encostaram, mas cada encontro desses produziu algo, produziu alguma mudança, mesmo que não tenhamos prestado atenção ou não sejamos capazes de observar a olho nu. É tanta coisa acontecendo nesse fluxo permanente de troca com os ambientes nos quais vamos circulando, que não dá tempo de prestar atenção em cada uma. No entanto, reconhecendo ou não, as transformações estão acontecendo sempre.

Vamos tentar entender como é que esse processo acontece. Bem, fomos percebendo que a informação que encosta no corpo, modifica as informações que estavam na coleção até aquele momento e, nesse fluxo de transformações, as informações vão virando corpo. Quando você aprende o nome de Pedro Álvares Cabral, você não aprende só esse nome. Junto com ele, chegam informações que modificam, por exemplo, os conceitos de descoberta e de conquista, que passam a se associar também com o de violência.

E atenção, pois o uso que recomendamos é o do verbo ser. Dizer “a coleção que você é”, e não “a coleção que você tem”, sem o uso do possessivo “meu corpo”. Reparem que, quando se fala “meu corpo”, se está afirmando que existe alguém (eu), que é dono de algo que não é ele (o corpo que ele tem, do qual é dono). Quando se diz “meu corpo”, se afirma que existe um sujeito, que é dono de algo (um corpo) que não é ele, já que ele é o proprietário, o dono desse algo.

Porém, essa separação não existe, não existe um eu dono de um corpo que não é ele. O sujeito é seu corpo. O sujeito é a coleção que o compõe a cada momento. O sujeito não é o proprietário dessa coleção. Entretanto, continuamos falando assim. Quem sabe, um dia se consiga parar de falar desse jeito para lembrar que não o sujeito nunca está separado do corpo. Não adianta se dizer contrário ao dualismo cartesiano e continuar falando “meu corpo”. Toda vez que alguém diz “meu corpo”, está separando um corpo-propriedade de um “eu”, que pode ser chamado por vários nomes diferentes (subjetividade, *self*, essência) e que é o dono desse

corpo. Que não exista essa separação, do eu em um lado, e do corpo no outro, isso não é um detalhe. Isso faz toda a diferença.

Vamos passar a dizer “eu corpo”, vamos deixar de falar “meu corpo”.

Somos corpo. Somos uma coleção de informações que está o tempo todo se modificando, nesse fluxo de trocas com os ambientes que não estanca. E, nesse momento, você vai perguntar: “E a subjetividade, Helena, não existe?” Existe sim, só que a subjetividade não está fora desse jeito do corpo ser corpo. A subjetividade não fica guardada dentro do corpo, ela também nunca fica pronta, não fica congelada, pois também está se modificando o tempo todo.

Somos de um jeito agora, e depois, seremos de outro. Caso não fosse assim, teríamos continuado a usar um outro conceito, também muito popular, que abandonamos, o de essência. A essência, tal como a subjetividade ou o *self*, também não fica escondidinha dentro do corpo, preservada das mudanças que vão ocorrendo. Não existe uma “essência Helena”, que definiria a Helena desde sempre. Não existe uma “Helena desde sempre”. Cada sujeito-corpo está o tempo todo se transformando. Imagina se gostássemos dos mesmos cantores que gostávamos aos 12 anos. Mas não se fica retido em um tempo congelado porque somos corpo, e o corpo nunca cessa de se modificar porque está sempre no fluxo de trocas com os ambientes.

Agora, vamos começar a fechar um pouco esse primeiro entendimento. Sustentamos que o fluxo de trocas corpo-ambiente é permanente, e que a informação, quando encosta no corpo, se modifica, modifica o corpo, e vira corpo. A informação não adentra em um lugar chamado corpo, e nele se acomoda, arranja um espaço, como se estivesse entrando em uma gaveta. Ao encostar, a informação passa a fazer parte da coleção que o corpo é, se contamina e contamina as outras informações que já estavam compondo aquele corpo, naquele instante.

Houve a necessidade de buscar um jeito de dizer que combinasse mais com o “eu-corpo”, e não com o “meu corpo”, e esse jeito foi transformar o corpo em verbo. Transformar corpo em corpar. Sabemos que, no dicionário, corpo não é verbo, mas queríamos escapar dos nomes que já estavam circulando para nomear a informação virando corpo: incorporar, encarnar, encorpar, corporificar etc. Todos eles mantêm a distinção entre informação e corpo, quando propõem que a informação passa a ser abrigada no corpo. Não por acaso, muitas dessas nomeações usam os prefixos “in” e “en” para indicar a operação de chegada da informação em uma coleção já existente.

Mas a informação não se acomoda, ela não se abriga na coleção. Percebemos que esses dois momentos - o do corpo encostando na informação e se modificando, e a informação encostando e se transformando -, não são dois momentos tão distintos assim, eles acontecem ao mesmo tempo. Estão no fluxo do processo de contaminação. E essa compreensão nos levou a dizer que o corpo está o tempo todo “corpando”, que ele nunca fica pronto e, por isso, o adequado é sempre dizer que o corpo “está sendo”, não que o corpo “é”. E, para destacar essa condição, aparece a necessidade de tratar o corpo como verbo. As informações corpam.

Espero que tenha sido possível seguir até aqui para compreender que é essa ação permanente das informações irem corpando, irem virando corpo, que o corpo comunica. Ele conta o que está acontecendo nele, por isso, é corpomídia, mídia de si mesmo.

Todo corpo faz isso, por isso, todo corpo é corpomídia, e os conceitos de corpo e de corpomídia são sinônimos. Atendem para o leque que estou segurando. Ele também conta de si. No caso dele, conta que já foi muito manuseado, mostra que a gordura, a temperatura e a pressão das mãos que o seguraram, ao longo do tempo, transformaram e continuam a transformar a sua aparência. Essas informações foram virando leque, um leque que é mídia da coleção de informações que fazem com que ele seja esse leque específico, contando da sua história específica, e não qualquer outro. Como em qualquer outro corpo, nem sempre, todas as informações estão aparentes, nem todas sou capaz de reconhecer de imediato. Algumas, por exemplo, pedem um microscópio para serem identificadas. Mas, mesmo que não as veja, o importante é saber que essas informações estão sendo contadas. Leque-corpomídia porque todo corpo é corpomídia.

Vamos, novamente, juntar o que tem sido dito aqui. O corpo está sempre encontrando com informações. Nesse encontro, ambos se transformam. Quando a informação chega na coleção de informações que o corpo é, ela, que ainda não estava lá, se “ajeita” com as que já estavam, elas fazem acordos adaptativos e, por isso, tanto a coleção-corpo como a nova informação, ambas mudam. E como é que ambos se transformam? Dependendo da informação com a qual o corpo encontra, seu comportamento, seu jeito, sua aparência vão ficando diferentes de como eram antes desse encontro. O corpo muda e, como mudou, seu fluxo de trocas com o ambiente vai ser um pouquinho diferente, porque agora ele está um pouquinho mudado. Um corpo um pouquinho diferente troca de forma diferente com o ambiente e, nesse processo, vai mudando o ambiente. Por isso, a Teoria Corpomídia diz que corpo e ambiente estão em um fluxo inestancável de trocas, um modificando o outro, um contaminando o outro.

E informação não é só informação verbal. Por exemplo, quando a primeira pessoa entrou nesse ambiente no qual todos vocês estão agora, era só uma pessoa trocando o calor do seu corpo nesse ambiente. Somente um corpo. Agora, que são muitos corpos, a troca de calor não é mais aquela, a temperatura do ambiente foi ficando diferente e a temperatura de cada corpo também. O ambiente mudou, e cada corpo mudou, nesse fluxo de trocas.

É importante lembrar que a informação não é só verbal, que todos os tipos de informação contam. Exemplo: a cadeira na qual estou sentada está trocando comigo informações sobre a sua maciez ou sua dureza, sobre o seu tipo de revestimento, sobre a altura em que está etc. Eu-corpo também estou contando pra cadeira do meu peso, do meu modo de sentar etc. Dependendo das especificidades da cadeira e do corpo que senta nela, o fluxo de trocas entre eles vai resultar em transformações específicas. Pode produzir dor lombar em um corpo, produzir dor na cervical em outro, ou não produzir dor alguma, pois o fluxo de trocas depende de quem está participando desse fluxo. O que será ‘contado’ pelo corpo e pelo ambiente é justamente o fluxo de trocas que foi possível estabelecer até aquele momento. É a especificidade de cada fluxo de trocas que o conceito de corpomídia destaca quando sustenta que todo corpo é corpomídia.

Mas atenção: o corpo está sempre encontrando informações, e não pode escolher todas as que encontra. Ninguém aqui escolheu as cores ou os objetos que encontraria quando saiu de casa hoje. Geralmente, a criança não escolhe a escola na qual é colocada. Mas pode-se escolher, por exemplo, o filme que se vai assistir, e o filme que não se vai ver; o livro que se vai ler, e o que não se vai ler. Pode-se escolher um monte de coisas, e, se todo corpo vai contar como está a cada momento, e agir porque está desse ou daquele jeito, porque todo corpo é corpomídia, temos enorme responsabilidade em relação às informações que podem ser escolhidas, pois elas produzirão algo em cada um de nós e no ambiente. Depois de assistir ao filme escolhido, depois de ler o livro escolhido, um eu-corpo modificado passou a trocar com o ambiente e a modificá-lo, e a ser por ele modificado. Então, as escolhas que podemos fazer colaborarão para fortalecer um certo tipo de mundo ou outro, daí termos tanta responsabilidade com elas.

Reparem que quando se adere ao conceito de corpomídia, junto com ele vem essa responsabilidade enorme pelas escolhas voluntárias que se faz, ao longo da vida. Porque elas fazem uma imensa diferença no tipo de mundo que se quer colaborar para que seja construído. E essas escolhas voluntárias incluem também o que não se escolhe, pois estas informações não contaminarão a coleção que cada corpo é. Conhecer e ignorar têm papel central em como o corpo se faz corpo e o mundo se faz mundo a cada momento.

O conceito de corpomídia explicita a responsabilidade com as escolhas, e é bom saber disso para caminhar, sobretudo nesses tempos esquisitos nos quais estamos.

Christine Greiner: Eu queria complementar uma coisa. Isso tudo que a Helena está explicando coloca em xeque também um certo entendimento sobre identidade. Geralmente, identidade é pensada como sendo uma coisa fixa, dada a priori, e esse modo de tratar a identidade está muito relacionado àquilo que a Helena já explicou, e que a Teoria Corpomídia deixou de lado, que é a ideia de essência.

Isso não significa que não exista nenhum tipo de identidade, mas significa que a concepção de identidade não é uma essência fixa e congelada, porque ela está sempre se transformando. A noção de identidade dada a priori fica em xeque, assim como uma determinada concepção de memória como algo muito estável, como se a memória fosse um modo de guardar informações que nunca vão se transformar.

Algumas das bibliografias que a gente foi estudando repensam essa ideia, não trabalham com a metáfora da gaveta para pensar a memória, por exemplo. As informações não são juntadas como se fossem meias, a memória não é estática e a identidade não é dada a priori. Nenhum indivíduo fica pronto.

Fui assistir uma palestra, aqui em São Paulo, do Eduardo Viveiros de Castro, e ele falou um negócio maravilhoso. Ele disse que estava trabalhando com um pesquisador do Congo, e esse pesquisador falou que o pior xingamento que uma pessoa podia fazer para ele era chamá-lo de indivíduo, porque isso significava que ele era isolado do mundo, que ele não tinha família, não pertencia a nenhum coletivo, não tinha ancestralidade, não tinha nada. Para ele, o indivíduo era o pior xingamento do mundo. Não é sensacional?

Helena Katz: Que bonito, né? Que coisa tão bonita, essa, que alerta para os riscos do que estamos praticando, porque estamos indo em outra direção. Estamos fortalecendo o identitarismo, e o identitarismo garante que somente os que têm a mesma identidade podem estar reunidos, e assim, ignora que o problema maior, nesse momento, é a dificuldade em respeitar a diversidade, não é cultivar os iguais.

Mas o que tem sido feito é buscar a identidade com a qual se possa identificar. Por isso, as bolhas. Quem não é reconhecido como um igual já foi cancelado, já foi deletado, já foi silenciado. Quem pensa diferente não interessa. E qual é o resultado disso? Treinamos a só conviver com os iguais. O que a gente destreina? Pluralidade, diversidade.

Neste momento, não estamos praticando uma habilidade que, em termos evolutivos, foi fundamental para chegarmos até aqui. Se a espécie humana não tivesse desenvolvido práticas de convívio com outras espécies, diferentes dela, e também entre seus membros, não estaríamos aqui. A fala do pesquisador do Congo alerta para isso.

Imagine aqueles bichos gigantes e os homenzinhos pequenos, lá atrás, no início. O bicho gigante iria pisar em todo mundo, matar todo mundo, por isso, os homenzinhos foram se abrigar em uma caverna e, juntos empurravam uma pedra grande para tapar a entrada da caverna, de modo que o bicho grande não entrasse nela. Só que ninguém pode fazer isso sozinho, não adianta ir sozinho para o fundo da caverna. Sem alianças, sem colaboração coletiva, a sobrevivência fica ameaçada.

Tem alguém que empurra mais, porque é mais forte; tem alguém mais velho, que empurra menos; tem uma criança, que não vai conseguir empurrar. Essas diferenças precisam ser levadas em consideração e respeitadas, e não podem impedir que se empurre a pedra que precisa ser empurrada. Cada um empurra a pedra como pode, e todos se salvam. Se os humanos não tivessem desenvolvido esse tipo de convívio e colaboração, a história da nossa evolução teria sido outra. E hoje, quando estamos tanto tempo nas telas, não estamos treinando esse tipo de colaboração e convívio.

E como todo corpo é corpomídia, depende das informações com as quais encontra e não encontra, e tem encontrado muito pouco com informações de convívio, não é difícil entender porque achamos que somos mesmo indivíduos, unidades separadas e indivisíveis. Só que não somos. Somos como o pesquisador do Congo diz, somos uns com os outros. Ninguém se salva sozinho.

Precisamos de colaboração e de sermos colaboradores. No entanto, não temos praticado esse entendimento. E isso significa uma ameaça porque fortalece, cada vez mais, a ideia de que o indivíduo é isolado do seu próximo, e assim, a comunicação entre os diferentes vai desaparecendo.

A comunicação entre os iguais parece mais fácil, mas o que será que ela alimenta? Um exemplo: você sai do cinema, pergunta ao seu acompanhante se ele gostou do filme. Ele respondeu que gostou. Você complementa dizendo que também gostou. Geralmente, a conversa não vai muito adiante. Mas quando um gosta e o outro não gosta, se abre a possibilidade de contar os motivos, ou seja, se abre a possibilidade de mais troca. Mas, como o dissenso exige paciência para a escuta porque não é possível deletar nem bloquear a pessoa ao lado, a conversa entre os que pensam diferente não vem sendo praticada na intensidade que deveria. Essas práticas têm ficado mais rarefeitas.

A internet foi virando um quintalzinho que reúne apenas os da mesma identidade. Felizmente, a vida é bem maior. Por isso, é tão importante a Chris ter lembrado da fala do Viveiros de Castro. Nós, tal como o pesquisador do Congo que ele cita, também devíamos ficar ofendidos quando tratados como indivíduos isolados.

Christine Greiner: E aí, gente? Alguém quer fazer alguma pergunta?

aluna-Márcia: Eu lembrei da Hannah Arendt, que falou que, na modernidade, ocorreu a inversão entre público e privado. Entre o público, que em grego é *polis*, cidade, e o privado, que é o *oikos*, é a casa. É interessante que no privado, a gente está privado de alguma coisa, privado do público. Essa discussão, na verdade, é extremamente política. Como propor ou voltar a propor uma outra sociedade? E agora, como é que sai dessa sociedade na qual estamos?

Helena Katz: Cuidando melhor das nossas escolhas, Márcia, porque se corpo e ambiente estão em um fluxo permanente de trocas, cuidar das escolhas feitas e não feitas vai colaborar para que a coleção de informações que cada um é, a cada momento, encontre com aquilo que pode encaminhar para uma e não para outra direção. Se cada um começar a cuidar um pouco disso, quem sabe seja possível avançar um pouquinho na direção da construção desse mundo do qual você fala? Porque esse mundo no qual estamos agora e gostaríamos de transformar, ele não caiu do céu. Fomos nós que o construímos e sustentamos, somos nós que passamos não sei quantas horas por dia nas telas, fazendo tudo do jeito que a gente quer, na hora que a gente quer. Eu, eu, eu, eu. Eu comando. No que isso me transforma? Me transforma em uma pessoa mimada. E pessoas mimadas, nós sabemos, não toleram ouvir um “não”. A criança que não quer que a mãe saia, ela se atira no chão, segura na perna da mãe, faz um escândalo, porque não sabe lidar com o não. Nós também não sabemos, pois não convivemos com o plural, com quem diverge, não toleramos o dissenso. Quem passa muitas horas nas telas, fica treinando a só conviver com os iguais, nas bolhas nas quais estão. E os corpos só podem comunicar, com os seus comportamentos, esse tipo de prática. Somos nós que estamos fazendo o mundo ficar desse jeito. Então, Márcia, quem quer que o mundo fique um pouquinho diferente, não precisa sair das telas, mas pode passar a agir de outro modo nas telas e fora das telas. Pode cuidar de criar vínculos, de praticar a paciência, de fazer escolhas que não têm sido feitas. Quem sabe, não acelerar a velocidade nos aplicativos, para economizar tempo. Não tem outro caminho, por enquanto.

aluno-Thiago: Eu queria comentar sobre essa coisa da aceleração, e que o corpomídia também se acelera na relação com o ambiente. A modernidade e a tecnologia, principalmente, vêm acelerando esse processo capitalista produtivo, vêm nos forçando a acelerar as coisas.

Então, as peças de teatro já não têm mais cinco horas de duração, as óperas já não têm três horas de duração, ninguém consegue mais ficar, é, assistindo espetáculos de dança com mais de uma hora e meia, enfim, tudo foi se reduzindo, né? As músicas, as informações, é sempre o título, o próprio WhatsApp, a fala, né? Tudo a gente começa a perceber que é um, um método acelerado de produção capitalista, de que tem que ser produtivo, produtivo, produtivo. E é muito interessante pensar nesse conceito de corpomídia, porque ele acompanha a aceleração do ambiente. Ele está imbricado com isso, ele é contaminado, como vocês tão chamando, né? Não tem como separar. Então, o conceito corpomídia no entendimento dessa contaminação com o ambiente faz muito sentido do porquê que a gente fica extremamente ansioso, do porquê que a gente tem um alto grau de problemas psicológicos, porque é o que o ambiente tá nos contaminando, é como o ambiente tá nos, é, afetando diretamente. Então, assim, vocês falando agora da aceleração do WhatsApp, é muito interessante pensar nisso.

Helena Katz: É bem isso mesmo, Thiago. Ou seja, há um adoecimento crescente, a medicalização de pessoas muito jovens que já tão deprimidas, que precisam de auxílio para ir pra escola. Tudo perdeu o sentido, por causa disso mesmo que você tá falando, dessa aceleração que você destacou. Por que que precisa acelerar? Porque nós estamos impacientes e intolerantes, porque na tela eu não tenho que tolerar nada, eu vou fazer no ritmo que eu quero, do jeito que eu quero. E esse eu, eu, eu, que vai ficando o senhor soberano de tudo, o que ele faz com a gente? Você me chama pra fazer um workshop no final de semana. Eu nem vou no segundo dia, porque no primeiro dia já deu, já sei tudo. Nem precisa ir no segundo dia. Por que que eu já sei tudo? “Ah, porque já deu pra sacar qual é a do professor.”

O que a gente tem visto? Há pouco tempo, não é há mil anos atrás, eu estou falando há vinte, trinta anos atrás. As pessoas ficavam anos estudando com outras pessoas. Quem fica anos estudando agora com outras pessoas voluntariamente aprendendo aquela técnica, aprendendo aquele jeito de dançar, aquelas coreografias, com aquele coreógrafo, com aquele mestre. Quem faz isso? Porque corpomídia, se eu tô nas telas, trocando, novidade, novidade, novidade. Por quê? É o que você falou. Você lê a notícia até o fim? não, você leu o título já deu. Então você chega no workshop, já deu também! Já deu! Porque é corpomídia, está trocando desse jeito. Como é que eu vou ter paciência?

Na tela, você acelera para não perder tempo, mas aqui comigo você não consegue acelerar. Então, o que vai dando nas pessoas? Intolerância e impaciência. “Porque já deu, chega Helena acabou, pronto, vamos embora. Já entendi tudo de corpomídia, pronto, vamos embora!”. Nós estamos assim e a gente precisa fazer outras escolhas que tem a ver com essa coisa que a Márcia falou, que é política mesmo.

O único jeito de continuar atuando é atuando. Fazendo mesmo, fazendo acontecer. Precisa fazer acontecer. Eu ontem, estava dando aula na graduação e eu falei pros alunos assim, estou curiosa, porque quem sou eu pra ouvir uma convocação para depois de amanhã na Avenida Paulista pelo Sem Anistia, uma manifestação que vai ser sem anistia. E eu estou curiosa pra ver se ainda é possível convocar e as pessoas toparem essa convocação que não dá pra resolver na tela. Precisa sair de casa, pegar metrô, pegar ônibus, caminhar, chegar lá. E ouvir uns discursos que você acha chato. E aí precisa. Vamos ver como é que vai ser. Porque a gente está tão destreinado, e se nós somos corpomídia, a gente está destreinado e precisa de uns esforços para sair desse eu, eu, eu, eu, do meu jeito. Eu brinco que tem três pessoas que são as mais importantes do mundo: *me, myself and I*. São as três pessoas mais importantes do mundo. Eu, mim mesma, e mim, pronto são essas as três pessoas mais importantes do mundo. Só que não né Thiago?!

aluno-Thiago: Na verdade, eu queria que vocês pudessem falar um pouco mais sobre o corpo como verbo. Eu entendi o lugar, eu entendi o lugar e a diferença e a distinção, mas eu não captei muito bem a aplicação desse verbo, assim em quais momentos que, que seriam, é, utilizado ele como verbo, né? Tipo, até mesmo numa conjugação, eu corpo, tu corpas, ele corpa, nós corpamos. Como é que seria isso e em que contexto que esse verbo seria utilizado?

Helena Katz: Então, por que o corpo é um verbo? Porque, como é que o corpo funciona nesse encontro com informações, nesse jeito de encostar e de ser contaminado? Então a gente foi estudar um pouco isso. Então nós precisamos nos deter na percepção. Que é o jeito como o corpo humano ou outros corpos de outras espécies, com os sentidos delas, encontram com um ambiente e resolvem a sua situação no ambiente. Por exemplo, as cobras têm um tato muito mais especializado que o nosso. Cobra não morre em um tsunami, ela dá no pé muito antes, ela é um corpinho inteiro de pele encostando no chão, e ela desenvolveu esse sentido dela que faz ela perceber os troços que várias outras espécies não percebem. E aí, não podem fazer nada por elas, por exemplo.

Então, tudo depende da percepção. E os corpos têm especialidades diferentes de percepção. O cachorro ouve diferente do que a gente ouve no espectro sonoro, ou seja, ele resolve o fluxo dele com o ambiente diferente do que um humano resolve. Então a gente foi estudando que dependendo dos corpos, tem umas especialidades de percepção diferentes. E a gente também viu que durante muito tempo, nós humanos muito arrogantes, achávamos que todas as outras espécies, o tipo de percepção delas obedecia ao jeito da gente olhar aquela percepção, até que vários estudos bacanas, começaram a mostrar pra gente um monte de coisa que a gente não tinha nem noção. Então, tem noção como é que funciona um polvo? A gente não sabia, não sabia. Agora a gente já sabe que tudo é o quê? Percepção, é o jeito de lidar com o ambiente. E aí vai depender de cada corpo, de cada aptidão perceptiva. Então, cada um desses corpos, o que que faz? Vai se encontrando, está se contaminando, está contaminando o ambiente e cada um dos corpos. O que é isso? Isso é aquelas informações virando corpo, corpendo. Toda a informação com a qual o corpo troca, encontra, faz alguma coisa no corpo. Então, por exemplo, você aprende a andar de bicicleta, obviamente, a primeira pedalada que você dá é diferente da pedalada que você dá quando você já tem equilíbrio, quando você já consegue seguir, quando você já repetiu muitas vezes. Isso é aquela informação chamada "pedalar", que cada vez mais vira uma habilidade do corpo. A primeira já mudou o seu corpo, porque a primeira você desequilibrou, você já mudou seu corpo, agora, imagina naquela onde você já tem essa habilidade. Isso é um corpar, é aquela informação que vai virando o corpo, mas ela não chega no corpo parado. O corpo vai na direção da informação. Porque se ele não for na direção da informação, que troca vai acontecer? Quando a gente acha que o corpo tá parado e chega uma informação, é aquilo que a Cris chamou atenção lá atrás, o corpo container. Tem lá o container onde chegou a informação, pedalada. Pedalou? Chegou a informação "andar de bicicleta", no container. Não chega no container. O corpo vai na direção porque vai ter que dar uma troca. E é essa ação permanente que vai fazer esse corpar, virar corpo, fazer aquilo virar corpo. E a gente não tinha noção de que tantas espécies também fazem isso. Tantas outras espécies de animais, de vegetais, fazem isso, encontram as informações e elas viram o rumo. Eu não sei se vocês viram essa informação, que eu acho que é um exemplo que mexe com a gente. No ano passado, saíram várias matérias, artigos, até mesmo matérias e jornais que diziam o seguinte: algumas árvores, numa serra, no sul, subiram, às árvores andaram. Não é filme da Disney! Sabe por que as árvores andavam? Porque elas tinham informação corpo-ambiente. Elas precisaram sair, ou seja, as raízes delas precisaram caminhar para levar os troncos para um lugar onde elas pudessem não morrer. E elas caminharam. Tem um satélite que mostrava, três anos atrás, onde estavam essas árvores e

onde elas foram parar no ano passado. Ou seja, as árvores trocaram informação e incorporam essas informações. Ou seja, a gente vai na direção da vida. Elas se deslocaram e isso não é metáfora. Se vocês forem buscar essa informação das árvores que caminharam, vocês vão encontrar, inclusive, as fotos. Isso não é uma metáfora.

Eu acho que isso dá uma ideia ampliada para a gente do que acontece quando a gente de fato percebe que jogada é essa. Ou seja, as árvores perceberam um troço que estava acontecendo com elas e que não era legal para elas. É a percepção.

Mas para as árvores perceberem, elas não podiam ficar só esperando. Elas precisavam fazer alguma coisa também. Tem vários autores que ajudam a gente a entender que a percepção é uma ação do corpo também, não é um troço que acontece à um corpo parado. Quem acha isso vai achar também que a memória está congelada, vai achar tudo isso que a gente veio conversando com vocês, que o corpo é um container onde vai depositando coisas. Lembra aquilo do Paulo Freire? Que o Paulo Freire já tinha chamado a atenção, não com relação ao corpo.

Chamando a atenção que coisa complicada é a gente imaginar que um processo de educação. O que é um processo de educação? É um processo de troca de informação entre uns e outros, professores e alunos. Então esse processo é visto como uma operação bancária, como se o professor chegasse e depositasse a sua sabedoria naqueles que não têm a sua sabedoria, como se fosse um depósito bancário. Paulo Freire já tinha chamado essa atenção. Então é um pouco isso, não é um depósito bancário a percepção, não é um troço que se deposita, é uma ação codependente.

Depende do corpo ambiente, por exemplo. Esse corpo que sou agora, humana, não troca com o ambiente aquático. Se você me jogar no mar, eu vou morrer, porque eu não consigo trocar a informação com aquele ambiente. E eu não consigo trocar a informação de modo que eu fique viva. Porque meu corpo não está adaptado à trocar com aquele ambiente. E isso é que chama a atenção para a gente. Que corpo e ambiente, a percepção que vai identificando é o que ela dá conta. Não é tudo que a gente dá conta. É muito pouco que a gente dá conta. O mundo é muito grande. A gente não se dá conta, por exemplo, de identificar fenômenos que acontecem no escuro, muito escuro. A gente não se dá conta, porque a gente não tem nervo óptico que dê conta disso. Tem outros tipos de animais que dão conta de enxergar no escuro, de voar no escuro.

A gente dá conta de algumas coisas do mundo. Isso também ajuda a gente a entender que esse “eu” grandão precisa dar uma encolhidinha, porque esse mundo do qual a gente fala é o mundo do qual a gente tem condição de perceber.

O que você não tem condição de perceber, como é que você vai falar? Como é que aquilo vai te modificar? Por isso que o tempo todo estou aqui falando para vocês, é o que você escolhe e o que você não escolhe. A sua responsabilidade é com os dois. É o que você escolhe e o que você não escolhe.

O que você escolher vai contaminar e o que você não escolher vai continuar ignorado. Não vai fazer isso, não vai corpar. Se não corpa, se não vira coleção.

Você não vai caminhar no mundo com o que não corpou. Você só vai caminhar no mundo com o que corpou. Então, você dança dependendo do que você corpou, isso habilita você para os tipos de dança. Se corpou, butô, não vai dar para dançar balé. Não vai dar, é muito distante a informação. Você vai precisar corpar o balé para dançar balé. Que balé? Depende do balé que você quer dançar. Então, dependendo, você vai precisar corpar, que é o quê? Encontrar agora essa informação, muitas vezes, até que vai corpando, corpando, então, você aprende a andar de bicicleta sem cair. E você aprende a fazer butô sem ser patético. E você aprende a dançar balé sem ser estudantil.

Ficou melhor esse entendimento de corpar, Thiago? Como essa ação continuada da percepção, que é o que é possível, nem tudo dá para corpar.

aluno-Thiago: Sim, ficou ótimo. Porque eu estou estudando com a Erin Manning que é uma filósofa canadense. E eu estava em um capítulo agora que ela fala sobre técnica e tecnicidade, e a gente, discutindo no grupo de estudo, com você falou agora o exemplo da bicicleta, mas a gente trouxe o exemplo do motorista. Você tem a técnica de aprender a dirigir, que você tem que segurar o volante, que você tem que passar a primeira marcha, botar aquela coisa toda. Mas quando está na rua, aquilo já está, como vocês estão chamando agora, corpado, né? E aí, existe uma técnica para se aprender a dirigir, mas existe uma tecnicidade quando você leva isso para a rua que já está fluido, já está no entendimento. E aí, pelo seu exemplo da bicicleta, eu imagino que seja algo nesse lugar, né? Se eu estiver entendendo os conceitos e conseguindo confrontá-los, né?

Helena Katz: Você imagina se cada vez que o barístico fosse dar uma pirueta, ele dissesse, quarta, peso, peso na perna de trás. Sem chance, ou está corpado ou não vai rolar, né?

Christine Greiner: Helena, eu pensei em dizer uma coisa também, quando você estava respondendo aqui para o Thiago, por causa de uma coisa que ele falou antes também, que vocês estavam conversando, sobre uma coisa dos adoecimentos. Aí, eu pensei o seguinte, porque um jeito também da gente falar é que o corpado diz da singularidade de cada corpo.

Então, eu me lembrei, não sei se vocês viram, eu escrevi, faz um ano esse livrinho aqui que se chama *Corpos Crip – Instaurar estranhezas para existir*. E que eu pude, instaurar estranhezas para existir. E que é também uma continuação da nossa pesquisa, de Helena, tanto que Helena que apresenta o livro. Porque, eu não sei se vocês já ouviram falar nisso, é uma coisa que se chama Cripistemologia. Alguém já ouviu falar disso? Tem muito a ver com isso que a gente está conversando. Quando eu vi pela primeira vez esse nome, Cripistemologia, falei, “nossa, que negócio esquisito, do que será que se trata isso?” Porque eu acho que vocês lembram que essa palavra, Epistemologia, ela diz respeito ao modo como a gente conhece. E essa Cripistemologia é uma espécie de um grupo de pessoas que, a partir dos anos 2000, começaram a estudar a possibilidade de pensar como pessoas que estavam doentes, que tinham algum tipo de doença, algumas vezes até muito grave, sem cura. Como essas pessoas, com essa singularidade corporal que elas tinham, ainda assim elas eram capazes de conhecer e de produzir conhecimento. Então, a história começou um pouco por aí. E eles usaram esse termo *Creepy*, porque *Creepy* em inglês quer dizer assustador, é uma coisa meio esquisita, *Creepy*, que dá medo, é aterrorizante. E tem também *Cripple*, que quer dizer aleijado. E várias dessas pessoas que estavam falando desse assunto, tinham ou problemas motores graves, por exemplo, alguns eram cadeirantes, ou tinham questões cognitivas. Você falou, Thiago, que está estudando as coisas da Erin Manning, ela fala muito, por exemplo, das pessoas do espectro autista, ou então, pessoas que têm doenças auto-imunes. E eu me lembrei de mencionar isso agora, porque se dentro disso que a gente está chamando de teoria corpomídia, o corpar diz da singularidade de cada corpo, não são só certos corpos considerados normais e mais sabidos do que os outros, que podem produzir conhecimento. Mas todos os corpos, a partir da sua singularidade, podem produzir conhecimento. Então, essas discussões do *Creepy* depois se estenderam também em um debate, por exemplo, que se refere à questão Queer.

Então, por que seriam todos esses corpos que estão fugindo dos padrões aceitáveis e considerados normalizados? Então, o corpo Queer também poderia ser considerado um corpo *creepy*. Assim como esse debate vai se estender também para discussões sobre colonização. Então, será que a afirmação de que um corpo *creepy*, que não é um corpo considerado normal, um corpo que tem poder, um corpo que tem conhecimento, será que isso não seria também uma estratégia anticolonial afirmar que esses corpos diversos também produzem conhecimento? Então, a discussão segue um pouco por aí.

O ano passado, a gente organizou a tradução de um escritor chinês chamado Zairong Xiang³⁰, que ele escreveu um livro muito interessante chamado *Antigos Caminhos Queer*³¹, onde ele mostra, por exemplo, que essa discussão do *Queer* não é uma coisa que foi formulada exclusivamente na Inglaterra, nos Estados Unidos, a partir de um certo momento. Mas a discussão *Queer* existe muito tempo antes. Então, ele vai pegar umas fontes da pintura chinesa, umas fontes da pintura asteca e começa a discutir esse negócio.

Então, ele vai dizer que o *Queer* pode ser entendido não só como uma discussão de gênero, mas como tudo aquilo que foge aos padrões, aos padrões que são reconhecidos. E eu acho que isso tem muito a ver com o que a Helena estava falando da intolerância em relação às diferenças. Porque essa intolerância em relação às diferenças não é só quem não concorda comigo, mas, assim, algumas pessoas, alguns corposmídia, são, de fato, banidos. Porque é uma diferença que não é compreensível. Então, eles são absolutamente banidos. E isso funciona tanto para alguns corpos humanos como também para outros corposmídia.

Então, toda essa discussão, por exemplo, da ecologia, do ecocriticismo... Então, a partir do momento que se considera que uma árvore é menos importante do que uma pessoa, ela pode ser banida, ela pode ser extinta. Então, essa é uma conotação política desse debate que eu acho que vai tomando outros rumos. A Helena comentou também, há pouco, falando sobre como a gente está ficando mais atento, tem várias bibliografias surgindo nesse sentido, falando sobre as vidas mais que humanas.

Então, tem vários autores discutindo isso e pensando que, na medida em que você reconhece que outras vidas que não são humanas também têm interioridade, também têm inteligência e também têm potência de criação, esse reconhecimento dificultaria a banir essas outras vidas. Então, seria um modo também de um pensamento ecológico. E, assim, eu acho que também não é o caso de a gente ficar falando um monte de nomes aqui, porque são, enfim, vários autores trabalhando com isso, mas é uma discussão interessante.

Falar um nome só, que é da Isabelle Stenger, ela vem falando em ecologia das diferenças, cosmopolítica, vai testando as outras terminologias para a gente ficar mais atento a esse relacionamento com outras vidas, que entra um pouco na discussão lá do pesquisador do Congo. Então, essa noção de indivíduo centrado em si mesmo, ela não se refere só aos outros seres humanos que poderiam fazer parte da minha vida, mas às outras vidas com as quais eu

³⁰ XIANG, Zairong. *Queer Ancient Ways: A Decolonial Exploration. Earth, Milky Way: punctum books*, 2018. ISBN 978-1-947447-93-6

³¹ XIANG, Zairong. *Antigos Caminhos Queer: Uma exploração decolonial*. Tradução de Paula Faro e Gil Vicente Lourenção. São Paulo: n-1 edições, 2024. ISBN 978-65-6119-011-4.

estou o tempo inteiro sendo contaminada. Então, assim, tem bastante coisa nesse sentido também, que é bem interessante da gente conversar.

Eu acho que faz sentido, não é, Helena, abrir para esse negócio dos corpos creepy? O que você acha?

Helena Katz: Acho que é muito importante, porque a gente pode ver do que eles são mídia. O que eles estão contando para a gente que tem corpo diferente? O que cada corpo está contando um para o outro? Essa singularidade, ou seja, há muito tempo a gente sabe que a gente não tem convivência com a maior parte dos tipos de corpos que existem. A gente simplesmente não tem convivência. A gente não encontra. Se a gente não se encontra com uma porção de tipos de corpos, como é que a gente vai ter familiaridade? Como é que a gente vai poder ter uma troca que seja uma troca co-dependente? Por exemplo, na rua, aqui em São Paulo, as calçadas são horrorosas. Uma pessoa cadeirante não tem como se virar, está cheia de obra. É impossível. Então, onde a gente vai encontrar com as pessoas cadeirantes na medida necessária para ter uma troca? As pessoas que têm um monte de inabilidades, não enxergam, não escutam. Onde a gente encontra com elas? Onde a gente convive e troca habitualmente com elas?

Se a gente não tem essa troca, como é que a gente vai, na nossa coleção, na coleção que somos nós, como é que a gente vai expandir, trocar, aprender, compreender, saber como lidar? Se a gente nem encontra, como é que vai se contaminar? Ou seja, a sociedade está há muito tempo eliminando tantos, tanto a parte dos tipos de corpos que precisam ficar segregados num certo tipo de casa noturna, num certo tipo de bairro, de rua. É tudo segregação e estigma.

Se a gente não encontra, e essa é uma das coisas que a gente pode também ficar alerta, se a gente não encontra com todos esses tipos de corpos porque eles estão banidos, que tipo de sociedade a gente está ajudando a construir? Adianta dizer que é democrata, que é a favor da diversidade? A gente não se encontra com a diversidade. Essa diversidade, então a gente precisa abrir espaços de encontro, não é mesmo? A gente precisa ter esse fluxo de trocas para que esses corpos deixem de ser chamados de creepy, sabe? Que eles percam essa etiqueta que já é uma etiqueta que segrega, que separa. Por que o corpo Helena não tem um adjetivo? E por que esse corpo tem uma identificação? Começa por aí, não é? Tanta coisa para a gente cuidar, cuidar no sentido de agir para transformar.

É nesse sentido que a gente tem que agir para transformar. Imagina, é muita gente com as quais a gente não encontra porque não há condição desses encontros acontecerem, porque a gente ainda não removeu todos os muros de segregação.

aluna-Cláudia: Olá, meu nome é Cláudia. Eu queria ouvir um pouquinho, se possível, dentro deste contexto, sobre o corpo desamparado que cria vínculos com a desposseção. E, dentro desse contexto das diferenças, da singularidade e das possibilidades de encontro, queria ouvir sobre o corpo loucura?

Tem uma passagem, no material que vocês disponibilizaram para a gente sobre a metodologia de analisar a alteridade, que é da Christine, e que diz, se referindo ao Vladimir Safatle (2015): “o corpo desamparado, que nada tem a perder, é justamente o que pode agir politicamente.” E depois, faz-se uma correlação com a desposseção. Era sobre isso que queria ouvir um pouquinho.

Christine Greiner: Olha, isso foi um livro que o Safatle escreveu faz um tempo, no qual falava do circuito dos afetos, e dizia, que o corpo desamparado não deve ser visto como aquele que nada pode. Que o corpo desamparado, que, muitas vezes, não adere ao padrão, na sua singularidade pode desestabilizar o que é entendido como padrão e abrir outros caminhos de ação. Escrevi esse artigo já faz muito tempo, mas ele tem um pouco a ver com a discussão do *creepy* também, porque ajuda a pensar que cada corpo, na sua singularidade, vai agir de acordo com a sua percepção. E como a percepção é uma ação, então, esse corpo vai agir. Essa história da desposseção foi uma coisa que eu tinha lido num livro da Judith Butler. Butler escreveu, junto com uma pesquisadora grega chamada Atanásio, sobre essa questão da possibilidade de se criar alianças, de se agir coletivamente.

E quando ela fala de desposseção, tem a ver com aquilo que eu e Helena estávamos conversando sobre a negação do indivíduo. Ela diz que desposseção não é no sentido esotérico, mas é desposseção no sentido de você não ficar enclausurado em si mesmo e poder se abrir para o outro. Essa seria a única forma de você se coletivizar, porque você não fica fechado só em si mesmo, achando que só você tem razão, são só as suas convicções que valem, você consegue se abrir para a diferença e se abrir para o outro, que seria uma forma de ação coletiva também.

É disso que ela está falando. Agora, sobre loucura, eu não saberia muito o que dizer sobre isso, a não ser que todas essas singularidades que são enquadradas dentro desse termo

“loucura”, elas também têm as suas especificidades. Então, acho que esse termo, “loucura”, já não é muito legal, por colocar diferentes no mesmo saco.

Por exemplo, eu tenho acompanhado há alguns anos o trabalho de uma companhia, aqui de São Paulo, que se chama Companhia Ueinz, que trabalha com pacientes de uma instituição chamada Casa, e que é um grupo teatral que trabalha, justamente, essas vulnerabilidades. Até usam muito esse termo, “vulnerabilidade”, mas sem enquadrar como uma questão de loucura, tentando entender como, dentro de cada singularidade de vulnerabilidade, é possível trabalhar a percepção e a ação numa prática teatral, que não vai ser terapêutica, mas é uma prática artística.

Acho que é uma experiência interessante. Quem está dirigindo essa companhia, hoje, é uma pesquisadora chamada Elisa Band, que há muitos anos trabalha no Museu de Arte Contemporânea, aqui em São Paulo. Ela trabalha com uma pluralidade de pessoas que têm inúmeras singularidades, e a Elisa é uma pessoa muito interessante porque ela consegue colocar esse coletivo tão diverso para pensar um processo de criação junto. Então, é uma experiência que acho muito valiosa nesse sentido, porque justamente não está estigmatizando a pessoa, chamando a pessoa de louca, banindo a pessoa, nada disso. Porque é muito cruel essa genealogia da loucura. Muita gente já conversou sobre isso e é bem complicado.

Helena Katz: Cabe também pensar que essa terminologia do corpo “desamparado” é sempre um jeito de falar do corpo pelo que ele não tem. E é importante isso que a Chris acabou de dizer sobre a singularidade de cada corpo. Todos os corpos têm a sua singularidade, que são e relativas a cada corpo, a todos os corpos, sejam eles “desamparados”, ou não.

Mas tem algo pra se prestar atenção. Falamos de nós como se nunca tivesse nos faltado nada. Só falta nos outros corpos. E é uma arrogância só identificar o que falta no outro corpo, e dizer que só ele precisa ser “amparado”. Vale muito recorrer a esse livro que a Chris escreveu, no qual ela vai chamando a atenção para as singularidades de todos os corpos, porque cada corpo difere mesmo do outro corpo.

Nomear de loucura ou de deficiência se torna estigma, e esses estigmas ajudam a difundir que não vale a pena conviver com esses corpos, que é melhor retirá-los da sociedade. Daí a importância desse grupo teatral. Porque, se você for assistir, vai encontrar um tipo de informação com a qual, muito provavelmente, não tem encontrado, vai entrar em um tipo de ambiente no qual, muito possivelmente, não têm circulado. É um outro tipo de elenco, um outro tipo de atuação. E, quando se encontra com o que não se tem o hábito de encontrar, a coleção de informações que cada um é, se expande. A habilidade perceptiva se expande, e

pode nos ajudar a perceber o que, até então, não estava sendo percebido. Felizmente, agora circula uma extensa bibliografia que nos ajuda, por exemplo, a perceber como outras espécies têm também as suas singularidades.

Christine Greiner: Tem um exemplo, que eu cito no livro, que é da Mary Temple Grandin, uma moça que foi diagnosticada muito cedo como autista de alta funcionalidade. Para ela, era muito difícil ir pra escola, estudar, se formar, a dificuldade era grande. E a BBC fez um documentário sobre ela chamado "A mulher que pensa como uma vaca"³². O que aconteceu? Por ser do espectro autista, ela percebeu o modo como as vacas dos rebanhos se comportavam em relação ao que as cercava, que elas estabeleciam uma relação, por exemplo, com a luminosidade, e com vários outros aspectos, que as pessoas em geral, nunca haviam identificado.

E, por conta dessa percepção aguçada que ela tinha, pelo fato de estar no espectro autista, ela criou uma arquitetura nos rebanhos, que foi completamente revolucionária. Ela virou depois professora de Ciência Animal na *Colorado State University*. Então, aquilo que antes era considerado uma falha, uma deficiência, se mostrou, depois, como uma qualidade de percepção extraordinária, que pessoas supostamente normais, não percebiam.

Então, foi ela quem arquitetou uma reorganização dos rebanhos. E esse é somente um exemplo, dentre muitos, né? Eu acho que, em português, uma das primeiras bibliografias que começou a chamar a atenção pra isso, pra essa importância da não padronização das pessoas, foram os escritos do Oliver Sacks. Tem um livro muito lindo que ele escreveu, anos atrás, chamado "*O homem que confundiu a sua mulher com um chapéu*"³³. Eram várias pequenas crônicas que contavam dos pacientes que chegavam para se consultar com ele, e que, antes, tinham sido considerados loucos. Ele começa a observar esses pacientes, olhar para cada um deles, e tenta desenvolver estratégias diferentes para lidar com as dificuldades que cada um tinha.

Quando estávamos organizando a Teoria Corpomídia, lemos vários neurocientistas, que nos ajudaram a pensar a questão da percepção. Além do neurologista anglo-americano Oliver Sacks (1933-2015), também o neurologista português António Damásio (1944 -), o neurocientista indiano Vilayanur Ramachandran (1951 -), dentre vários outros que também

³² Palestra TED sobre "A mulher que pensa como uma vaca", parte 1 e parte 2:

https://www.youtube.com/watch?v=6J-_AOEOT0c;

<https://www.youtube.com/watch?v=jWS7tjflPNo>.

³³ SACKS, Oliver W. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 264 p

traziam uma abordagem filosófica para pensar a ciência, uma ciência que colocava mais perguntas do que respostas. Eles ajudaram a gente a pensar nas singularidades do corpo, que se tornou uma parte importante da nossa pesquisa.

Helena Katz: Se lembrarmos da importância da percepção, vamos reconhecer que corpos singulares vão ter percepções diferenciadas.

Se não esquecermos o papel da percepção, vamos conseguir deslocar esses tantos outros corpos dos nichos onde eles vão sendo colocados. No Oliver Sacks, é possível encontrar os diferentes tipos de percepção que os corpos têm. Em um dos capítulos, ele conta o seguinte: numa instituição que abriga pacientes com diferentes questões psíquicas, eles se reúnem para assistir um debate político entre Ronald Reagan (1911-2004) e Jimmy Carter (1924-2024). Começa o debate, e, uns quinze minutos depois, eles começam a cair na gargalhada. Oliver Sacks pergunta pra eles: "Vocês estão rindo de quê?" E eles: "Porque eles estão mentindo! É evidente que eles estão mentindo! Como eles são caras de pau!" Aí, ele disse: "Mas como é que vocês sabem que eles estão mentindo?" Responderam: "Olha o rosto deles! Veja o olhar deles! Olha os gestos que eles estão fazendo! Os dois estão mentindo, os dois! Um mente mais que o outro!". Rolando de rir de um debate presidencial. Por quê? Percepção! Eles perceberam, sem acompanhar a discussão intelectual, sem seguir as propostas trazidas pelos programas que foram apresentados, que tudo aquilo era mentira. Perceberam a mentira nos corpos, nos gestos.

Todos os humanos agem a partir da sua percepção, dependem do que a percepção é capaz de identificar. E, como a gente já conversou aqui, a percepção é limitada pela sua aptidão em reconhecer. Quanto mais diversa a coleção que cada um é, mais capaz de identificar coisas a percepção vai ficando. Por isso, escolher as informações com as quais se entra em contato é tão importante. Porque é essa escolha que vai ajudar a percepção a ficar mais familiarizada com A ou com B. Somos responsáveis pelas escolhas que fazemos e pelas escolhas que não fazemos.

Christine Greiner: Não faz muito sentido começar a falar do Japão agora, mas vale registrar que foram as singularidades que levaram a começar a fazer pesquisa no Japão e, por isso, fui buscar algumas experiências artísticas específicas. Foi por aí que entrei.

Primeiro, olhando para o Teatro Nô, que é um teatro clássico japonês, e depois, pra dança Butô. Esse universo foi se expandindo e comecei a traduzir alguns livros de um filósofo

japonês chamado Kuniichi Uno. Não sei o que assistiram quando ele esteve no Rio de Janeiro dando palestras, dentre outras atividades. Talvez vocês tenham lido algum livro dele.

O primeiro que traduzi, acho que em 2011, se chamava *Gênese de Um Corpo Desconhecido*³⁴, e era uma coleção de ensaios que falavam de alguns artistas pelos quais ele se interessava: Antonin Artaud (1896-1948), Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Jean Genet (1910-1986). Ele falou até da Clarice Lispector (1920-1977) nesse livro, no qual chamou todos esses artistas de “os partidários da vida singular do corpo”. Depois, foi o livro que ele escreveu sobre o Hijikata, de quem era amigo pessoal. E o último, foi a tese de doutorado dele, que ele escreveu na época em que viveu na França, uma tese de doutorado sobre o Artaud, que se chama “*Artaud, pensamento e corpo*”.³⁵

Com essa parceria do Kuniichi, fui ampliando bastante a pesquisa do Japão, não pra pensar experiências artísticas específicas, mas para pensar a questão do corpo, que, pra mim, não parecia justamente que era um outro corpo.

O conceito de corpomídia funcionava super bem para investigar o contexto japonês, focando nas singularidades de lá, porque não dá pra falar “corpo japonês”. Essa ideia de corpo japonês, assim como falar de um “corpo brasileiro”, são abstrações. Não faz sentido. O corpo de um ator de Teatro Nô não tem absolutamente nada a ver com o corpo de um dançarino de Butô, que, por sua vez, não tem nada a ver com o corpo do Japão pop, do Animê, do Mangá. São contextos distintos, são corpos distintos porque, como conversamos, todo corpo é corpomídia, isto é, vai contando das suas trocas com os ambientes nos quais circula.

Então, na verdade, a discussão sobre o Japão não está apartada da pesquisa que nós estamos fazendo há muito tempo. Um dos livros que eu escrevi sobre isso, se chama *Leituras do Corpo no Japão*³⁶, e nele, já falo, desde o começo, que o que mais me interessava era pensar a questão do deslocamento. Por isso, fui investigar autores que pensam o corpo no Japão, tanto morando lá quanto estando fora do Japão, mas sempre como experiências em deslocamento.

A proposta é não pensar o Japão no Japão. Comecei essa proposta há muitos anos, desde que criei, na PUC, o Centro de Estudos Orientais. E achava esquisito estudar o Japão no Japão estando no Brasil. Por outro lado, parecia que seria importante valorizar essa perspectiva de deslocamento. E acabei conversando com várias pessoas sobre isso lá no

³⁴ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução e prefácio de Christine Greiner. São Paulo: N-1 Edições, 2012. 290 p.

³⁵ UNO, Kuniichi. *Artaud, pensamento e corpo*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022. 273 p.

³⁶ GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão: e suas diásporas cognitivas*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Japão, e a olhar a partir de outra perspectiva. Um autor, que já morreu faz alguns anos, tinha uma experiência muito interessante em relação ao Japão. Ele se chama Donald Richie (1924–2013), e era um americano que, no pós-segunda guerra, resolveu morar no Japão. Vocês imaginam a encrenca? Um americano morando no Japão, no pós-guerra, depois dos americanos terem lançado bombas no Japão. E quando ele foi morar lá, ele não falava japonês, não tinha aprendido ainda, gostava muito de cinema, e precisava trabalhar. Existe até hoje, no Japão, um jornal, o *The Japan Times*, que é escrito em língua inglesa. Ele conseguiu um emprego lá como crítico de cinema. Só que ele não entendia japonês. Então, ele via os filmes japoneses e ia deduzindo os roteiros, porque não compreendia o que estava sendo falado. Então, observava os corpos, as ambiências, as sonoridades. Depois, evidentemente, aprendeu a língua, porque morou lá mais de cinquenta anos. Mesmo sendo corpomídia de todas as trocas que ia fazendo com os ambientes do Japão por estar imerso ali, contaminado por todas aquelas informações, sempre mantinha uma certa perspectiva, uma certa diferença. Essa diferença poderia ser lida como uma qualidade, no sentido de observar, a partir de outro lugar, aquela situação com a qual estava completamente imerso.

Achei interessante quando ouvi esse depoimento de Richie, porque talvez essa condição de “estrangeiridade”, também crie um olhar singular sobre as trocas que são feitas com os ambientes. Foi no que tenho pensado pra estudar a cultura japonesa esses anos todos. Não tentar negar a situação de estrangeiridade, não tentar aderir a um discurso legitimamente japonês, mas pensar que é da estrangeiridade e nessa perspectiva da diferença, que a gente pode também enxergar uma outra coisa, como a pessoa do espectro autista olhando pro rebanho.

Por isso, eu acho que talvez faça mais sentido se pensar no Japão pelas singularidades de lá, sem precisar ficar falando das teorias japonesas. Aprendi muito com isso, e até me fez perceber que a experiência de “estrangeiridade” fortalece a Teoria Corpomídia.

Ajuda também a lidar com a tal da ecologia das diferenças, e talvez faça mais sentido falar um pouco disso do que começar a enfileirar teorias japonesas, ou autores japoneses.

aluno-Thiago: Vou me atrever a fazer uma pergunta e contar que o meu mestrado foi sobre Artaud. Você começou falando do Kuniichi Uno, eu li esse livro que você citou, e eu fiquei pensando se é possível fazer uma relação entre o corpomídia e o corpo sem órgãos. No sentido da porosidade, não no sentido do enfrentamento ao sistema, que talvez não seja por esse caminho, mas no sentido da porosidade, da permissão dos atravessamentos, da percepção, entendendo que Artaud foi diagnosticado como uma pessoa esquizofrênica. É

possível ou não fazer um atravessamento do corpomídia com o conceito do Corpo sem Órgãos³⁷?

Acho que eu fiz essa conexão porque você citou o Deleuze, o Kuniichi Uno e o Artaud, mas não sei nem se faz muito sentido ter essa conexão.

Christine Greiner: Isso que você falou de corpo esquizofrênico, já é uma visão deleuziana do Corpo sem Órgãos, mas no Artaud não é a mesma coisa. A discussão do Corpo sem Órgãos vem sendo mobilizada por algumas pessoas específicas. E é curioso como essa terminologia foi migrando. Em Artaud, havia uma noção de crise do corpo. A necessidade dos desautomatismos estava presente. Mas, para outros filósofos, passou a ser uma interpretação do que Deleuze e Guattari disseram sobre o Corpo sem Órgãos.

No caso de Kuniichi Uno, ele está pensando na possibilidade de teoria do corpo, uma concepção de corpo mobilizada pela leitura de Artaud. Ele se contaminou, em um determinado momento, pelo pensamento deleuziano, pois foi orientando de doutorado de Deleuze. Mas, em seguida, vai começar a pensar no Corpo sem Órgãos a partir da experiência com o butô e da amizade que ele tinha com Min Tanaka (1945 -) e Tatsumi Hijikata (1928-1986). Então, a coisa vai se complexificando.

A medida que o corpo vai entrando em contato com as outras informações, essa concepção de Corpo sem Órgãos vai se complexificando e engendrando novas questões, dependendo do contexto no qual está. Talvez não compense pensar, de maneira generalizada, se Corpo sem Órgãos é ou não é a mesma coisa que Corpomídia. O que posso dizer é que tanto para Artaud, como para Kuniichi, trata-se de uma estratégia para pensar a singularidade do corpo. Nesse sentido, teria alguma interlocução. São modos distintos, mas estratégias com o mesmo propósito, o de pensar a singularidade do corpo. Não sei se te respondi.

aluno-Thiago: Respondeu. A curiosidade veio das conexões: Kuniichi estava estudando Artaud, Deleuze era o orientador dele nessa tese de doutorado, e acho que Deleuze foi o orientador porque o Kuniichi pesquisava Artaud. Quando você falou de corpomídia e entrou em Artaud, pensei se seria possível relacionar esses dois conceitos ou não. Não para

³⁷ O conceito de "Corpo sem Órgãos" (CsO) é centralmente discutido nas obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente no segundo volume de *Capitalismo e Esquizofrenia*, intitulado *Mil Platôs*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Editora 34, 1996. p. 9-29.

comparar, muito pelo contrário, para entender se existe atravessamento, se um tangencia o outro, se seria possível fazer conexões.

Christine Greiner: O Kuniichi foi, sim, orientado pelo Deleuze, mas, em vários momentos, discordou muito de Deleuze, por conta de outras experiências que estava vivenciando, em uma aproximação muito grande com dançarinos. Então, na verdade, foi o Min Tanaka que falou isso pra ele, porque eles se conheceram curiosamente, os dois não se conheceram no Japão, eles se conheceram em Paris.

Quando estava estudando em Paris com Deleuze, Kuniichi viu uma performance do Min Tanaka. Ele não conhecia o Min Tanaka do Japão. Eles se conheceram em Paris, e Min Tanaka falou para ele: "Olha, quando você voltar pro Japão, você precisa conhecer esse dançarino, amigo meu". O dançarino era Tatsumi Hijikata. E aí, o que que acontece? O Kuniichi começa a traduzir alguns textos de Artaud para o japonês, e vai apresentando para dançarinos japoneses. O que existia em comum, entre todos eles, era um interesse por um corpo que estava em estado de crise. Hijikata não pensava em um corpo sem órgãos, mas em um corpo morto que dança.

Esses processos tradutórios que vão acontecendo envolvem a tradução das línguas e a tradução das concepções de corpo. Então, olha só que coisa curiosa: tem o que se traduz do japonês para o francês, e o que traduz do francês para o japonês. São modos de pensar as singularidades do corpo, e o tema da singularidade estava tanto em Deleuze quanto nos dançarinos japoneses. Surgem novas questões também, pois não era só a importação das questões vindas da França ou da crise do Artaud, ou das discussões de Deleuze e Guattari. Talvez a pergunta mais importante seja: de que modo que isso poderia aderir a questionamentos, que eram muito políticos, e que estavam acontecendo naquele momento, no final dos anos 1950, começo dos anos 1960.

Foi um momento de transição importante, ali no Japão, porque, até 1952, os japoneses viviam em estado de sítio, com ocupação norte-americana por lá. Quando termina a ocupação americana, o Japão volta a ter uma constituição própria, uma constituição política, e os japoneses se tornam grandes aliados dos acordos comerciais dos Estados Unidos. Isso provoca uma revolta muito grande, não da população em geral, pois a população em geral estava super ok com essa questão, mas, pequenos grupos de intelectuais e artistas começaram a promover movimentos bastante subversivos por lá. Um desses movimentos subversivos vai ser o Butô. Então, já havia a discussão, mesmo um pouco antes, e não se referia apenas às informações vindas de fora, mas também a problemas políticos internos do Japão, como, por

exemplo, às tensões entre a zona rural e a zona urbana, e como as singularidades vão se corpendo, estando em contextos diferentes.

Helena Katz: Acho que, depois de tanta informação bacana que a Chris está trazendo, vale chamar atenção para o seguinte: não se pode esquecer da “alfândega epistemológica”. É indispensável passar pela alfândega epistemológica para evitar equívocos. Não se pode fazer contrabando de informações. “Ah, encontrei o corpo sem órgãos, mas encontrei também o corpomídia. Eles podem ser juntados, podem ser pensados se atravessando?” Para responder, será necessário passar pela “alfândega epistemológica”. Dá muito trabalho, e toma muito tempo passar por essa alfândega. Mas é indispensável porque evita que conceitos gestados em um contexto sejam inocentemente contrabandeados para outro contexto.

Vou dar um exemplo: sempre que eu era convidada para dar palestra no Centro Cultural São Paulo, ficava preocupada porque ele é um lugar frequentado por um público muito diverso. A vizinhança vai, os estudantes secundários que frequentam a biblioteca de lá vão, a galera que pratica vários tipos de dança nos espaços de lá vai, professores universitários também vão, quem está passando casualmente também.

A palestra mais difícil é lá, no Centro Cultural São Paulo. Ir ao Congresso é mais fácil, você sabe pra quem vai falar, sabe que as pessoas têm familiaridade com a bibliografia que você vai trazer. Mas lá, no Centro Cultural, era sempre muito desafiador porque não é possível preparar algo que possa interessar um público tão diverso.

Curiosamente, sempre que eu acabava de falar, alguém, em algum momento, levantava a mão e dizia: “Helena, isso que você acabou de falar me lembra muito o budismo”. Acontecia sempre, e eu sempre respondia: “Pode mesmo ter a ver, mas eu não sei, quem pode dizer é você, porque eu não tenho a menor familiaridade com o budismo porque não estudei o budismo. Então, é você quem pode contar pra gente, é você quem pode responder a essa pergunta porque tem familiaridade com o budismo a ponto de identificar uma sintonia com o que acabei de falar”. Ou seja, eu precisava declarar, naquela alfândega epistemológica”, que não sabia nada de budismo. Não seria ético tentar contrabandear conceitos. Se algo te remete a um outro algo porque você encontra semelhanças, é preciso explicar de onde vem a semelhança.

Christine Greiner: Às vezes, ainda fica pior, aparece a física quântica.

aluna-Cláudia: Interessante essa “alfândega epistemológica”. Fiquei pensando que as categorizações ajudam a gente conversar, a identificar padronizações, e como é importante que uma luta de lugar de fala aconteça ao lado de uma luta social como, por exemplo, a de pessoas negras, de mulheres, de pessoas LGBTQI, de pessoas mais velhas. Não é porque se está num determinado grupo, que existe porosidade de convivência, pois esse “aditismo” às telas no qual estamos agora vai agrupando pessoas que podem não ter nada a ver umas com as outras, estamos em uma quase patologização.

Helena Katz: Tem muito a ver com o seguinte: nesses grupos que são juntados, sobretudo nas redes, eles se juntam em torno de algo no qual acreditam, mas podem mesmo ser pessoas muito diferentes em outras questões. Concordam em um assunto, discordam nos outros. As complexidades e as singularidades não estão contempladas. Pode-se divergir no assunto comida, se o assunto que nos juntar for, por exemplo, o cinema.

Gostaria de destacar o lugar de fala que você trouxe, essa expressão se popularizou muito. Alguém se auto intitula representante de um grupo, mesmo sem ter passado por uma eleição. Você diz: "se eu tenho a característica x, pode representar todo mundo que tem essa mesma característica". Precisamos tomar muito cuidado com isso, porque essa decisão pessoal de se apresentar como representante tem produzido comportamentos que merecem atenção.

Christine Greiner: A Helena tem um texto bonito sobre isso, no qual ela faz a diferença entre o lugar de fala e a fala do lugar. É um texto importante para se refletir sobre essas expressões.

Referência Bibliográfica

GREINER, Christine; AOKI, Beatriz Yumi. Transdramaturgias nas artes do corpo no Japão. Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. 14-36, 2021.1. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38046>. Acesso em: 13 mar. 2025

GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. Conceição/Concept, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/conce.v6i2.8648519>. Acesso em: 13 mar. 2025.

KATZ, Helena. Corpar: porque corpo também é verbo. *In*: BASTOS, Helena (org.). Coisas vivas: fluxos que informam. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 14-36. (PPGAC ECA USP 40 anos ; 4). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9786588640548>. Acesso em: 13 mar. 2025.

KATZ, Helena; GREINER, Christine (org.). Arte & cognição: corpomídia, política e educação. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2015.

A Escola Angel Vianna

Márcia Feijó de Araújo

Apresentando Angel Vianna (1928 – 2024)

Tem muita gente que nasce, vive e morre e não sabe que viveu. (Angel Vianna, apud Sayz e Tavares, 2023, p. 7)

Reconhecida e reverenciada no Brasil como “A Pedagoga do Corpo” (Ramos, 2007), Angel Vianna, brasileira, bailarina, educadora, artista, diretora e coreógrafa, ao longo de sua vida formou em sua instituição, localizada no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, muitas gerações de artistas/educadores não somente da dança, mas de maneira transdisciplinar no campo das Artes, há mais de 40 anos. Dedicou-se a pesquisar e desenvolver uma metodologia de educação corporal com proposta de formação artístico-pedagógica mais abrangente do que somente o ensino da dança. Sua trajetória na pesquisa do corpo em movimento levou-a, na década de 1980, após mais de 30 anos de experiências voltadas para o aprofundamento de uma pedagogia brasileira sobre o corpo em movimento, a desejar obter um espaço próprio para desenvolver suas ideias.

Nascida Maria Angela Abras Vianna em 17 de junho de 1928 em Belo Horizonte, numa família de cristãos ortodoxos, descendentes de imigrantes Libaneses da cidade de Zahle, essa brasileira bem mineira questionou o destino pré-estabelecido por seus pais que a educaram sob rígidos padrões sociais da época. Colégio interno e estudos do lar compuseram seu currículo, porém, sua busca pelas artes a levou ao ensino da música, piano, das artes plásticas e a procura pela dança.

Somente na década de 1940, chega a Belo Horizonte o Ballet da Juventude³⁸, dirigido por Igor Schwezoff³⁹ e Carlos Leite que, além de integrar essa companhia de dança, também era solista do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Carlos Leite torna-se uma figura importante na história de Angel Abras e toda uma geração de dança quando

³⁸ Sobre Ballet da Juventude ver: CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. *Movimentos da Dança Carioca: Companhias e grupos de 1936 a 2013*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2013.

³⁹ Igor Schwezoff foi integrante da Companhia de Bailados do Theatro Municipal RJ (1939 – 1957) e dirigiu a temporada de 1945.

decide, após essa turnê, residir na capital mineira e iniciar a primeira escola de dança clássica da cidade de Belo Horizonte – O Ballet de Minas Gerais (1948 - 1971).

Em 1947, os amigos, Angel e Klauss, assistem a um dos espetáculos do Ballet da Juventude e decidem começar a fazer aulas de dança com o professor Carlos Leite e, juntos, iniciam uma pesquisa de movimento que os levará para a vanguarda da dança no Brasil. O casamento de Angel e Klauss acontece, mesmo com a resistência do pai de Angel, no dia 29 de junho de 1955, em Belo Horizonte e com lua de mel em Salvador, Bahia. A partir dessa união oficial, Maria Ângela Abras Vianna assume o nome artístico Angel Vianna. Sua trajetória artística e profissional, têm caminhos e capítulos longos na história da dança brasileira, mas, esse texto apresenta a sua escola e seu legado.

Escola Angel Vianna no Rio de Janeiro

A Escola, no entanto, não é de teatro, música ou mesmo dança. É de corpo e vida. Basicamente de vida. (Angel Vianna, 1993)

Em 1983, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, a escola de Angel Vianna surgiu como uma resposta às demandas e aspirações artísticas daquele momento sócio-histórico onde uma geração alternativa buscava um local para pesquisas e estudos mais aprofundados em novas tendências. Essa seria então, a terceira escola fundada por Angel Vianna⁴⁰ e, desta vez, em parceria com seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves. Inauguram o Espaço Novo - Centro de Estudos do Movimento e Artes, nome escolhido por Angel e Rainer Vianna, seguindo com a proposta de ser um local de pesquisa do corpo e do movimento.

Mesmo antes de abrir as portas da nova escola, foi anunciado nos jornais a inauguração de um “Espaço Novo” para dança e pesquisas corporais. Em poucos dias, todos os cursos ficaram lotados devido a grande visibilidade profissional dos Vianna. Rapidamente, a casa/escola se tornou um espaço de formação e de experimentação para artistas e interessados na dança e no teatro, contribuindo para a expansão da cena artística carioca e brasileira. Ao longo dos anos, a escola se consolidou como uma referência no ensino da dança e como um centro de produção artística e cultural de relevância nacional e internacional.

⁴⁰ A primeira escola de dança foi fundada em 1955, em Belo Horizonte, junto com seu marido e companheiro nas pesquisas sobre corpo e movimento, Klauss Vianna e chamava-se Escola Klauss Vianna (1955-1962). A segunda escola foi inaugurada, já no Rio de Janeiro em 1975, no bairro de Botafogo em parceria com seu marido Klauss e a amiga Thereza D’Aquino. Chamava-se Centro de Pesquisa Corporal, Arte e Educação – CPCA (1975-1982).

Espaço Novo - "dei esse nome porque era tudo novo, uma nova fase de vida". São vários cursos livres, de ballet clássico, jazz, afro, dança livre, além do profissionalizante, que dura dois anos. Uma casa enorme, aberta das 7 às 23 horas, com cerca de 500 alunos e 20 professores, onde o principal objetivo é a busca do crescimento interior de qualquer pessoa: "Aqui é nossa casa, nosso canto. Todos os professores estão muito juntos, em harmonia com a filosofia do nosso trabalho, que é a seguinte: despertar a sensibilidade corporal; integrar corpo e mente; desenvolver a imaginação e a criatividade; libertar os afetos desenvolvendo o auto controle a partir do conhecimento do corpo; despertar a concentração e a capacidade de se comunicar, cultivando o jogo e o humor; e fortalecer a individualidade através da capacidade de ver, de criticar-se e ser criticado, de transformar-se e ser transformado". (Vianna, Angel, 1984 - Jornal Refletor, Arte e Cultura 1984 - Luiz Maçãs)

Muitos alunos da escola anterior seguiram com Angel e Rainer Vianna para o novo endereço, mas, um pequeno grupo específico de 9 alunos, solicitou a continuidade dos estudos aprofundados iniciados no CPCAE, que previam uma formação em expressão corporal com estudos de anatomia, música, história da dança além da própria dança com a pedagogia específica da Angel e a forma livre de improvisação. Uma das principais intenções dessa nova escola, era realizar uma formação completa especializada para a formação de professores de expressão corporal e dança e por isso, esse grupo de nove alunos, estimulou que Angel procurasse regularizar oficialmente esse curso.

Destaco aqui essa genuína preocupação de Angel Vianna com a formação profissional do artista educador que se destina a trabalhar com a sensibilidade e a formação de outras pessoas. Em sua concepção pedagógica, a sensibilidade deveria ser muito bem exercitada e nutrida por um conjunto de saberes e práticas harmoniosamente potencializadoras e emancipadoras. Ela se debruçou em conquistar a validação de uma formação multidisciplinar e artística, mas que qualifica a pessoa, principalmente, para a consciência de si. Nascia no Brasil naquele momento, a primeira escola de formação em dança contemporânea e uma pedagogia somática. Um dos fundamentos para uma pedagogia moderna lançada por Laban em seu livro, também era um foco na pesquisa de Angel Vianna: “(...) preservar a espontaneidade do movimento e mantê-la viva até a idade de deixar a escola e no futuro, na vida adulta” (Laban, 1990, p. 18).

Quando tomamos consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda a forma de expressão (seja falar, escrever, cantar, pintar ou dançar) utiliza o corpo como veículo, vemos quão importante é entender essa expressão externa da energia vital interior. (Laban, 1990, p. 100)

A criatividade, a improvisação e a não fixidez da repetição de movimentos sem propósito, eram objetivos que, juntamente com os estudos anatômicos e cinesiológicos deveriam fazer parte da formação de professores e bailarinos. A compreensão do percurso do movimento no corpo e no espaço, o entendimento da própria estrutura musculoesquelética, o gesto e a qualidade expressiva compõem alguns dos fundamentos dos Vianna e, deveriam enfim, através da percepção de Angel Vianna, tornarem-se um currículo oficial de formação profissional.

Inicialmente, Angel pesquisa a possibilidade de abrir uma Faculdade de Expressão Corporal, porém, torna-se inviável diante de uma burocracia complexa e investiu numa licença para um curso de 2º grau (atual Ensino Médio) na Secretaria de Educação do Estado e no Conselho Estadual de Educação do Rio de Janeiro, de ser um curso técnico profissionalizante em Expressão Corporal. Mas, o termo, expressão corporal, não era reconhecido no Conselho Federal de Educação - CFE, portanto não permitido e na lista de possibilidades, só encontrou conformidade com o Parecer nº 1.162/76 do CFE, que estabelecia currículos mínimos para habilitação em nível de 2º grau para: Técnico em Recreação Coreográfica infanto-juvenil; Técnico em Recuperação Motora e de Terapia através da Dança e Técnico de Bailarino para Corpo de Baile.

Anunciando um curso de formação Profissional em Expressão Corporal, muitas matrículas foram feitas no início de 1984, dando início a uma nova tradição carioca: “O Espaço Novo”, mas logo, logo tornou-se “A Escola Angel Vianna”. Nesse ponto, ocorre um fenômeno onde a casa-escola toma o nome de sua fundadora e torna-se um espaço geográfico, uma referência espacial ao mesmo tempo que é o nome da pessoa, Angel Vianna. Comentários simples, tais como: - vou pra Angel! - ou - Estou na Angel! – são interpretados e proferidos com naturalidade e a compreensão de todos.

A casa, que abriga tantas formações pertencentes ao legado, não se configura em uma arquitetura comum, sendo um espaço que se expande de muitas maneiras, no físico e no imaginário. Ela simboliza também uma poética a qual nomeio de casa-corpo de Angel. Casa-corpo foi o termo possível capaz de aglutinar o corpo e o pensamento da mestra à sua casa, que abriga – nada mais nada menos – o ambiente pedagógico do legado da Família Vianna. (...) “*Vamos para a Angel?*” – assim nos referimos quando vamos para lá, uma espécie de entidade amalgamada que une a figura de Angel Vianna ao corpo da casa e do legado. (Poppe, 2020)

Somente ao final do ano de 1985, Angel recebe o parecer favorável e a escola é oficializada como sede do primeiro *Curso de Qualificação Profissional de Bailarino em nível de 2º grau*, com um currículo voltado para expressão corporal e dança contemporânea, o que o diferenciava das outras formações em dança⁴¹ na cidade: Ballet clássico da Escola Madame Olenewa do Theatro Municipal – RJ e o Ballet Dalal Achcar na Gávea. Agora, o curso autorizado pela Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, com a Portaria nº 6344/DAT de 16 de outubro de 1985, em Curso de Qualificação Profissional de Formação de Bailarino é reconhecido e marca o início de uma história importante e dinâmica sobre uma vanguarda pedagógica do corpo (Ramos, 2007) na formação profissional em dança no Brasil.

A inevitável expansão e as adaptações necessárias num currículo vivo, atualizado e “incorporado”, trouxe mais saberes e desejos de continuidade. O contato com novas abordagens de dança, o encontro com artistas bailarinos deficientes físicos, suscitou novos campos de interesse. Logo após a experiência com esses artistas pesquisadores em workshop na Escola Angel Vianna, o movimento em direção a mais aprofundamento e tempo de pesquisa, foi solicitado pelos próprios alunos, especificamente a turma dos formandos de 1990, para a abertura de uma segunda formação fundamental para Angel Vianna: Curso Profissionalizante Técnico em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. O mesmo sucesso vai ocorrer quando essa segunda formação à nível técnico for lançada. Mais um passo de Angel Vianna em direção à emancipação e integridade do ser humano em sociedade.

Ao longo de 43 anos, a instituição Angel Vianna expandiu sua formação e qualificou centenas de pessoas pelo Brasil e pelo mundo. Novos cursos foram criados, sempre com a mesma força e determinação. Atualmente a instituição, Escola e Faculdade Angel Vianna (EFAV), abriga cursos de graduação em dança, Bacharelado e Licenciatura, cursos de especialização, pós graduações *lato sensu* e um Mestrado Profissional em Dança na Contemporaneidade (PPGPDAN/FAV), o único na região sudeste do país, até a presente data.

A Metodologia e a dança de Angel Vianna

Ao contrário das técnicas corporais que sistematizam e tratam o corpo e o movimento humano de forma mecanicista, Angel procurou entender, preservar e proteger a expressão corporal humana por outras vias. Sua dança ou a dança que procurou desvelar é a expressão

⁴¹ Atualmente, existem outros cursos de formação Técnica em Dança na cidade do Rio de Janeiro, são eles: o Centro de Dança Rio, dirigido por Marisa Estrela e Angela Ferreira; a Escola Estadual Adolfo Bloch – FAETEC; a Petite Dance, dirigida por Nelma Darzi.

mais profunda e emergente que cada pessoa pode transbordar. Um devir de infinitas possibilidades. Devir⁴², do latim *devenire* – chegar a - indica as mudanças pelas quais passam as coisas. O objetivo de seu trabalho se apresentou desde o início de sua pesquisa na busca pelas etapas da conscientização de si como um ser global, com conhecimento aprofundado da estrutura corporal, na amplitude motora e expressiva dos gestos, nos sentidos, na liberdade de ser sua própria potência. Considerava muito importante o sentir, perceber e entender os caminhos perceptivos do movimento. Bem como as emoções e seu caminho expressivo. Mostrava e trabalhava para que, realmente, a dança fosse para todos. Conforme o título deste capítulo, seu trabalho foi: “Fazer gente que pensa que não dança, dançar” (Angel Vianna, apud Magalhães e Tavares, 2019, p.40).

Querendo melhorar a qualidade de sua própria dança e meios para poder ensinar para a geração mais jovem, com mais recursos científicos, maior vocabulário e mais domínio técnico, procurou caminhos para compreensão sobre o princípio dos gestos e movimentos corporais através de estudos para conhecimento anatômico profundo. Buscou um caminho para perceber e trabalhar as sensações das estruturas mais internas do corpo, o esqueleto com seus encaixes, articulações e peculiaridades, alinhados com a subjetividade, a criatividade e a compreensão do movimento. Seu objetivo, foi o de encontrar um meio eficaz e didático de reparar ou minimizar a cisão entre corpo e pensamento, numa proposta, inclusive decolonial a respeito de temas, auto imagem e gestos, sempre com foco na conscientização do movimento. “Movimento e pensamento estão sempre juntos: o pensamento tem movimento” (Angel Vianna, apud Saldanha. 2009, p. 89).

Numa entrevista ao Jornal Ipanema em 1977, acerca da abertura de sua escola de dança ao lado dos sócios Klauss Vianna e Thereza D’Aquino, o Centro de Pesquisa Corporal, Arte e Educação (CPCAE), Angel comenta sobre seu diferencial de pensamento e certo incômodo em relação ao termo “expressão corporal” e expõe sua concepção de trabalho:

Angel, hoje em dia se fala muito em expressão corporal. Por quê?

- *É moda. Eu detesto esse nome, expressão corporal, porque já deturparam todo o sentido. Para alguns, expressão corporal é "liberação". Liberar o quê se a maioria não conhece nem o corpo? Aham que é pôr um disco na vitrola e liberar.*

⁴² Segundo o Dicionário Oxford, Devir: Origem (sXIII) lat. *devenire* 'chegar a tornar-se', acp. de fil do fr. *devenir* 'tornar-se, começar a ser o que não era antes'. *Verbo* - vir a ser; tornar-se, transformar-se, devenir fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes; devenir, vir a ser.

O que é expressão corporal?

- *É um movimento. Uma busca do seu movimento interior, de você mesma. É se conhecer e saber que pode se tocar, ver, sentir e ouvir. É a tentativa de encontrar um paralelo que equilibre o eixo corporal e emocional. O encontro dos dois é a totalidade do corpo e da mente. O eixo emocional tem muita influência no eixo corporal e vice-versa. Se os dois andarem mais ou menos juntos as coisas se equilibram. Por exemplo: uma má postura pode acarretar tensões, e tensões acarretam uma má postura.*

A expressão corporal tem condições de sobreviver no Brasil?

- *Para mim expressão corporal é uma necessidade vital. É um auto-conhecimento. Do momento em que as pessoas começam a conhecer seu corpo, começam também a gostar dele, a amá-lo, e, conseqüentemente vão conviver melhor com o próximo, com a humanidade. É realmente vital, vida. (Angel Vianna, 1977, Jornal Ipanema)*

A dança de Angel Vianna começa por dentro do corpo, conectando-o antes de tudo ao próprio reconhecimento de si através do pensamento: sentir e pensar sobre si mesmo. Em suas aulas, esse convite é feito através de estudos de cada parte do corpo em percepção com as articulações e aos sentimentos e emoções. A pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, diz em sua tese de doutorado que “a dança é o pensamento do corpo” (1994). A percepção do movimento interno e sua relação com o espaço externo, compõem a Metodologia Angel Vianna, determinando sua pedagogia própria: Conscientização do movimento e Jogos Corporais.

Essa abordagem pretende dar pensamento ao corpo em ação, renovando experimentações a cada segmento corporal pesquisado, resultando em uma sensopercepção⁴³ global minuciosa e equilibrada.

Sua abordagem consiste em aulas regulares para qualquer tipo de pessoa que deseje investir em autoconhecimento capaz de promover a integração corpo/mente. Dentre muitos resultados desse aprofundamento num estudo sobre si mesmo, podemos citar a autorregulação do tônus muscular, na organização postural, no equilíbrio e na facilitação das possibilidades de movimento, sem sobrecarga ou desgastes desnecessários. (Araújo, 2019, p.)

⁴³ Sensopercepção é o processo pelo qual nosso sistema sensorial capta informações do ambiente ao nosso redor e as interpreta para que possamos compreendê-las. Ela é fundamental para nossa capacidade de interagir com o mundo e compreender as sensações que experimentamos. Os componentes da sensopercepção incluem os órgãos sensoriais, como os olhos, ouvidos, nariz, boca e pele, que captam estímulos físicos, e o cérebro, que processa essas informações e as transforma em percepções conscientes. O funcionamento da sensopercepção envolve a transmissão de sinais elétricos do órgão sensorial para o cérebro, onde são interpretados e integrados para formar nossa percepção do mundo ao nosso redor.

As aulas são de dança. Dança para todos. Iniciadas com espreguiçamentos, bocejos e alongamentos naturais, que liberam as tensões acumuladas no cotidiano, preparando a atenção e o próprio corpo para uma profunda pesquisa na estrutura corporal. Uma abordagem de dança que enfatiza a expressão corporal pessoal, a criatividade e a consciência corporal na realização dos movimentos, buscando desenvolver a capacidade do dançarino de se expressar de forma autêntica e original, utilizando o corpo inteiro como instrumento de comunicação.

Através de um comando firme e objetivo para um relaxamento atento, onde o corpo relaxadamente passivo, mas não abandonado, realiza uma conferência minuciosa de cada segmento corporal, a aula vai se desenvolvendo a partir dessas informações iniciais e das condições pessoais naquele momento, muitas vezes constatando incômodos corporais tais como limitações, tensões e até algias⁴⁴.

A disponibilidade de concentração mental para a realização desse reconhecimento detalhado de seu próprio corpo, é fundamental nessa abordagem em que corpo e mente, conforme o objetivo de Angel, se integram refinando a propriocepção⁴⁵. É através da dança que acontece a conscientização do movimento, do corpo que o realiza e dos sentimentos envolvidos na manifestação expressiva. A historiadora, escritora, crítica e acadêmica Laurence Louppe⁴⁶, dizia sobre a poética da dança contemporânea, que “uma aula técnica já é um engajamento artístico em si” (1998). A investigação de Louppe versa sobre o “fazer” (*poiein*) dançante e as dimensões existencial, cognitiva, semiótica e antropológica que aí se encontram consignadas desde as aulas até os palcos.

Como a abordagem pedagógica de Angel Vianna poderia incluir qualquer tipo de corpo, tornou-se exemplo de pedagogia inclusiva e ainda com grande aporte terapêutico. Esse modo original e autêntico de lidar com o corpo acabou direcionando a proposta de Angel Vianna, denominada por ela mesma de Conscientização do Movimento, para uma utilidade

⁴⁴ Algia é um termo científico que se refere à capacidade de sentir dor. Comumente, na área da saúde, a palavra é usada para se referir a níveis de dor que estão acima daqueles esperados de uma condição específica. As causas incluem danos aos nervos e receptores de sensação, algumas condições psiquiátricas e uso de narcóticos. www.portalsaofrancisco.com.br/saude/algia

⁴⁵ A propriocepção é a capacidade que o próprio corpo tem de avaliar em que posição se encontra a fim de manter o equilíbrio quando está parado, em movimento ou ao realizar esforços. Também chamada de cinestesia e é o que permite caminhar sem pensar no próximo passo ou tocar no nariz de olhos fechados, por exemplo. A propriocepção é possível porque existem proprioceptores, que são pequenas células sensíveis, que se localizam nos músculos, tendões e articulações, e que enviam informações ao sistema nervoso central, de forma a manter a posição correta, seja parado ou em movimento. A propriocepção é muito importante para manter o equilíbrio corporal, juntamente com o sistema vestibular, que se encontra dentro do ouvido, e o sistema visual.

⁴⁶ Laurence Louppe é considerada como uma das mais relevantes teóricas das práticas coreográficas contemporâneas. A referida obra – que conheceu um segundo tomo em 2007, com *Poétique de la danse contemporaine: la suite* – propõe uma completa e original análise neste âmbito.

também terapêutica, sendo aplicada em diversas áreas de atuação no campo da saúde, da Educação Somática e da Arte.

Considerações finais:

A metodologia proposta por Angel Vianna é dialógica. Sua Escola torna-se também uma Faculdade, onde Arte, pedagogia e práticas terapêuticas que, somadas às propostas pedagógicas e formativas de Angel Vianna, buscam formar um sujeito mais emancipado, ativo e livre socialmente. Essa formação, oferecida em sua Escola e Faculdade, se dá pela complementaridade de campos afins, no âmbito das formações de arte no Brasil, por ser transdisciplinar e multidisciplinar. Trata-se de uma construção que se consolidou a partir de sua práxis de mais de 60 anos de atividades artístico-pedagógicas, pesquisas diversas e investimento no campo da educação e produção de conhecimento. A consolidação deste percurso epistemológico se dá, portanto, no curso de formação profissional *stricto sensu* – Mestrado Profissional em Dança, com sua primeira turma iniciada em 2022, mantendo seu caráter interdisciplinar, onde a arte, pela possibilidade de criação com o mundo, aponta uma episteme via suas práticas profissionais, artísticas e pedagógicas.

Referência Bibliográfica

ARAÚJO, Márcia Feijó. *Linguagem Corporal, Docência e Teoria Crítica*. Orientadora: Monique Andries Nogueira. 2014. Dissertação (Mestrado) – PPGE/UFRJ.

LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

MAGALHÃES, M. C. *A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

MAGALHÃES, M. e TAVARES, J. R. *Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira* – Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MAGALHÃES, M. e TAVARES, J. R. Resenha do livro: *Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira* - Revista Interinstitucional Artes de Educar.

PEREIRA, R. *A Formação do Balé Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

- POPPE, M. A. *O Gesto Porvir de Angel Vianna*. Pressenza, Rio de Janeiro, 2020.
- POPPE, M. A. *Angel Vianna: fricções entre a dança e a cena*. O Percevejo Online| V. 7, n. 1 | p. 1-12 | jan. / jun. 2015.
- RAMOS, E. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*, São Paulo: Summus, 2007.
- SAYZ, M. T. T. e TAVARES, J. R. *A gênese da Pulsar Cia. de dança no rio de Janeiro: Por uma dança não excludente*. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 13, 2023.
- VIANNA, Angel. Prefácio. In: TEIXEIRA, L. *Conscientização do movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998. p. 11-12.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

Uma visão do balé a partir dos estudos com Klaus Vianna

Zélia Monteiro

Comecei a estudar dança aos doze anos, em 1972, mas me lembro de desejar ser bailarina desde os 10 anos de idade. Naquela época, para quem queria ser bailarina profissional (e era este o meu caso) era “recomendado” estudar balé. O entendimento corrente era de que essa técnica era base essencial para se dançar profissionalmente.

Porém, três anos depois, desisti da profissão. Isso porque não conseguia dançar nas pontas. Como tinha o pé cavo, eu quebrava a sapatilha ao subir na ponta. Meu pé ultrapassava o eixo vertical em que deveria se estabilizar nas pontas e não conseguia equilíbrio. Minha professora naquela ocasião me disse que eu nunca seria uma “bailarina de pontas”. Fiquei arrasada, pois me haviam convencido anteriormente que para ser bailarina era preciso dominar a técnica do balé e que eu tinha muito talento para essa técnica, mas... na progressão de meus estudos técnicos, não conseguia dançar o que era exigido de uma bailarina clássica: as pontas e, portanto, não poderia dançar as variações de repertório do balé. Foi um evento muito violento para mim, pois aos 15 anos, com três anos de estudos, fui “classificada” por minha professora como incapaz de seguir na carreira.

Conto essa história porque ela seria determinante para meus estudos posteriores e para minha atuação profissional como bailarina e professora. Dois anos depois desse evento uma amiga insistiu muito para que eu conhecesse uma professora que, segundo ela, era “diferente”. Resisti um pouco a este convite alegando que já havia desistido da profissão, mas como ela insistiu muito, fui ver uma aula da tal professora. E foi assim que conheci D. Maria Melô (1910-1993), uma italiana, que estudara com Enrico Cechetti no Scalla de Milão, e com quem acabei estudando por oito anos. E realmente, a aula dela era diferente. A proposta técnica que trazia era muito distinta de tudo o que eu já havia experimentado. Em minha primeira aula ela disse: "Te ensinaram tudo errado. Você faz muita força, e agora precisamos começar tudo outra vez: pode baixar a altura de elevação da perna, pode fazer a meia ponta mais baixa e não é para esticar o pé desse jeito (dobrando os dedos): você precisa relaxar os dedos dos pés antes de mais nada".

Tive muita confiança nela. Me fez bem ouvir da professora que não era para fazer tanta força, que “se esforçar demais” não levava à aquisição de uma boa técnica e que eu deveria relaxar mais para dançar balé.

Comecei a fazer aulas diariamente com ela e meu entendimento da técnica do balé foi mudando completamente. A aula dela era respeitosa, não tinha aquele tratamento agressivo para com o aluno, que eu vivenciava antes. Ela era rigorosa em relação ao que nos pedia para realizar em aula, mas a prática com ela fazia eu me sentir bem e comecei a progredir muito, inclusive nas pontas! Além disso ela tinha um senso de humor divertido e era muito amorosa também. Frequentemente citava seu “maestro”, Enrico Cecchetti (1850 – 1928).

Cecchetti é até hoje uma referência na história do ensino do balé. Foi um professor que revolucionou o estudo dessa técnica. Foi professor da jovem Maria Melô de 1924 a 1928 em Milão, onde ela se formou. Ele também foi professor de Pavlova, Nijinsky, Karsavina, Ninette de Valois, entre outros grandes bailarinos da época. Cecchetti estudou com Carlo de Blasis, dando continuidade à tradição de ensino da escola italiana de balé. Tanto Blasis como Cecchetti estudavam anatomia, a fim de aprimorar o ensino da técnica do balé. Hoje sei que esse modo de entender a técnica, onde o mais importante é “como” realizar os passos e não os passos em si, é uma tradição da escola italiana. Cada passo tem sua coordenação própria, por exemplo: num *développé* é preciso iniciar o movimento pela rotação externa da cabeça do fêmur, que assim se encaixa melhor no acetábulo, antes de iniciar a elevação da perna e para isso você precisa acionar grupos musculares específicos, o que é essencial para que se consiga fazer este movimento de grande amplitude com menos esforço e menores chances de lesão articular.

E foi em grande parte meu aprendizado de balé com Maria Melô que, em 1984, me levou a querer estudar com Klauss Vianna (1928-1992). Novamente uma amiga (outra) me disse que eu precisava conhecer a aula do Klauss pois tinha muita coisa parecida com a da Maria Melô, embora ele não desse aulas de balé aqui em São Paulo naquela ocasião. Ele chamava de aulas de dança livre.

Klauss falava do alinhamento das pernas a partir da rotação externa do fêmur, em não hiper estender os joelhos, em manter os alinhamentos dos ossos dos pés, chamava a atenção para o triângulo de apoio dos pés no chão, etc. Em termos de alinhamento do corpo parecia muito com o trabalho da D. Maria. Mas me surpreendeu ele falar os nomes de ossos e músculos durante a aula. Naquela época, ninguém falava disso em aula de dança. Um ano depois que comecei a fazer suas aulas ele me chamou para fazer parte de seu grupo de pesquisa e criação, e assim começou uma parceria que duraria oito anos.

Neste grupo Klauss nos fazia estudar anatomia e cinesiologia como parte do entendimento técnico necessário para dançar. A base de seu trabalho se fundamentava na sensibilização e percepção do corpo e a partir daí nos convidava à exploração livre dos

movimentos pelo espaço. Klauss “dissecava” o corpo para estudá-lo, se interessava em saber como o movimento se organizava. Caminhar, sentar, levantar, abaixar, fazer plié, glissade eram movimentos igualmente estudados por ele e exercitados, na sua biomecânica, em aula.

Algo muito importante no trabalho do Klauss é a aquisição de autonomia e a possibilidade de crítica em relação às técnicas de dança, principalmente a técnica do balé, que foi a base de sua formação. Quando não se respeita a anatomia singular daqueles que praticam essa técnica, ela se torna uma técnica impositiva e de controle dos corpos. Mas se, ao contrário, se você sente como seu corpo funciona, sente as tensões musculares acionadas para determinado movimento, você pode administrar sua própria prática. E esse modo de operar o ensino é essencial para o aprimoramento, pois proporciona a descoberta de seus próprios limites e possibilidades, desenvolvendo a observação e o senso crítico ao invés de se deixar “controlar” pelo treinamento de um “corpo obediente”.

Klauss expande o entendimento do ensino-aprendizagem em dança ao sugerir que a técnica se aprimore a partir do que você sente, valorizando as informações que o próprio corpo te traz a partir daquilo que você percebe. Ele propõe uma “desobediência” aos modelos de ensino-aprendizagem europeus. E esse modo de lidar com a técnica te dá maior liberdade, porque você é quem administra seu trabalho. O professor está ali no papel de orientador.

Mas claro que cada técnica tem suas especificidades. E cabe ao professor, com seus estudos e conhecimentos prévios, orientar os alunos no sentido das coordenações necessárias para aquisição da técnica que leciona.

Eu acho que ainda hoje, a grande deficiência na formação dos professores de balé é a falta de estudos anatômicos e cinesiológicos aplicados à essa técnica. Para se ter uma ideia, ainda hoje a técnica de dança é confundida com passos.

Passos de dança não são técnicas. Plié, relevé, glissade, não são técnicas, são passos. Técnica é o modo de operar o corpo. Se você tem uma visão muito mecanicista do corpo, você vai reduzir a técnica a passos e isso é perigoso.

Num *glissade* por exemplo: se você foca apenas em ensinar ou aprender o passo mas não desenvolveu a musculatura correta para coordená-lo, terá dificuldades para realizar uma sequência com outros passos depois dele. O processo de aprimoramento técnico não acontece e a aprendizagem vira uma sucessão de fracassos. Cada movimento tem uma organização motora própria. O “passo de dança” é aquela forma final a que se chegou a partir de uma organização específica. Se você ensinar só a forma final, sem o “como” organizar a coordenação do movimento, fica difícil para o aluno progredir. O ensino fica apoiado apenas na cópia: o modelo glissade e a cópia glissade. O passo em si é vazio de técnica, ele é uma

forma. A técnica é ligada ao **como fazer** e a forma final, o passo, pode até variar um pouco de uma pessoa para outra, de um dia para o outro. Um dia aquele glissade vai sair menor, um dia um pouquinho maior, mas o importante é que o aluno tenha o domínio daquela organização motora.

Tanto as aulas de Klauss como as de D. Maria não se fundamentava em um “modelo”. Eles não trabalhavam com espelho na sala e valorizavam as conquistas de cada um, sem comparações uns com os outros e também sem comparar com “grandes bailarinos”.

O fato de não usar espelho nas minhas aulas de balé, que já é uma tradição das aulas de D. Maria, é justamente por isso: o gesto é apurado pelo sensorial e não pela verificação no espelho (cópia). O aprendizado se dá pela propriocepção e interocepção. Até porque quando o bailarino está no palco, não tem um espelho na frente dele, tem o público. Se em aula, ele não usar sua propriocepção e sua interocepção para se organizar, vai ter maior dificuldade no palco.

O professor deveria fazer esse trânsito e ajudar o aluno iniciante a sentir seu corpo e não a adestrá-lo, caso contrário o aluno vai se apegar apenas na cópia e os passos da dança podem virar uma forma vazia. Vazia de coordenação, vazia de movimento e, portanto, vazia de qualidades individuais. A dança fica rígida. A pessoa até dança, mas dança meio duro. E é duro porque aprendeu num processo de fora para dentro, que dificilmente terá fluência, fluxo, pois não trabalha com as qualidades singulares de cada artista em formação.

Já ouvi muito professor dizer: “você não é pirueteira, você é boa pra adágio”. Como assim? É porque a técnica está sendo ensinada errada. Se você faz a quarta posição, mas não sabe quais músculos acionar e, portanto, não fortalece esses músculos na sua prática diária, a pirueta não vai mesmo sair. Klauss dizia sempre que era “o Espírito Santo que ajudava o bailarino, porque você tinha que rezar pra girar duas piruetas, pois ninguém te ensinava como girar”. E foi por isso mesmo que ele foi estudar.

Se não repensarmos essas noções de técnica, não conseguiremos revisitar o balé, e ele vai ficando uma técnica obsoleta. É preciso constantemente revisitar as técnicas e com o balé não é diferente.

O balé organiza o corpo dentro de um eixo ortogonal, cartesiano, próprio do Renascimento italiano e francês dos séculos XV e XVI na Europa. O racionalismo europeu vigente impõe uma visão de mundo e o balé não está fora dessa visão de mundo. Por isso ele trabalha com eixos ortogonais, fundamentais nessa técnica para organizar o corpo, o tempo e o espaço da dança. O deslocamento no espaço, por exemplo, deve se dar dentro da quadratura. A música do balé também deve operar dentro da quadratura. O espaço é dividido: em cima,

em baixo, direita, esquerda, diagonais. E é dividido em dois, quatro, oito, dezesseis, trinta e dois. É uma técnica que se organiza num princípio de elevação, que quer direcionar a visão de mundo com valores racionais e cartesianos.

Em geral os professores de balé não fazem essa contextualização para os alunos. Eles contam até oito todos os dias, mas não explicam o porquê. A ideia de quadratura precisa ser compreendida e trabalhada, pois esse é o modo de organizar o espaço-tempo desta dança.

E se você não aprende tudo isso, o que acontece muitas vezes é que ao criar uma peça de dança contemporânea ou de um outro estilo de dança você pode ficar refém da quadratura sem o saber. Não consegue se libertar dela porque não tem consciência dela, não realiza que está reproduzindo a lógica do balé, inventada na Europa renascentista. Ela é tão hegemônica e está tão impregnada no nosso pensamento-comportamento cotidiano, que não conseguimos refletir sobre ela. A cultura europeia chegou por aqui com uma tal pressão, foi imposta com tal violência, que assumimos como sendo a “única possibilidade”. Por exemplo: vivemos em cidades onde, em geral, as construções são quadradas ou retangulares, é difícil você ver uma construção redonda. As ruas são na sua maioria retas. Estamos inseridos num mundo racional cartesiano. Na arquitetura, urbanismo, telas, livros, janelas. Mas diversas etnias indígenas, por exemplo, se organizam em círculos. As casas são circulares e se dispõem, na aldeia, em círculos. Outra arquitetura, outra visão de mundo. E com as danças acontece o mesmo.

Por isso que muita gente tem tanto conflito com o balé e acho bom que tenham. Precisamos olhar para o balé e questioná-lo na visão de mundo que impõe. Sem conhecer e questionar, reproduzimos o modelo europeu de dançar, através de uma conduta espaço-temporal europeia e datada. Mas entendendo como o balé divide o espaço e tempo, usando a geometria cartesiana de uma época e lugar específicos, posso não querer fazer assim. Posso encontrar outras métricas.

Essa técnica nasce na corte real e o rei era ungido por Deus. É na corte absolutista de Luís XIV, grande patrono do balé, que foi determinado que o centro do espaço deve ser ocupado pelo rei, principal bailarino, que deveria estar no centro para ser visto e admirado por todos. O balé traz então essa ideia de centro e periferia. Tem rei e súditos. A plebe nem dançava, pelo menos não essa dança, porque era só para quem vivia nos palácios. Era uma dança para a corte. É muito importante estudar tudo isso, não para menosprezar o balé, mas para não sermos “reféns” dele.

Será que precisamos de tanta racionalidade assim? Podemos experimentar outras coisas e chegar lá de outro jeito. Acho que essa apropriação é fundamental. É um exemplo de

como temos a responsabilidade de atualização. É importante questionar, estudar e trazer nossas lógicas para essa dança.

Klauss também teve sua formação em dança no balé. Mas ele quis entender esse balé e com seu processo de pesquisa abriu espaço nessa técnica para todo e qualquer corpo. Na minha visão, através de um processo antropofágico, ele “mastigou, engoliu e vomitou” uma nova coisa: mudou a lógica de ensino, tornando as instruções, antes praticadas num processo de fora para dentro, sensíveis e lúdicas.

Balé e Improvisação:

Hoje em dia eu trabalho com improvisação cênica onde o balé muitas vezes é uma referência, mas que pode ser subvertida. Quanto mais eu fui estudando anatomia, cinesiologia e trabalhando com o pensamento de Klauss, mais fui “abrindo” a técnica do balé como uma possibilidade para improvisar.

Quando oriento um aquecimento para improvisação cênica, uso vários fundamentos do balé para o aquecimento do grupo. Por exemplo: sensibilizar e mobilizar os movimentos das escápulas, percebendo os ossos, e mais especificamente alguns músculos, como o latíssimo do dorso, sentindo onde se insere e quais movimentos realiza. A percepção deste músculo ajuda os bailarinos a conduzir o movimento por ele e não pelos passos de dança. Ele pode ser a âncora daquele improviso, naquele dia. E aí vou acrescentando outras camadas, como deixar claro quais são os recursos compositivos que cada bailarino utiliza para improvisar: repetição, contraste, variação, quebra de ritmos, acelerações, etc. É importante o bailarino ter consciência dos dispositivos de composição que ele usa durante o improviso, porque como improvisador ele é também coreógrafo. A concepção que o balé traz de tempo-espaço pode ser usada também para improvisar. Quando se conhece a conduta espaço temporal com a qual o balé trabalha você pode brincar com ela. Uma vez que você entende a lógica desta dança pode subvertê-la.

Mesmo que os bailarinos não tenham experiência alguma com balé, eu preciso que eles entendam a quadratura, pois vão precisar usar esse entendimento - ou desestruturá-lo - para compor durante o improviso. Por exemplo: um bailarino está dançando sozinho e de repente outros cinco entram em cena: como ele se recoloca no espaço? Ele se junta ao grupo e constrói uma massa? Ele se distancia e cria uma oposição? Ele pensa em distribuir o espaço equanimemente? São decisões instantâneas, mas que exigem que ele esteja muito preparado, pois é responsável por essa composição. Não se trata do que você gostaria, mas do que está se passando realmente e saber se reposicionar diante dos acontecimentos.

Considero a coreografia que os corpos estabelecem quando estão improvisando mais rica do que uma coreografia montada previamente. Quando assisto uma improvisação em que orientei o processo nunca sei o que vem pela frente. Vivencio um absoluto descontrolo da obra. Como diretora assisto a uma obra totalmente inesperada para mim, e gosto muito disso. Na obra improvisada aparece uma riqueza de combinações que um coreógrafo dificilmente conseguiria elaborar. Por outro lado, para improvisar é preciso trabalhar muito, muito, muito. E, no meu caso, como improvisadora e coreógrafa, trabalho a partir desse entendimento do corpo: um corpo sensível e muito poroso ao ambiente, interno e externo.

Por essas e outras que precisamos estudar muito para improvisar. Um ano de processo no mínimo para preparar um improviso cênico. O que se está treinando ali é justamente a propriocepção, a interocepção, os dispositivos compositivos. O que você vai treinar são suas habilidades para criar no momento presente. Um estudo para se conhecer e ter mecanismos de se perceber no momento e poder agir com isso. E o que vai para o palco não é a repetição de resultados encontrados previamente, mas essa “coreografia do instante”.

Panorama do Sistema Laban/ Bartenieff no Brasil nos dias de hoje: narrativas sobre como o Campo Labaniano chega às Américas.

Lígia Tourinho

Apresentar o Campo Labaniano hoje é uma tarefa complexa, que se refere a uma rede de pesquisas e conhecimentos plurais e diversos disseminada em por vários continentes. Estou insistindo na ideia de Campo Labaniano, para que possamos pensá-lo para além da figura emblemática de Rudolf Laban, que sem dúvida é um dos grandes protagonistas desta abordagem, mas não o único. Tudo o que Laban concebeu foi em parceria com outras pessoas artistas, e, após sua morte, novos aspectos foram desenvolvidos e atualizados. Este é um dos motivos que faz com que este universo seja tão instigante e atual e que siga fazendo sentido para as pessoas que entram em contato com ele nos tempos atuais.

Rudolf Laban foi um artista de relevância indiscutível para as Artes da Cena da primeira metade do século XX e o impacto de sua contribuição segue influenciando o modo como criamos e pensamos o movimento hoje. É difícil definir em poucas palavras a complexidade de sua vida e a relevância de sua obra para os séculos XX e XXI. Karen Bradley (2009) o descreve da seguinte forma: dançarino, coreógrafo, um idealista, um gênio, um homem sedutor, um brincalhão, um provocador, às vezes um pouco naive... Um homem sem planos, mas com um propósito: Uma vida para a dança - como o título de sua autobiografia, presente em sua lápide, no Weybridge Cemetery, no Reino Unido. A vida para ele era uma longa improvisação. Descrevia-se como uma salamandra: olhos ligados em tudo, rápido, avançando sempre. Produziu muitas obras coreográficas, dirigiu grupos de dança e de ópera, atuou na cena teatral, organizou festivais e congressos, formou gerações de artistas e produziu um legado a partir de suas investigações sobre o movimento.

A Dança Moderna foi marcada por sua influência. Desenvolvida nas primeiras décadas do século XX, assemelhava-se às artes visuais, à música e à literatura modernas por seu caráter experimental e iconoclasta. Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis e Ted Shawn, nos Estados Unidos, e Rudolf Laban e Mary Wigman, na Alemanha, com inegável pioneirismo, rebelaram-se contra o formalismo tradicional e procuraram inspirar o público a tornar-se consciente dos trânsitos Internos/Externos incorporados na dança.

Entre essas pessoas, possivelmente Rudolf Laban tenha a influência mais ampla, já que ela se estende para vários campos além das Artes da Cena. Colaborou com artistas dadaístas do Cabaret Voltaire de Zurique, com os Programas de Verão que conduziu em

Ascona, no Monte Verità - uma comunidade naturista no início do século XX na Suíça que promoveu movimentos que continuam atuais, como o feminismo, a liberdade sexual, o poliamor e o anti belicismo. As pessoas em Ascona dedicaram-se à arte, à dança e à literatura e lá estiveram grandes figuras de várias áreas do conhecimento como Carl Gustav Jung, Isadora Duncan, Mary Wigman, Max Weber, dentre outras e outros.

Nesta mesma época, Laban fundou a Escola de Movimento em Munique (1910), onde orientou Mary Wigman e contribuiu para que ela se tornasse um ícone da dança expressionista alemã. Grandes feitos como estes lhe conferiram a designação de “Pai da Dança Moderna Alemã”.

Defensor do movimento como linguagem, sempre iniciava suas explorações em parceria e deixava que parte de suas ideias fossem desenvolvidas por essas pessoas, em sua grande maioria, mulheres. O século XX foi marcado por um intenso desenvolvimento e por grandes legados, que geralmente recebiam o nome de seus principais idealizadores, na maioria das vezes, homens. Quando escutamos a expressão Campo Labaniano, normalmente nosso imaginário nos conduz ao legado desse grande homem da primeira metade do século XX, porém grandes mulheres protagonizaram muitas dessas contribuições em distintas gerações e pelo mundo (Tourinho, 2020).

As grandes escolas labanianas existentes hoje, certificadoras de profissionais e difusoras de suas ideias, não foram idealizadas por ele, mas por artistas que com ele se encontraram e adotaram sua abordagem de criação e pesquisa em arte como eixo para suas pesquisas pessoais. Como exemplo temos: **Ann Hutchinson Guest**⁴⁷, americana, autoridade em Notação e Análise de Movimento e Co-fundadora do Dance Notation Bureau⁴⁸. **Irmgard Bartenieff**, bailarina e fisioterapeuta, aluna de Laban e idealizadora da prática somática Bartenieff Fundamentals, atuou, em Nova York, no Dance Notation Bureau e depois fundou o Laban/ Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS)⁴⁹. A inglesa **Valerie Preston-Dunlop** e suas ações à frente do Trinity Laban⁵⁰, escola que tem capacitado estudantes de graduação em dança, mestrado e doutorado nos Estudos Coreológicos de Laban e realizou importantes projetos de preservação da memória do Campo Labaniano e de desenvolvimento dos Estudos do Movimento. Estas escolas vêm sendo responsáveis por certificar uma série de profissionais do Campo Labaniano, compondo uma trama transcultural de pessoas pesquisadoras da arte do movimento espalhadas pelo mundo. Atualmente novas

⁴⁷ <https://lodc.org/about/ann-hutchinson-guest/>

⁴⁸ <https://www.dancenotation.org/>

⁴⁹ <https://labaninstitute.org/>

⁵⁰ <https://www.trinitylaban.ac.uk/>

escolas de formação no Campo Labaniano têm surgido e hoje é possível verificar, por exemplo, uma grande quantidade de pessoas profissionais sendo capacitadas no Brasil, na Pós-graduação em Laban/ Bartenieff (FAV)⁵¹ idealizada por Regina Miranda e coordenada por Ana Bevilaqua, e na China, a formação do Inspirées Institute⁵², coordenada por Tony Zhou, dentre outros países.

O Campo Labaniano

A consolidação da Dança como campo de conhecimento e expressão artística ocorreu de forma tardia em relação às demais artes, como a Música, as Artes Visuais e o Teatro, fenômeno que se repete também no âmbito acadêmico. Diversos fatores contribuem para essa defasagem histórica, entre eles a forte repressão das práticas e dos desejos corporais desde a Idade Média, sustentada por valores da moral cristã que associavam a espiritualidade ao afastamento dos saberes e prazeres do corpo. Soma-se a isso a dificuldade inerente à tradução do movimento e da dança em palavras, o que limita sua inserção em contextos acadêmicos tradicionalmente orientados pela linguagem escrita. Além disso, a natureza prática e experiencial da dança desafia a aplicação de metodologias convencionais de pesquisa, baseadas em abordagens objetivas e discursivas, o que frequentemente marginaliza os saberes corporais e orais. Por fim, o conservadorismo intelectual e as persistentes resistências aos conhecimentos e potências do corpo e do movimento, ainda presentes no século XXI, contribuem para que a dança continue sendo reconhecida tardiamente como área legítima de investigação e produção de conhecimento.

Indiscutivelmente, o fato de as palavras não darem conta de substituir os saberes do corpo em movimento, seja ele dançado ou não, ao trazermos para a pesquisa acadêmica o corpo como *locus* de conhecimento, presentificamos em nosso cotidiano, é um desafio. Por outro lado, como afirma Johnstone (1990) em seu emblemático artigo *Pensando em Movimento*, nas palavras da autora: “claramente, do ponto de vista da origem e evolução das linguagens verbais, as pessoas não pensam basicamente em palavras, mas em movimento” (p. 175, tradução nossa). E este é um dos grandes argumentos que fundamentam o paradoxo em torno das investigações de e sobre o corpo e o movimento – sua relevância para a vida e a constante descrença nesses saberes.

⁵¹ <https://www.angelvianna.com.br/sistema-laban-bartenieff>

⁵² <https://www.inspirees.com/>

O surgimento de metodologias das Artes ligadas à prática e que valorizam a experiência, o corpo e o movimento propiciaram uma enorme expansão das pesquisas em Artes e, em especial, das em Dança. Por outro lado, em alguma medida, pessoas pesquisadoras da Dança também contribuíram e vêm contribuindo para o desenvolvimento dessas metodologias, com pesquisas e publicações que reafirmam a importância dos saberes do e sobre a experiência, o corpo e o movimento. Conforme Robin Nelson argumenta, no livro *Practice as Research in the Arts (and Beyond): Principles, Processes, Contexts, Achievements*, em suas palavras:

As pessoas contam histórias, criam danças, músicas, objetos de cultura material e performances porque são impelidas a fazê-lo, não por instituições externas, mas por uma variedade de impulsos pessoais e culturais. Da mesma forma, as pessoas realizam projetos de pesquisa nas artes por meio do que Brad Haseman chama de “entusiasmos da prática”. Em certo sentido, a Prática como Pesquisa (*Practice as Research - PaR*) apenas formaliza as práticas investigativas e inovadoras do *homo faber*. Ao longo da história da humanidade, artistas exploraram materiais, formas e ideias, mas geralmente não pensavam em seu trabalho como pesquisa acadêmica. O conceito de *PaR* surge quando os protocolos da academia, do setor de Ensino Superior, tratam a práxis artística como pesquisa. Assim, na minha compreensão, *PaR* é uma questão institucional moderna. (Nelson, 2022, p. 13).

Com a proliferação dessas metodologias desenvolvidas em/na/através da prática artística, emergiram diversas nomenclaturas, em diferentes idiomas, tais como: Pesquisa Baseada na Prática, Pesquisa Guiada pela Prática, Prática como Pesquisa (*PaR*), Pesquisa em Artes, Performance como Pesquisa, Pesquisa Performativa (de Brad Haseman), Pesquisa Somático performativa (desenvolvida pela CMA brasileira Ciane Fernandes, 2018), Pesquisa Através da Prática, Pesquisa-Criação, *investiCreación Artística* (do diretor, coreógrafo e pesquisador mexicano Pablo Parga), entre outras.

Os Estudos de Movimento Labanianos são abordagens imbricadas na Prática como Pesquisa. Guiadas pela pergunta: Qual a questão Central do Movimento? - essa análise nos permite observar o movimento concatenando aspectos tangíveis e intangíveis e reunindo saberes a partir da Coreologia (estudos das relações do corpo no espaço), da Eukinética (estudo dos Esforços ou das qualidades de movimento), da Coreosofia (estudos dos aspectos filosóficos do movimento) e dos Sistemas de Notação (Motif e Labanotation). Quando orientada pela perspectiva Laban/ Bartenieff, nos convida a olhar aspectos das categorias CORPO, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA e pela perspectiva dos grandes temas Ação/Recuperação, Mobilidade/Estabilidade, Interno/Externo e Função/Expressão,

estabelecendo assim um tipo de análise que permita engajar subjetividade, movimento, relações, contexto em um pensamento sobre o movimento. É um conhecimento que dá suporte tanto à criação artística, quanto às pedagogias para o movimento, terapêuticas, estudos sobre as performatividades sociais, e demais áreas que se interessem pelo movimento.

No ano de 2019, durante o Congresso da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE), realizada na cidade de Natal, no Brasil, as pessoas investigadoras Ciane Fernandes, Cláudio Lacerda, Cibele Sastre e Melina Scialom se reuniram em uma mesa de discussão intitulada “A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa”. Nela defenderam a ideia de que ao aproximarmos a filosofia de Laban à Prática como Pesquisa (PaR) é possível perceber Laban como um dos precursores dela. Nas palavras dessas pessoas autoras:

(...) especialmente por introduzir o conceito de um pensar que acontece através do movimento meia década antes de ser reconhecido como modo de produção de conhecimento. Foi em 1936 que Laban sistematizou por escrito o conceito de “pensar em movimento”. É provável que este conceito tenha surgido no início de suas experimentações corporais que começaram na década de 1910 e que inicialmente tenha sido praticado para depois ser conceituado, como é provável que tenha feito com todos os conceitos que surgiram em sua práxis. Por exemplo, Mary Wigman (1983), uma das primeiras e mais famosas pupilas de Laban, lembra que eles passavam noites experimentando (praticando) movimentos para que Laban desenvolvesse os princípios de sua filosofia, a Coreologia. (Fernandes et al, 2019, p. 9).

Ainda com base nas questões apresentadas nesta mesa, a complexa teoria de movimento labaniana foi estruturada a partir da prática. A possibilidade de mover criativamente, pesquisar, escrever, interagir com palavras, símbolos, elementos diversos simultaneamente proporcionam modos de criar conhecimento no universo acadêmico e para além dele. Essas pessoas investigadoras identificam que havia um conjunto de pessoas artistas-pesquisadoras visionárias do início do século XX que já tinham como premissa a fusão entre prática-teoria e arte-pesquisa, o que posteriormente foi escolhido como princípio importante da Prática como Pesquisa (*Practice as Research - PaR*).

Além da *PaR*, o Campo Labaniano vem fortalecendo inúmeros outros Campos do Conhecimento, tão diversos quanto a Antropologia, Comunicação, as Artes da Cena, Administração de Empresas e Estudos Políticos e Culturais - uma matéria prima teórica e prática instigante e viva em seus desdobramentos.

A Análise Laban de Movimento (Laban Movement Analysis – LMA) e/ou a Análise Laban/ Bartenieff de Movimento (Laban Bartenieff Movement Studies – LBMS), ou o Sistema Laban/ Bartenieff, como vem sendo conhecido no Brasil a partir de 1977, é inegavelmente uma via relevante e estimulante para a percepção do movimento como uma experiência vital para as pessoas, para reflexões sobre a natureza simbólico linguística do movimento e para (re)apresentação/ (re)construção de memórias corporais e geografias sociais, como nos apresenta Regina Miranda em seu livro “Corpo-Espaço: Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento (MIRANDA, 2008, p. 12 e 13).

Hoje é possível identificar uma forte expansão do Campo Labaniano pelo Sul Global, em países como Brasil, México, África do Sul e China. A Conferência Laban Brasileira⁵³ de 2024, coordenada por mim, Lígia Tourinho, e por Regina Miranda, abordou como temática central a transculturalidade e dentre suas atividades realizou o Painel Formatando Mudanças em LBMS no Sul Global, com Anchen Fronemam & Marié Heleen Coetzee (Sudáfrica) e falando do desenvolvimento dos estudos do Campo Laban em seus países, Tony Zhou (China), Regina Miranda (Brasil) e Ana Patrícia Farfan (México). Também foi proposto o I Fórum do Campo Labaniano em Instituições de Ensino Superior Brasileiras. O fórum foi composto por 23 pessoas, atuantes em 16 Instituições de Ensino Superior, representando 13 cidades de 4 regiões brasileiras. O evento contou com 14 palestrantes internacionais de 8 países (África do Sul, América do Norte, China, Itália, Israel, México, Reino Unido e Tailândia).

A Transculturalidade e o Campo Labaniano

A transculturalidade propõe uma reconsideração do que se entende por “trans”, compreendendo-o como o atravessamento de fronteiras, a transcendência de limites, a tradução de diferenças e o trânsito entre idiomas e culturas. Trata-se de um conceito que expressa a constituição contemporânea das culturas, marcadas por misturas e interpenetrações, rompendo com visões homogeneizantes e separatistas que insistem em definir categorias “puras” nos âmbitos simbólico, linguístico e epistemológico. Permite pensar as culturas como processos híbridos e permeáveis, capazes de criar zonas de circulação do desejo e de promover a diversidade. No Campo Labaniano, questões como o bilinguismo, a hibridez, as fronteiras e o envolvimento do tradutor no processo tradutório têm ganhado relevância, refletindo múltiplas perspectivas e reafirmando a tradução como um evento que atravessa territórios, revela diferenças e incorpora o transbordamento entre línguas e culturas.

⁵³ <https://www.conferencialabanrio.com/>

Sob essa perspectiva, os parâmetros teóricos e metodológicos derivados dos conceitos de Laban e Bartenieff contribuem para a compreensão da mobilidade e da transição cultural, oferecendo caminhos para perceber a diversidade como expressão da complexidade cultural. Assim, o Sistema Laban/Bartenieff se apresenta não apenas como um instrumento de análise do movimento, mas também como um meio de compreender processos de transformação, tradução e resistência às ideologias hegemônicas, evidenciando a inter-relação entre identidade cultural e dinâmicas transculturais.

Ao olhar para questões do Sul Global, nos deparamos com questões decoloniais. Como essas questões permeiam o Campo Labaniano? Esse modo de abordar a Movimento, quando apresentados e disseminados em um país do Sul Global, impactam a cultura local em alguma medida. Ao verificar a expansão do Campo Labaniano no Sul Global, é possível considerar como o Sul Global impactou e vem impactando o Campo Labaniano?

Narrativas transculturais: Como o Campo Labaniano chega às Américas

Ao pensarmos sobre como a Análise de Movimento Laban chega às Américas, é possível perceber dois movimentos: Pessoas que migraram fugindo das grandes guerras e um fluxo de artistas que vão à Europa estudar com Laban e seus discípulos. Por exemplo, fugir da Alemanha com seu marido judeu foi o que levou Irmgard Bartenieff aos Estados Unidos. Kurt Jooss também migrou para a Inglaterra com sua esposa judia motivado pelo horror da guerra. Os estudos de Análise de Movimento no Chile foram introduzidos por Ernst Cébron, discípulo de Laban e Jooss, o que fez com que Jooss e Sigurd Leeder tenham realizado várias passagens pelas Américas contribuindo para o desenvolvimento do Campo Labaniano no Chile. No México, chega através de Bodi Junkle, Dinamarquesa que chegou muito jovem aos Estados Unidos, também tentando se afastar da guerra, e ao conhecer o México, escolheu residir no país. Sua presença foi crucial para o desenvolvimento da dança mexicana clássica, contemporânea e tradicional. Ainda hoje os estudos de notação são muito utilizados no ambiente das danças tradicionais. No Brasil, os Estudos de Laban chegam por duas vias: Maria Duschenes (1922 - 2014), que estudou diretamente com Laban, muda-se para o Brasil para fugir da guerra e passa toda a sua vida em São Paulo e apresenta os Estudos de Laban para a comunidade de dança brasileira, formando gerações na cidade de São Paulo. No final dos anos 1970, Regina Miranda retorna ao Brasil após concluir seus estudos com Bartenieff e apresenta a perspectiva Laban/ Bartenieff às Artes da Cena brasileiras.

Tenho considerado a hipótese das migrações de guerra terem sido fundamentais para a expansão transcultural dos Estudos de Laban nas Américas. Acredito que o modo como se desenvolveram se distancia das perspectivas sob as quais grande parte dos conhecimentos advindos da Europa chegavam às Américas Central e do Sul. Os Estudos de Laban não chegam com a missão de conquistar adesões e públicos, não se dão através de um projeto colonizador. Este conhecimento chega por pessoas migrantes, com o desejo e necessidade de refazer suas vidas, que começam a trabalhar com os conhecimentos que possuem e respondendo às oportunidades que lhes aparecem.

Acredito que refletir sobre as origens dos Estudos Labanianos nas Américas nos auxilia a pensar de maneira aprofundada e crítica a presença, o impacto e a continuidade desses estudos hoje. Em que medida eles também falam sobre as culturas das Américas e vêm sendo transformados por elas? Bartenieff inicia seu livro nos falando sobre a conexão com o ambiente: [...] “modos de perceber a si mesmo, outras pessoas e relacionamentos com o mundo ao redor, usando o corpo vivo totalmente – corpo-mente-sensação – como uma chave para lidar com o ambiente” (BARTENIEFF, 2002, p. 6, tradução nossa).

Flores raras em campos selvagens: O Campo Labaniano e a Somática

Segundo o *Dictionnaire de la danse Larousse* (2007), o campo da educação somática emerge de um conjunto de métodos com base na consciência do corpo em movimento no espaço. O verbete *SOMATIQUE (Éducation)* é apresentado através do reconhecimento de algumas abordagens como o método Feldenkrais, a Técnica de Alexander, a Eutonia de Gerda Alexander, a Ginástica Holística da Dra. Ehrenfried, o Body-Mind-centering de Bonnie Bainbridge Cohen, os *Bartenieff Fundamentals*, as análises funcionais do corpo no movimento de dança, a Ideokineses de Mabel Todd e Lulu Sweigard, assim como o reconhecimento de que há muitas outras abordagens autônomas, não nomeadas, que se utilizam da consciência corporal. Associam também certas formas de arte marcial, a yoga, a ginástica suave, o relaxamento e as técnicas esportivas que incorporam a concepção do corpo consciente em sua pedagogia. O campo está declarado como em construção. Reitera-se nesta definição que a Educação Somática, assim como o corpo em movimento no espaço, são plásticos, modificam-se em aprendizagem. A pessoa é "holística", suas sensações, emoções e pensamentos são parte de um todo inseparável e integrado.

Martha Eddy (2018) propõe a imagem de um campo selvagem com flores raras para visualizarmos a somática enquanto campo de pesquisa. Aproveito a mesma imagem para pensarmos o Campo Labaniano e suas relações com a Somática.

Thomas Hanna (1985), apoiado por Don Hanlon Johnson e Seymour Kleinman, reconheceu traços característicos nos “métodos” de Gerda e F. M. Alexander, Feldenkrais, Gindler, Laban, Mensendieck, Middendorf, Mézières, Rolf, Todd e Trager (e seus pupilos Bartenieff, Rosen, Selver, Speads, e Sweigard). Cada pessoa e sua nova “disciplina” fazia com que as pessoas respirassem em seu próprio tempo, sentissem e “escutassem” seu corpo, frequentemente começando com relaxamentos conscientes no chão ou deitando-se sobre uma mesa. Nesse estado de gravidade reduzida, cada pessoa era conduzida a dar mais atenção às sensações corporais que emergem internamente e a mover-se de forma mais lenta e suave, para aprofundar-se em sua consciência de “sujeito movente”. (Eddy, 2018, p. 29).

Para Eddy (2018) a estruturação das práticas somáticas se dá através de 3 gerações e destaca que a segunda geração teve a ampla participação de artistas da dança. A pesquisadora Carol-Lynne Moore, em sua obra *Meaning in Motion: Introducing Laban Movement Analysis* (2014), também aborda uma breve historiografia da Somática em três gerações e identifica uma série de artistas do Campo Labaniano que contribuíram em cada uma das gerações. A Somática faz parte do Campo Labaniano, porém, nem todas as pesquisas e atuações ligadas ao Campo reivindicam o pertencimento ao Campo Somático. A obra de Bartenieff é responsável por estabelecer uma parceria definitiva entre o Campo Labaniano e a Somática.

Sistema Laban/ Bartenieff e Educação Somáticas: alguns marcos brasileiros

O século XX e o início do século XXI no Brasil também foram marcados por abordagens de corpo, pedagogias do movimento e processos de criação estimulados por uma relação integrada entre movimento, pensamento e sentimento, como nos atravessamentos entre a dança e a somática. Podemos destacar uma primeira geração da somática no Brasil, protagonizada por Klaus e Angel Vianna, no desenvolvimento da Técnica Klaus Vianna e da Metodologia Angel Vianna, assim como o trabalho de Elenita Sá Earp no desenvolvimento dos Fundamentos da Dança, protagonizando a introdução de conteúdos de dança no espaço acadêmico da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Rolf Gelewski e sua marcante atuação no Curso de Dança da UFBA. Elenita Sá Earp foi apresentada aos Estudos de Laban em vários cursos que realizou pelo mundo, alguns deles com Mary Wigman. Rolf Gelewski também foi aluno de Wigman. Neste mesmo período podemos destacar também o trabalho de Maria Duschenes, introduzindo os Estudos de Laban à comunidade de Dança em São Paulo.

Numa segunda geração é possível perceber o movimento de artistas que saíram do Brasil e retornaram com formação concluída em alguns dos métodos somáticos. Em se

tratando do Campo Labaniano, Regina Miranda destacou-se por trazer ao Brasil os *Bartenieff Fundamentals* na década de 1980. Paralelamente começam a aparecer profissionais da Antiginástica, do Pilates, Técnica de Alexander, do Método Feldenkrais, da Eutonia, Gyrokinesis, dentre outros. Os Vianna, Gelewski e Sá Earp consolidam suas abordagens formando discípulos que passam a dar continuidade às suas pesquisas.

Acredito que podemos demarcar como deflagrador de uma terceira fase da somática no Brasil, o momento em que os métodos somáticos começam a oferecer formações no país, bem como, quando os legados tanto de Angel e Klauss Vianna, Gelewski e Sá Earp se transformam em eixos formadores de artistas da dança. Em se tratando do Campo Labaniano, em 2009 temos a implementação da Pós-graduação em Laban/ Bartenieff na Faculdade Angel Vianna. Muitos métodos somáticos passam a ter suas formações situadas no Brasil, como exemplo temos o Programa Brasileiro de Credenciamento do Body Mind Centering (SM) BMC, o Body Mind Movement Brasil, várias formações em Pilates, dentre muitos outros.

Percebemos também no Brasil, um movimento semelhante ao internacional, como apresenta Eddy (2018): a somática começa a ser acolhida pelos Departamentos de Dança do país e pelas Pós-graduações em Artes e o aumento de publicações sobre o tema. Destacando em especial a recente criação da Pós-graduação *lato sensu* em Educação Somática e Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), coordenado por Diego Pizarro

Presença de conteúdos Labanianos no ensino de dança nas escolas e graduações em Dança.

Dois estudos brasileiros apresentam mapas da comunidade Labaniana no Brasil, são eles: o mapa de Ana Bevilacqua, que foi apresentado em alguns congressos do Campo Labaniano, porém ainda não publicado, e a Genealogia da Práxis de Rudolf Von Laban no Brasil, de Melina Scialom (2017, p. 94), presente no livro “Laban plural: arte do movimento”. Diversos fatores evidenciam a relevância das perspectivas labanianas nas interrelações com as Artes da Cena, em especial a dança, no Brasil, especialmente em seus desdobramentos nos processos formativos voltados tanto para a atuação no espaço escolar quanto para a formação de profissionais da área. A ampla presença de especialistas em Laban/ Bartenieff e de algumas pessoas CMAs⁵⁴ em todas as regiões do país, atuando nas principais instituições formadoras de profissionais da dança, em sua maioria públicas e gratuitas. O fato de grande parte das Licenciaturas adotarem como uma das principais referências a produção de Isabel Marques,

⁵⁴ Certificados em Análise de Movimento (*Certified Movement Analysts- CMA*) pelo Laban/ Bartenieff of Movement Studies (LIMS, NY).

diretora do Instituto Caleidos, que também se sobressai como uma das principais referências teóricas e práticas do Campo Labaniano no país. Marques tem atuado continuamente na formação continuada de professoras e professores em todo o país e contribuído significativamente para a formação docente em dança e para a formulação de políticas e documentos nacionais que definem o papel da dança na escola.

Além disso, observa-se a incorporação consistente dos conteúdos do Sistema Laban nos currículos dos cursos de Graduação em Dança em todo o território nacional, bem como a criação de programas de Pós-graduação específicos, como as Pós-graduações *lato sensu* em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna. Soma-se a isso a presença de conceitos somáticos e labanianos na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento que orienta os conteúdos de dança no contexto escolar brasileiro, evidenciando a consolidação e a influência das abordagens labanianas na formação e na prática pedagógica da dança no país.

Campo Labaniano no Sul Global: uma possível virada decolonial?

A realidade do Campo Labaniano no Sul Global é muito diversa e geralmente encontra espaço entre os ambientes de maior poder econômico. O mesmo fenômeno se dá com a Somática. Os países do Sul Global em sua maioria apresentam muitas desigualdades e contradições. Laban defendia o livre acesso à arte e aos seus saberes. Enfrentou problemas financeiros em vários momentos de sua vida, porém a missão de seu trabalho nunca esteve à venda. Em uma carta resposta a uma oferta de trabalho enviada por um hotel/spa americano, que tinha como público alvo milionários interessados no desenvolvimento espiritual, Laban adverte:

Não posso tomar a decisão de me alojar por uma temporada em seu hotel. Vocês se dedicam à investigação e nós também. Estamos conscientes de quais são os domínios da alma, mas não sabemos o que fazer com os seus tesouros e em minha opinião, os milionários sabem menos ainda. Nós, os artistas, e em especial os bailarinos, temos a missão de acender uma luz para o mundo interior, cada um à sua maneira. Porém, nossas realizações não estão destinadas exclusivamente aos milionários. Nossas realizações pertencem a todo o mundo. (Laban, 2001, p. 119, tradução nossa).

O Campo Labaniano, assim como o Somático, oferecem uma tecnologia muito elaborada para problematizar, repensar e ressignificar os paradigmas da contemporaneidade. Permitir que as pessoas em suas diferenças possam conviver e experienciar o movimento e

perceber seus trânsitos entre Interno/Externo, Ação/Recuperação, Mobilidade/Estabilidade, Função/Expressão é uma alternativa para tornar as pessoas conscientes de si e de sua interação com o mundo. Em que medida esses conhecimentos seguem cumprindo sua missão de pertencer a todas as pessoas? Talvez este seja o principal desafio e virada decolonial necessária.

Bartenieff trabalhou por anos com pacientes de todas as idades durante a epidemia de pólio. Guerda Alexander conseguiu inserir a Eutonia na Saúde Pública na Dinamarca. Muitos são os exemplos de como os Campos Labaniano e Somático tem contribuído para o desenvolvimento da humanidade e pode realizar grandes contribuições para o bem-estar, qualidade de vida e saúde de toda população, incluindo as minorias sociais, garantindo autonomia, liberdade e lazer, abrindo espaços para as diferenças, para a contemplação, para o livre pensar e a conquistas de direitos sociais e políticos.

Como um reinício de ciclo e um retorno aos princípios defendidos em Ascona, acredito que a Missão dos Estudos do Movimento Labanianos e suas aplicações sigam contribuindo para a felicidade, o desenvolvimento das pessoas e o acesso pleno a esses saberes do corpo e do movimento.

O propósito da vida, tal como concebo, é o cultivo da essência humana em oposição à robotização, é um chamado para salvar a humanidade de uma confusão terrível. As imagens de um festival do futuro, um conglomerado de vida em que todos os celebrantes estejam em comunhão de pensamento, sentimento e ação, é o de alcançar uma meta comum bem definida: a de enriquecer sua própria luz interior. Poderá tudo isso ser expresso por meio da dança? Unicamente se os participantes acreditarem que a dança é uma ética de vida, e somente quando forem capazes de permitir que esta experiência se infiltre em sua forma de vida, em seus impulsos até chegar a seus movimentos. (Laban, 2001, p.120, tradução nossa).

Referências:

BRADLEY, K. *Rudolf Laban*. London and New York: Routledge, 2009.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, [S. l.]*, v. 2, n. 3, p. 18–36, 2014. DOI: 10.9771/2317-3777dança.v2i2.9752. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 5 nov. 2025.

FERNANDES, C; LACERDA, C; SASTRE, C; SCIALOM, M. A Arte do Movimento na

- Prática como Pesquisa. In: *X Congresso da Abrace*. Anais. Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913.html>. Acesso em: 5 nov. 2025.
- LABAN, R. *Una vida para la danza*. México: Ríos y raíces, 2001.
- LABAN, R. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone Editora LTDA, 1990.
- LABAN, R. *Choreutics*. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, R. *A life for dance: reminiscences*. London: MacDonald and Evans, 1975.
- LABAN, R. *A vision of dynamic space*. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.
- LABAN, R. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- MIRANDA, R. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOORE, C. *Meaning in motion: introducing laban movement analysis*. Colorado: MoveScape Center, 2014.
- PARGA
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an extraordinary life*. 2. ed. *Hampshire: Dance Books*, 2008.
- SCIALOM, Melina. *Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Von Laban no Brasil*. São Paulo: Summus, 2017.
- TOURINHO, L. O Protagonismo das Mulheres no Campo Labaniano. In: *X Reunião Científica da Abrace*. Anais. Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913.html>. Acesso em: 5 nov. 2025.

A dança popular como prática epistêmica: saberes orgânicos na inter-relação entre tradição, transmissão e criação

Lais Bernardes Monteiro e Frank Wilson Roberto

Este artigo foi desenvolvido como parte das atividades da disciplina *Epistemologias da Dança*, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDAN-UFRJ), no ano de 2025. A proposta surgiu a partir da necessidade de aprofundar discussões sobre os modos de produção de conhecimento em dança, especialmente aqueles que se articulam com saberes não hegemônicos e práticas corporais enraizadas em contextos populares e tradicionais.

Cabe destacar que esta reflexão é resultado do acúmulo de experiências docentes, artísticas e extensionistas dos autores, construídas ao longo de suas trajetórias acadêmicas no Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Além disso, o texto se nutre de vivências em projetos de extensão universitária voltados para o diálogo com mestres e mestras da cultura popular, comunidades tradicionais, coletivos urbanos e diversos espaços de arte e educação.

Essas interlocuções têm sido fundamentais para tensionar os limites do pensamento acadêmico eurocentrado, valorizando epistemologias corporais, saberes ancestrais e práticas pedagógicas que emergem da convivência, da oralidade, da escuta sensível e da presença ativa nos territórios. Assim, o artigo busca contribuir para a construção de uma abordagem crítica e plural das epistemologias da dança, reconhecendo a potência dos saberes que habitam os corpos em movimento.

Danças populares – espaços de prazer e objeto de pesquisa

As danças populares, enquanto expressões culturais que emergem das relações sociais estabelecidas dentro das comunidades, são carregadas de significados profundamente ligados ao cotidiano, à história e à memória coletiva e social de cada grupo. Estudar essas manifestações exige um olhar sensível e apurado, capaz de perceber que o gesto, a coreografia e o passo não são apenas movimentos estéticos, mas sim construções simbólicas que se desenvolvem a partir de códigos internos próprios do ambiente cultural.

Esses códigos corporais revelam modos de ser, de viver e de resistir, transmitidos de geração em geração por meio da oralidade, da convivência e da prática. Cada dança carrega

em si uma narrativa, uma identidade e uma ancestralidade que não podem ser compreendidas fora de seu contexto social e afetivo.

Em sociedades tão diversas e complexas em sua formação como a brasileira, é notável o quanto cada diferença de território promove tantas variações em expressões culturais que em suas origens descendem de uma mesma raiz. Quantos forem os devotos de determinado santo, mais diversos serão suas formas de expressar sua fé, seja na proa de uma canoa, nas ruas de uma cidade, num roçado ou junto a uma floresta.

Ao se manterem preservadas durante gerações, as manifestações afirmam territórios, legados e modos de existência singulares. Estes saberes e fazeres tradicionais não se apresentam estanques ou mesmo impermeáveis a novos conhecimentos e vivências. Pelo contrário, se mostram dinâmicos e intercambiáveis e, como cultura viva, elabora e registra repertórios próprios, fundamentados nas experiências de vida daquela comunidade.

Assim, o estudo das danças populares não se limita à técnica ou à forma: trata-se de uma escuta do corpo como território de saberes, onde o movimento é linguagem, memória e afirmação cultural. Exige do pesquisador uma imersão e ao mesmo tempo um distanciamento, ambos respeitosos e éticos. A tradução deve partir, antes de tudo, dessas premissas.

Um breve debate entre folclore, cultura e tradição

Ao adentrar este campo, torna-se fundamental compreender os conceitos envolvidos para analisar adequadamente o contexto da transmissão de saberes. Em sua definição mais difundida, o folclore, enquanto expressão viva das tradições populares, reúne práticas, narrativas, símbolos e gestos que refletem a identidade de um povo.

Como ressalta Brandão (1994), os elementos do passado que perderam seus significados tendem a ser esquecidos e/ou eliminados da tradição, persistindo apenas aqueles que continuam representando realidades presentes — o que, em princípio, determina sua constante reatualização. De acordo com a *Carta do Folclore Brasileiro* (Comissão Nacional de Folclore, 1995), devemos recusar o uso do conceito de tradição quando este se refere a um fato cristalizado, paralisado no tempo e sem sentido. Aqui, entende-se como tradicionais os fatos que atravessam temporalidades, que se transmitem vivos e, assim, se conservam. Ao identificar valores e posicionamentos pertencentes ao seu coletivo, articulam memórias e transformações em sintonia com os acontecimentos do cotidiano. Ao inspirar e orientar comportamentos, esses fatos representam a concepção geral daquele grupo social diante do (re)vivido, o que, em última análise, indica uma produção de cultura própria e legítima.

Modos distintos de praticar e participar dessas tradições culturais existem porque são experienciados e conduzidos por pessoas, grupos e classes sociais heterogêneas. Em um país subalternizado e marcado por imensas desigualdades sociais, políticas e econômicas como o Brasil, as culturas tradicionais, embora possam ser compreendidas como espaços de reafirmação da ordem e do status quo, também têm sido, paradoxalmente, lugares de constituição e subversão de condutas (Simas e Rufino, 2019). Cavalcanti (2010, p. 27) sinaliza que as tradições culturais são “sempre contextuais e referidas a situações socioculturais, devendo ser qualificadas de modo a explicitar seus diversos planos de sentido”.

Adentrando ao conceito de cultura em sintonia com o contexto aqui debatido, encontramos em Thompson (1998, p.22) sua interpretação como “ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia, a transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento do costume sob formas historicamente específicas das relações sociais e de trabalho”

As elaborações do autor nos levam a entender que esse conjunto de saberes classificados como populares — utilizados em um sentido político, hierarquizante e hegemônico — não são periféricos ou folclóricos no sentido pejorativo, mas sim centrais na construção da cultura popular. Dialogam, assim, com o pensamento de Nêgo Bispo (2020), ao reconhecer que são saberes orgânicos, criados “de baixo”, e que não podem ser compreendidos apenas por meio de métodos acadêmicos coloniais. Nas palavras de Bispo (2020), sintéticos e monoteístas.

Com essa distinção, Bispo (2020) critica o colonialismo e a forma como o conhecimento é produzido e legitimado na sociedade ocidental. Os saberes orgânicos são vividos e enraizados na experiência comunitária, enquanto os saberes sintéticos são construídos artificialmente, muitas vezes desconectados da vida. Bispo (2020) não propõe uma hierarquia entre os saberes, mas sim uma revalorização dos saberes orgânicos, historicamente marginalizados pelo colonialismo. Ele defende que os saberes sintéticos devem dialogar com os orgânicos, respeitando suas lógicas e contextos.

Essa dualidade é central em sua crítica ao modelo de educação colonial, que impõe saberes sintéticos como únicos e universais, apagando os modos de vida e conhecimento dos povos tradicionais. Compreender esses conceitos permite reconhecer que a transmissão de saberes não ocorre de forma neutra ou descontextualizada, mas está profundamente enraizada nas experiências cotidianas, nas relações sociais e nos ambientes simbólicos em que os sujeitos estão inseridos — seus territórios urbanos, rurais, ribeirinhos, quilombolas, das

florestas e da beira-mar. Trata-se de um processo dinâmico, no qual o conhecimento é compartilhado, ressignificado e perpetuado por meio da oralidade, da prática e da convivência.

Podemos trazer para essa mesma conversa, sem desviar do assunto, hooks (2013) e Freire (2019), que nos lembram que “a educação como prática da liberdade” exige que valorizemos os saberes que vêm das margens, das comunidades, dos corpos que dançam, cantam e resistem. É nesse cruzamento entre Thompson (1998), Bispo (2020), Freire (2019) e hooks (2013) que podemos construir uma pedagogia contracolonial, sensível e comprometida com a pluralidade dos saberes.

No colo da mãe e na beira da roda

Para toda pessoa que se dedica a pesquisar as manifestações culturais populares, é encantador perceber como se dá o processo de aquisição e aprendizado desses saberes. É fascinante observar como as crianças absorvem esse conhecimento por meio do conjunto de elementos simbólicos que ali se apresentam: os versos, os toques, as harmonias, as melodias, o ritmo, as dinâmicas e a organização, introjetados e expressos de forma lúdica. A cada ano em que se revisita determinada comunidade e suas manifestações culturais, é possível acompanhar a transição do colo para o chão à beira da roda — o balbuciar das cantigas, o corpo que balança e vibra com os sons emanados, a crescente integração à brincadeira e a resposta plena.

As teorias da aprendizagem se nutrem através destas ricas experiências e podem ser instrumentos valiosos para compreender os processos, desenvolvidos a partir da pertença a um grupo social. Essas expressões não surgem de forma isolada, mas são construídas dentro de um contexto coletivo, permeado por significados compartilhados e práticas simbólicas.

A criança, ao estar imersa em um universo rico em significados — composto por ritmos, melodias, gestos e narrativas — aprende de maneira orgânica. Ela não apenas reproduz, mas incorpora esses elementos como parte de sua identidade cultural. Ao internalizar esses códigos, torna-se agente de continuidade, perpetuando um repertório de saberes e fazeres que carregam a memória e a ancestralidade de seu povo.

Podemos, assim, compreender o sentido de tempo espiralar de Martins (2015) e o conceito de Sankofa⁵⁵, que reconfigura a ideia de relações entre passado, presente e futuro. Também convocamos para essa conversa Krenak (2022) e suas concepções de futuro ancestral: “O futuro não é uma utopia tecnológica. É uma memória que pulsa no presente.”

Para Martins (2015, p. 78), o tempo espiralar é o habitar de uma temporalidade cíclica, “uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte”. Segundo a autora, os ciclos vitais — como nascer, crescer e morrer — são entendidos como princípios inerentes e necessários à dinâmica regenerativa, consequentes com a vida que sempre se renova. Trata-se de um movimento intermitente que restaura memórias e está em constante transformação, afirmando-se para além de um sentido cronológico e linear, propondo uma sincronia entre passado, presente e futuro. O passado pode ser definido como um lugar do saber de uma experiência acumulativa, mas que habita o presente e o futuro, sendo também por eles composto.

Nesse sentido, e ao observarmos a incessante sobreposição das temporalidades instituída e praticada pelas manifestações culturais populares, podemos evidenciar como o aprendizado daquelas sabedorias ancestrais vai além da aquisição de habilidades técnicas: envolve vivência, escuta sensível e participação ativa em um ambiente cultural que molda o corpo, a linguagem e o gesto como formas de expressão histórica e social.

A Dança e a Formação da Sociedade Brasileira: Heranças Coloniais e Saberes Corporais

A formação da sociedade brasileira está profundamente marcada pelo legado do processo colonial, que instituiu uma rígida distinção de classes sociais. Desde os primeiros séculos da colonização, as elites foram educadas por meio de escolas e métodos importados da Europa, com o objetivo explícito de perpetuar os valores da burguesia e da realeza. Essa estrutura educacional não apenas consolidou privilégios, mas também definiu quais saberes seriam considerados legítimos e dignos de transmissão acadêmica.

Nesse contexto, os saberes corporais dos povos subalternizados — especialmente aqueles relacionados ao gestual e ao movimento — foram historicamente marginalizados. A dança, enquanto expressão cultural e forma de conhecimento, passou por um processo de institucionalização que buscou adequá-la aos padrões eurocêntricos de ensino. O que antes era vivido como prática comunitária, ritualística ou popular, foi gradualmente transformado em

⁵⁵ O termo Sankofa vem da língua Akan, falada em Gana, e é formado por três partes: “san” (retornar), “ko” (ir) e “fa” (buscar). Juntas, expressam a ideia de que não é tabu voltar atrás para recuperar o que foi esquecido ou perdido. In [Sankofa: significado desse símbolo africano - Dicionário de Símbolos](#)

disciplina acadêmica, submetida a métodos e sistemas que muitas vezes ignoravam sua origem plural e ancestral. Hoffmann e Lopes (2020) ilustram a ideia:

Cortejamos a presença performativa dos brincantes e ou passantes, para mudar os paradigmas de corpo e estéticas das criações legitimadas pelos espaços de poder. Encontrando, embrenhados nos movimentos das práticas festivas e rituais, os saberes resguardados pelas comunidades camponesas, negras, quilombolas, indígenas que, apesar de toda opressão relatada, encontraram rota de fuga, desvios, resistências. (Hoffmann e Lopes, 2020, p.91)

Domenici (2009) traz uma reflexão sobre as estruturas criadas dentro do academicismo eurocentrado que estabelece um regramento e engessamento em oposição à espontaneidade:

Note-se que a coreografia nasceu do disciplinamento das danças chamadas regionais e populares na Europa, tirando o seu caráter “selvagem” e adaptando-a ao mundo dito civilizado da corte. Ressaltem-se aqui os dualismos entre “alto e baixo”, “espiritual e carnal”, “natureza e cultura” e “central e periférico”, característicos do pensamento cartesiano. (Domenici, 2009, p.2)

A necessidade de legitimar a dança como campo de estudo levou à criação de currículos, técnicas e abordagens que privilegiaram estilos clássicos e modernos europeus, em detrimento das manifestações afro-brasileiras, indígenas e populares. Assim, o ensino da dança tornou-se mais um espaço de reprodução das hierarquias sociais e culturais herdadas do colonialismo.

Contudo, nas últimas décadas, movimentos de resistência e revalorização dos saberes periféricos têm tensionado essa lógica. A inserção de práticas corporais diversas nos currículos, a valorização de mestres e mestras populares e a crítica aos modelos hegemônicos de ensino têm contribuído para uma reconfiguração do campo da dança. Esse processo é fundamental para que a educação corporal no Brasil reflita a complexidade e a diversidade de sua própria história — uma história que não pode ser contada apenas pelos gestos das elites, mas também pelos corpos que dançam nas margens.

Adentram no campo um vocabulário que substitui expressões importadas por outras tantas como trupé, parcela, umbigada, pungada, pisada, tabiado, guarnicê, chegança, descante, meneio. O território e suas práticas ligadas ao trabalho moldam suas manifestações. Assim o casal que dança uma manifestação emblemática de uma cidade ribeirinha ou do litoral brasileiro pode se balançar como que se estivesse equilibrando em suas canoas; sujeitos

trajados de marinheiro atracam suas embarcações e contam histórias de longas viagens e cheganças trazendo notícias de longe; mulheres levam o movimento de torcer suas roupas à beira do rio para seus cortejos de dança; bastões que um dia ritmavam o trabalho de debulhar os ramos tornam-se elementos mágicos da recriação de lutas simbólicas; o pé que pisa o barro e também pisa o café se põe no ritmo dos tambores a reviver o ato em outros terrenos; cocares de penas e arcos e flexas recriam tradições dos povos originários; aquele gesto de luta que livrou alguém da morte agora refaz a caminhada pra contar tal história.

Culturas populares e o mundo digital

O avanço das tecnologias de informação e comunicação, vivenciado pela sociedade contemporânea, permitiu que o trânsito de saberes ultrapassasse barreiras antes impostas pelo tempo e pelo espaço. Com isso, a transmissão do conhecimento adquiriu novas perspectivas, expandindo-se para ambientes digitais e redes virtuais que favorecem o acesso instantâneo e global a conteúdos diversos.

No entanto, essa transformação também desloca — em parte — o espaço físico de interação social, tradicionalmente associado à construção coletiva do saber. A mediação tecnológica, embora potente, pode reduzir a vivência sensível e o encontro entre corpos, afetos e experiências que caracterizam os processos educativos presenciais.

Assim, é necessário refletir criticamente sobre como essas novas formas de aquisição de conhecimento impactam a qualidade das relações humanas, o enraizamento cultural e a profundidade dos aprendizados. A tecnologia amplia horizontes, mas não substitui o valor da convivência, da escuta e da troca que ocorrem no espaço real.

Caminhos Trilhados

Enquanto docentes que buscam atuar a partir de perspectivas que se contrapõe às sequelas coloniais, é fundamental reconhecermos o valor dos saberes em sua origem, respeitando os contextos em que foram gerados. Isso implica buscar o conhecimento diretamente em suas fontes vivas — comunidades, práticas ancestrais, experiências coletivas — e não apenas em sistemas acadêmicos que frequentemente descontextualizam ou hierarquizam esses saberes.

Recompreender as limitações de nossas próprias ações como multiplicadores de conhecimento é um exercício ético e político. Afinal, os saberes produzidos em contextos orgânicos não se submetem facilmente às lógicas formais de ensino. Eles carregam afetos, territorialidades, espiritualidades e modos de existência que desafiam os modelos coloniais de

transmissão. Ao serem entendidas enquanto formas de expressão dinâmicas e maleáveis, as danças instituídas por esses contextos orgânicos seguem num caminhar incessante de resignificação / atualização ao também assumirem posicionamentos engajados e sentidos insurgentes, produzindo ressonância junto a sua coletividade e permanecendo sempre viva, ativa e em movimento. Assim, ao estarmos atentos à lógica de procedimentos e transformações artísticas implementadas por esses modos de existência não hegemônica, intencionamos mobilizar e alinhar os processos de ensino à agenda de debates socioculturais, éticos, estéticos e políticos forjados por essas perspectivas contracoloniais. Com e através dessas práticas e sabedorias ancestrais incorporadas, intencionamos reelaborar diálogos, expandir presenças e ampliar fronteiras epistemológicas pretendendo superar as históricas referências eurocentradas.

Como afirma bell hooks (2013, p.13): “Educar como prática da liberdade é uma forma de ensinar que qualquer pessoa pode aprender.” Essa abordagem exige escuta ativa, humildade epistemológica e abertura para reconhecer que o papel do educador não é o de centralizar o saber, mas sim o de criar espaços para que ele floresça em sua diversidade e potência. Nesse entender, somos multiplicadores de pensamentos e ações que incluem, enaltecem e respeitam formas plurais e situadas de existência. Ao afirmarmos, no ambiente formativo, os saberes e fazeres contra hegemônicos, garantimos outros sentidos de pertencimento, incentivamos a decolonialidade dos corpos assim como seguimos atualizando sinais de afeto e liberdade.

Considerações

Neste artigo, buscou-se compreender a força das danças populares enquanto prática epistêmica que, ao se fundamentar nos saberes orgânicos situados e derivados das experiências comunitárias e ancestrais praticadas, valoriza seus múltiplos agentes e territórios, suas memórias incorporadas e narrativas contra hegemônicas.

Ao nos debruçarmos sobre essas formas de expressão enquanto conteúdos significativos para a prática e pesquisa contemporânea em dança, possibilita-se a promoção e a implementação de novos paradigmas críticos diante da complexa e heterogênea rede cultural implantada em nosso país. Há instaurado em seus repertórios, a criação, transmissão e divulgação de realidades e procedimentos que notadamente contrastam daqueles desvelados pelos saberes sintéticos, ainda dominantes tanto em nosso cotidiano pedagógico quanto no artístico-cultural.

Nosso intuito, portanto, é vislumbrar nessas danças a potência de transformação e reelaboração de ações e memórias historicamente configuradas, friccionando as tensões políticas, econômicas, artísticas e socioculturais existentes. Essas práticas corporais assentadas sobre contextos populares e tradicionais, ao seguirem insistindo em manter-se ativas e insubordinadas, criam e acionam experiências e subjetividades que afirmam outros modos de existência, favorecidas também pelo prazer e pela contínua renovação das redes coletivas de relação e interação

Mesmo diante dos estigmas da desqualificação, da invisibilidade e da exclusão, é fundamental que o processo de valorização e difusão das epistemologias das danças populares continue a ser acompanhado, compreendido e implementado em nossa contemporaneidade, na perspectiva de trazer contribuições transformadoras, vitalidade e oxigenação para o universo da dança brasileira.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *Saberes orgânicos e saberes sintéticos: um olhar quilombola sobre o colonialismo*. Transcrição e edição por Kathleen Lopes. Disponível em: <https://www.diculther.it/wp-content/uploads/2020/12/4-Saberes-organicos-e-saberes-sinteticos.pdf>. Acesso em: 20 out. 2025.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Primeiros Passos).

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Anais do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, Salvador, 12 a 16 de dezembro de 1995. Rio de Janeiro: CNF/Iphan, 1995.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIP-CIT*, ano 12, n. 23, PPGAC-UFBA, 2009.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 38. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

HOFFMANN, Carmem Anita; LOPES, Pâmela Fogaça. Diálogos decoloniais nas performances e manifestações populares. In: *Saberes-fazer em danças populares*. e-book 8. São Paulo: Editora Anda, 2020.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Sobre os autores

André Lepecki

atl1@nyu.edu

Professor Estudos da Performance New York University

Christine Greiner

christinegreiner3@gmail.com

Professora livre-docente do Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Daniel Tércio

danieltercio@gmail.com

Professor da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH-UL). Investigador no INET-md (Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança).

Frank Wilson Roberto

frankwknarf@gmail.com

Docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (UFRJ). Licenciado em Educação Física (UFRJ), Mestre em Tecnologia Educacional (UFRJ), Doutor em Memória Social (UNIRIO).

Helena Katz

katz@ced.pro.br

Professora titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

Ivani Santana

ivanisantana@eefd.ufjf.br

Pós doutora pela Simon Fraser University (Canadá) e pelo Sonic Arts Centre (Reino Unido). Pesquisadora e artista da dança por mediação tecnológica. Mestrado e Doutorado pela Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Professora permanente do Programa de Pós Graduação em Dança (UFRJ) e Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (UFBA).

Laís Bernardes Monteiro

laisbmw@gmail.com

Docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (UFRJ). Licenciada em Educação Física (UFRJ), Mestre em Memória Social (UNIRIO), Doutora em Educação Física (UFRJ).

Lígia Tourinho

ligiatourinho@eefd.ufjf.br

Artista da Cena e pesquisadora. Professora da UFRJ (Dança, Direção Teatral, PPGDan e PPGAC) e das especializações em Laban/Bartenieff (FAV) e em Ensino da Dança Clássica (EMO/RJ). Analista do Movimento (CMA).

Luar Maria Monteiro Vargas Escobar

luar.luarmaria@gmail.com

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e em Dança pela Universidade Paris 8 - Vincennes Saint- Denis (2019). Professora do curso de graduação e de mestrado do Departamento de Dança da Universidade Paris 8 e da Universidade de Lille.

Márcia Feijó

marfeijo@gmail.com

Vice-Diretora da Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna (EFAV - RJ); coordenadora da Pós Graduação Lato Sensu em Corpo, Educação e Diferenças no Programa de Pós Graduação da Faculdade Angel Vianna

Marcos Paulo Amorim

marcos.amorim@unesp.br

Historiador e pesquisador em Estágio de Pós-Doutorado pela Unesp-Assis, bolsista FAPESP. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa: Núcleo Interdisciplinar de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros (UNESP). Doutor em História Social da África pela Unicamp.

Patrick Acogny de Souza

pacogny@gmail.com

Coreógrafo, pesquisador e doutor pela Middlesex University. Professor e pesquisador na Amsterdam University of the Arts (AHK) e ex-diretor artístico da École des Sables (Senegal).

Zélia Monteiro

zeliamonteiro1818@gmail.com

Bailarina, coreógrafa e mestre em Artes pela UNICAMP. Professora no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, com foco em técnica de dança e improvisação.