



Anais do XIV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"

24 a 25 de setembro de 2020



Volume XIV, n. 15, set. 2020
ISSN: 1982-3657 | Prefixo DOI: 10.29380

EIXO 15 - ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE. MÚSICA.

Editores responsáveis: **Veleida Anahi da Silva - Bernard Charlot**

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2020.14.15.05>

Recebido em: **03/09/2020**

Aprovado em: **04/09/2020**

POR UMA EXPERIÊNCIA DO "EU CORPO" NA DANÇA; POR UNA EXPERIENCIA DEL "YO CUERPO" EN DANZA; FOR AN EXPERIENCE OF THE "MYSELF BODY" IN DANCE

BIANCA DE JESUS NASCIMENTO

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-6418-9410](https://orcid.org/0000-0001-6418-9410)

ANA CAROLINA FRINHANI

RESUMO: Neste artigo abordo uma noção de corpo que percebo ser recorrente em diversos espaços de ensino da dança, a de que somos uma *tábula rasa* a ser preenchida passivamente por qualquer tipo de movimento. Essa crença em uma suposta neutralidade corporal, que desconsidera todos as informações sociais, genéticas e afetivas que nos atravessam, pode acarretar certo comportamento violento de professores, que muitas vezes sem perceber, acabam gerando bloqueios no processo de aprendizagem dos seus alunos. Esta escrita, que utiliza Pinker (2004), Katz (2005) e Greiner (2006) como principais referências, narra e analisa uma das minhas experiências como aluna e componente de um dos projetos de extensão do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Palavras-chave: Corpo. Ensino-aprendizagem. Dança.

RESUMEN: En este artículo abordo una noción de cuerpo que percibo recorrente en varios espacios de enseñanza de la danza, que somos una *tábula rasa* que se llena pasivamente por cualquier tipo de movimiento. Esta creencia en una supuesta neutralidad corporal, que desconciada todas las informaciones sociales, genéticas y afectivas que nos cruzan, puede conducir a un cierto comportamiento violento de los profesores, que a menudo sin darse cuenta, terminan generando bloqueos en el proceso de aprendizaje de sus alumnos. Esta escrita, que utiliza a Pinker (2004), Katz (2005) y Greiner (2006) como principales referencias, narra y analiza una de mis experiencias como estudiante y miembro de uno de los proyectos de extensión del Grado en Danza de la Universidad Federal de Sergipe (UFS).

Palabras clave: Cuerpo. Enseñanza-aprendizaje. Danza.

ABSTRACT: In this article I approach a notion of the body that I perceive to be recurrent in several dance teaching spaces, that we are a blank slate to be filled passively by any type of movement. This belief in a supposed body neutrality, which disregards all the social, genetic and affective information that passes through us, can lead to a certain violent behavior by teachers, who often without realizing it, end up blocking the learning process of their students. This essay, which uses Pinker (2004), Katz (2005) and Greiner (2006) as main references, narrates and analyzes one of my experiences as a student and part of one of the Degree in Dance course's extension projects at the Federal University of Sergipe (UFS).

Keywords: Body. Teaching-learning. Dance.

1 INTRODUÇÃO

No presente artigo propus uma reflexão sobre o modo como o corpo vem sendo entendido e tratado na dança. Inquietação que parte de uma experiência pessoal e toma como objeto de estudo um acontecimento pontual (a exigência enfática de determinado peso no quadril durante as aulas de dança afro-brasileira – acontecimento verídico). Todavia, tenho como objetivo trazer esse acontecimento para esta escrita com fins de analisar certo comportamento que observo ser recorrente na instância da docência em dança: a naturalização do entendimento de corpo enquanto recipiente vazio a ser passivamente preenchido por movimentos de dança.

Para isso, fiz uma pesquisa bibliográfica-conceitual que passeia entre a história do pensamento socrático-platônico e as ciências modernas que estudam a relação mente/corpo, tendo como referências principais: Chauí, 2001; Shöpke, 2010; Pinker, 2004; Katz, 2005; Greiner, 2006. Também válido neste, em análise conjunta ao marco teórico, a minha experiência prática enquanto aluna e professora de dança, uma vez que compreendo minhas vivências como parte fundamental do meu processo formativo. Comungo também da ideia de que a experiência é ponto importante a ser considerado nas pesquisas acadêmicas em dança, uma vez que lida diretamente com questões referentes ao fazer do corpo.

A ideia, a partir desses procedimentos, é trazer o entendimento de corpo como constituído não por um, mas por diversos aspectos: histórico, sociocultural, genético, afetivo, etc., evitando olhares e tratos extremos sobre ele. O que poderia tornar a prática docente mais consciente, eficiente e significativa, à medida que se evitaria atitudes agressivas que desconsideram as singularidades de cada corpo.

Discurso, neste, tais noções com certo cunho poético na tentativa de expressar, de forma escrita, a intensidade do que vivi na experiência prática, bem como tentar criar uma relação de empatia com o leitor. A primeira pessoa do tempo verbal e a ludicidade foram outras estratégias que utilizei com a proposta de dar lugar de fala ao próprio corpo que, nesse caso, sou eu: o “eu corpo”.

2 REFLEXÕES SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DO “EU CORPO” NA DANÇA

Cheguei! Sou eu, o corpo. Cheguei aqui... Mas, ao chegar, descobri que o lugar de onde havia vindo viera comigo e, mais do que isso, ele nunca deixaria de estar em mim, de ser eu. Eu sou a minha própria história, sempre a ser dobrada e desdobrada, sempre a ser refeita. Mas o que aconteceria se alguém tentasse tirar de mim o que fui/sou? Só a fé não bastaria para expulsar os fantasmas[1] que eu, o corpo, legaria.

Fiz aulas de balé por muito tempo antes de vir estudar dança aqui, e, quando cheguei, deparei-me com pessoas me dizendo que eu estava muito acostumado com o balé clássico e que por isso era mais difícil lidar comigo. Meu quadril não balançava como o dos outros corpos que aqui dançavam, diziam que ele era demasiadamente leve e que eu deveria fazer um movimento mais pesado. Ora! Passei muito tempo acreditando que a leveza era o correto e agora me pedem o pesado! Como saltar de um extremo a outro em tão pouco tempo? Será que essas pessoas acreditam que eu seja uma máquina de fazer dança? Algum tipo de copo vazio a ser preenchido pelos mais variados movimentos de dança?

Steven Pinker (2004, p. 30), usando as teorias da *tábula rasa*, do *bom selvagem* e do *fantasma na máquina*, fala sobre esse entendimento equivocado de que nós, seres humanos, somos recipientes vazios a espera de sermos preenchidos por todo tipo de informação externa. Segundo o autor, a

doutrina da *tábula rasa* parte do pensamento de que “a mente humana não possui estrutura inerente” (PINKER, 2004, p.21), que é algum tipo de superfície neutra na qual a sociedade irá escrever qualquer tipo de informação.

De acordo com Pinker (2004, p.25), acompanhando a lógica da *tábula rasa*, a doutrina do *Bom Selvagem*, inspirada na descoberta de povos indígenas pelos europeus, considera o homem em seu estado natural um ser altruísta, pacífico e sereno. Isso porque ele ainda não teve contato com a considerada “civilização”, produtora de males como “a ganância, a ansiedade e a violência”. O autor ainda traz Rousseau como um dos pensadores que parece concordar com a lógica dessa doutrina e compartilha a seguinte citação:

Muitos autores precipitaram-se a concluir que o homem é naturalmente cruel e requer um sistema de polícia regular para regenerar-se, porém nada pode ser mais manso do que ele em seu estado primitivo, quando posto pela natureza a igual distância da estupidez dos brutos e do pernicioso bom senso do homem civilizado [...] (ROUSSEAU apud PINKER, 2014, p.25).

Pinker (2004, p.31) ainda fala que a “tábula rasa e suas doutrinas acompanhantes, infiltraram-se na sabedoria convencional de nossa civilização e afloraram repetidamente em lugares inesperados”. O autor cita o filósofo William Godwin (1756-1835) e sua afirmação de que “as crianças são uma espécie de matéria prima posta em nossas mãos” e, suas mentes, “como uma folha de papel em branco” (GODWIN apud PINKER, 2004 p.31).

O empresário Walt Disney, de acordo com Pinker (2004, p.31), faz afirmações semelhantes às de Godwin quando diz que imagina a mente de uma criança como um livro em branco e que, nos seus primeiros anos de vida, muito será inscrito nas páginas deste livro. Falando sobre a criança, Disney (apud PINKER, 2004, p.31) ainda afirma que: “a qualidade desses escritos afetará profundamente sua vida”.

Acompanhando esse pensamento, a metáfora do *fantasma na máquina*, citada por Pinker (2004, p. 28), diz respeito a uma espécie de máquina, que seria o nosso corpo, governada por um fantasma[2] que o habita, o governa e o controla. Nosso corpo, nessa perspectiva, seria uma casca e todo o conteúdo dentro dessa casca, seria a nossa parte invisível e essencial, aquela parte que de fato nos definiria.

Esse pensamento parece fazer eco às ideias *cartesianas* que separam mente e corpo. Descartes (1596-1658), considerado por muitos o pai da filosofia “moderna”[3], no seu método conhecido como dualismo cartesiano, acredita que mente e corpo possuem naturezas diferentes. Neste, ele estabelece uma divisão entre o material (corpo) e o espiritual (alma) e diz que ambos estão ligados, enquanto o sujeito está vivo, por uma glândula, chamada pineal.

Para Descartes (1596-1658), a alma é uma substância pensante, capaz de operar sem necessitar da ajuda do corpo ao qual está vinculada. A expressão “penso, logo existo” (DESCARTES apud SCHÖPKE, 2010, p.73), citada pelo pensador, deixa claro que ele prega uma valorização da alma em relação ao corpo e esse pensamento se parece em muito com a ideia de que nosso corpo é uma máquina a ser operada por um fantasma, que, nesse caso, seria a nossa alma. Nessa perspectiva, nós seres humanos seríamos essencialmente a nossa alma, que, por sua vez, operaria e comandaria todas as ações do nosso corpo.

Segundo Descartes, a alma é a razão e a razão é a existência humana propriamente dita. Nessa lógica, é através da razão que o humano adquire todo e qualquer conhecimento, mas “para livrar o espírito de todos os erros adquiridos pela educação e pelos vícios dos sentidos, o homem que quer conhecer a verdade precisa começar por duvidar de tudo” ((SCHÖPKE, 2010. p.73)[4]. Assim, somente através

da “dúvida” é que o ser humano poderia ser considerado um “eu pensante” (SCHÖPKE, 2010, p.73). Mas:

Ironicamente, o método cartesiano – que deveria levar progressivamente a um conhecimento universal – revelou-se um completo fracasso fora das matemáticas (tal como outras ideias de Descartes). Produziu também “a estúpida ideia”, no dizer de Voltaire, das “máquinas sem alma”, referindo-se aos animais. (SCHÖPKE, 2010, p.73)

Para Descartes os animais são seres meramente mecânicos, desprovidos de “razão” e, por isso, inferiores a nós, humanos (SCHÖPKE, 2010, p. 73). Segundo Pinker (2004, p.29), Descartes encontra na sua teoria que separa corpo e mente, inclusive, “bônus moral” para afirmar que nós não podemos nos igualar aos animais, pois, ao morrer, nós não vamos para o mesmo lugar que as “moscas ou as formigas”.

Sobre isso, Schöpke (2010, p.29) faz a observação de que, hoje, a etologia[5], “já desfez muitos dos pensamentos que, no fundo, apenas tentam justificar a tirania e o domínio humano sobre os animais”[6]. Para a autora, por mais que o seu modo de organização comportamental se revele menos complexa que a do homem, qualquer um que os olhe, desprovido de preconceitos, percebe “claramente que o animal não tem nada de mecânico” (SCHÖPKE. 2010, p.29). De acordo com a autora:

Essa ideia estúpida, como diz Voltaire, do animal como algo mecânico, vem de Descartes, que os classificava como “máquinas sem almas”, isto é, sem inteligência, mas também sem emoções e sentimentos, imunes à dor e ao sofrimento” (o que, aliás, serviu de justificativa para as atrocidades que se cometem contra eles, desde o aprisionamento, a escravidão, até o uso como cobaias, entre outras)[7] (SCHÖPKE. 2010, p.29).

Acredito que as ideias de Descartes sobre mente e corpo carregam influências do pensamento filosófico socrático-platônico, calcado no período da Antiguidade Clássica. Pensamento este que parece ter ecoado, posteriormente, na Idade Média, com a disseminação do cristianismo e a crença de que, depois da morte, o corpo putrefa na terra enquanto a alma vai viver eternamente no céu ou no inferno.

Bastante tempo antes disso, Sócrates (470 - 399 a.C) vai dizer que o corpo constitui uma substância material, totalmente distinta da substância imaterial, da qual se constitui a alma. Para o filósofo nós somos a alma propriamente dita e o corpo é o lugar onde a alma mora. Doravante, Platão (428-348 a.C) traz para a história do pensamento a ideia de que o corpo é perecível, enquanto que a alma é imortal e que esse é um dos motivos para entendermos a alma como algo superior e mais valorosa que o corpo.

Vê-se tal questão exposta na seguinte colocação: “Quando é, pois que a alma atinge a verdade? Temos dum lado que, quando ela deseja investigar com a ajuda do corpo qualquer questão que seja, o corpo, é claro, a engana radicalmente” (PLATÃO apud A MORTE, 1972, p. 72). Assim, pode-se dizer que, para o filósofo, o corpo é infinitamente inferior à alma. De acordo com Platão, a alma é a vida propriamente dita de cada ser e a morte é a libertação da alma encarcerada pelo corpo (CHAUI, 2001. p. 2012).

Esses pensamentos parecem desembocar em teorias cristãs, como, por exemplo, em teses levantadas por Santo Agostinho (354-430 d.C) em um de seus tratados, chamado *Confissões*. Neste, Agostinho

(2000, p. 190) traz a questão do corpo enquanto local de apelo do pecado e aponta alguns cuidados que se deve ter para não cair na tentação dos prazeres carnisais[8].

Para o pensador religioso a verdadeira felicidade está em Deus e, mesmo que o corpo não seja ruim (uma vez que foi criado por Deus e Deus não faz nada que seja ruim), existe uma hierarquia que coloca o corpo como sendo inferior à alma, ao passo que devemos buscar a nossa condição espiritual dada por Deus antes do pecado original[9]. Isto é, devemos dominar os anseios e apelos do corpo e dar prioridade aos deveres espirituais para seguirmos os caminhos de Deus.

A citação de Agostinho (2000, p. 266): “que amo então quando amo o meu Deus? quem é aquele que está cimo de minha alma? Pela minha própria alma hei de subir até ele”, revela o quanto corpo e alma são reconhecidos como instâncias distintas e hierarquizadas. O que parece ser um pensamento que permeia algumas teorias sobre corpo e mente apresentadas aqui (*Tábula Rasa, Bom Selvagem, Fantasma na Máquina, Dualismo Cartesiano, teorias socrático-platônicas, teorias cristãs*). Todas elas apresentam aspectos que parecem entender que o corpo é a via de realização concreta daquilo que o preenche e o anima: a alma, que se caracteriza como o próprio ato de pensar, ser e estar no mundo.

Seriam doutrinas como essas que me definiriam? Eu, o corpo, a casa de uma alma? Um livro escrito com palavras alheias? O fruto de um estupro da civilização? Uma máquina manipulada? Uma ferramenta do divino? Foi assim, exatamente assim, que me senti naquela aula em que me disseram para tornar pesado o meu quadril. Será que realmente acreditaram que poderiam colocar em mim o movimento de outro corpo, como quem copia e cola uma imagem num papel?

Eu, o corpo, estava confuso e não sabia como me comportar, queria ficar e queria fugir, tudo ao mesmo tempo. Eu precisava estar ali, porque eu sabia, eu tinha certeza! Naquele ambiente eu encontraria outras formas de me fazer dança e de me entender como corpo, que sou. Então, eu tentei fazer igual, várias e várias vezes! Eu cheguei a pensar que seria possível, mas algo me dizia: não! Eram minhas memórias gritando, pedindo paradoxalmente para não serem esquecidas, eram minhas prévias experiências no balé clássico aparecendo intempestivamente.

Não que eu não tivesse, com minhas várias tentativas, me aproximado do movimento de quadril que me cobravam, mas estava ainda muito longe da tal expectativa do “exatamente igual”. A cada tentativa frustrada de alcançar o igual, eu me afastava da crença de que eu poderia ser uma espécie “*avatar* da dança”[10]. Eu, o corpo, passei a elaborar questões sobre as quais nunca havia pensado e me deparei com uma coisa chamada violência.

Um trator desenfreado me atropelava diariamente, tentando me planificar[11] para me impregnar de novos códigos, era a minha professora de dança afro-brasileira. Quantas vezes eu já não teria sofrido essa tal violência sem nem mesmo percebê-la? Em seguida, pensei: Será que eu, enquanto professora, já não teria agido da mesma forma com os corpos que se disponibilizaram a aprender dança comigo?

Tenho certeza de que já teria tido atitudes bem próximas a estas, uma vez que só agora começo a refletir sobre minha prática, enquanto bailarina e professora, e a entender que não! Não sou uma morada para minha alma. Sou tudo junto: carne, sangue, pensamento, sentimento, tudo misturado. Não fosse assim desse jeito, não precisaria eu, o corpo, ensaiar repetidas vezes para obter um ou outro resultado desejado, uma vez que meu pensamento (alma) já saberia exatamente o que fazer. Mas não! Não é assim que funciona, mesmo que eu saiba exatamente o que devo fazer, em termos de movimento de dança, preciso experimentar e sentir esse movimento, repetidas vezes, até que eu, o corpo, me familiarize com ele.

Isso não quer dizer, contudo, que seja possível se substituir um movimento de dança por outro, uma vez que minha dança de hoje é constituída também por movimentos de dança praticados outrora. Isso quer dizer que não se trata de introjetar algo absolutamente novo em troca de imputar algo velho,

mas de dar outros sentidos e significados às informações que carrego em mim a partir de novas informações que me chegam. Essa noção do corpo como local de agenciamentos e negociações de informações nos levam ao encontro da teoria *Corpomídia*, de Katz e Greiner (2005, p.127-133).

As autoras contrapõem a ideia do corpo que recebe passivamente todo tipo de informação e defendem a premissa do borramento das fronteiras entre o dentro e o fora. Isto, porque, elas acreditam que vivemos num constante fluxo de trocas de informações com o ambiente.

As autoras entendem o corpo, não como “um lugar onde as informações que vêm do mundo são apenas processadas para serem depois devolvidas ao mundo” (KATZ; GREINER, 2005, p.130), como um mero veículo de transmissão (um *pen drive*, por exemplo) mas “como um mídia de si mesmo” (KATZ; GREINER, 2005, p.130). A partir dessa noção, podemos entender que as informações não passam pelo corpo, meramente, e, sim, o corpo resulta dos cruzamentos dessas informações. Dessa forma, “a mídia à qual o *corpomídia* se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (KATZ; GREINER, 2005, p.131).

Katz (Informação verbal[12]) ainda nos explica que corpo e ambiente estão sempre trocando informações que não são apenas verbais ou intelectuais, mas de todo tipo. Podemos estar recebendo informações sobre a dureza de uma cadeira, por exemplo, com o simples fato de estarmos sentados nela (KATZ, informação verbal[13]).

A autora (KATZ, informação verbal[14]) ainda enfatiza que quando usa o termo “troca”, não faz menção a essa ideia de: “eu te dou uma coisa e você me dá outra”. Mas, sim, quer dizer que “há uma espécie de interferência contaminatória”, na qual “as coisas vão interferindo e contaminando umas as outras”. E, nesse sentido, corpo e ambiente, interferem-se, contaminam-se e constituem-se a partir dessa troca de informações.

Quer dizer então que, à medida que o ambiente interfere no que eu sou, eu, o corpo, interfiro no que o ambiente é? Se eu interfiro no meio em que vivo a partir dessas trocas de informações então não posso ser entendido como um corpo que nasce oco, como se acreditou durante muito tempo na história do pensamento, e, portanto, fica claro que não sou uma *tábula rasa*.

Dessa forma, posso dizer que sou um ser impregnado de ambiente. O que sugere que eu seja constituído também por aspectos culturais (um corpo cultural), todavia não podemos desconsiderar outros tantos aspectos que também nos constituem como sujeitos. Eu, o corpo, carrego comigo informações genéticas e biológicas que, inclusive, permitem que essas trocas de informações culturais aconteçam. A própria capacidade de aprender, afirma Pinker (2004, p.73), “reside nas informações contidas no DNA do óvulo fertilizado”, além do “potencial para pensar e sentir”. Pinker ainda afirma que:

O primeiro passo para ligar a cultura às ciências da natureza humana é reconhecer que a cultura, apesar de toda a sua importância, não é um miasma que penetra as pessoas através da pele. A cultura depende de um conjunto de circuitos neurais responsável pela proeza que denominamos aprendizado (PINKER, 2004, p.93)

Segundo o autor a ideia de *tábula rasa* vem de “uma hipótese empírica sobre o funcionamento do cérebro” (PINKER, 2004, p.570) que deve ser revista. Inclusive, esta hipótese já foi bastante questionada pelas modernas ciências da mente, cérebro, genes e evolução, que a revelam como não sendo verdadeira (PINKER, 2004, p.570). O que parece bastante razoável, uma vez que:

Com tantas capacidades mentais aparecendo em todas as culturas humanas, nas crianças antes de terem adquirido cultura e em criaturas que têm pouca ou nenhuma cultura, a mente já não parece uma massa informe que a cultura molda (PINKER, 2004, p.87).

Posso entender então que há aspectos que nascem conosco e que não apenas as experiências externas, como, por exemplo, outras danças que influenciam no nosso movimento, mas, também, aquilo que nos configura sob os aspectos genéticos e anatômicos. Será que eu não conseguia executar o movimento de quadril exatamente igual ao da minha professora por causa da minha experiência prévia com o balé ou por que o meu quadril era estreito demais, se comparado ao dela, e por isso ele não conseguia ser tão pesado?

Lembrei-me de um corpo que outrora fizera aulas de balé comigo: ele desenvolvia muito lentamente o que, no balé, chamamos de *endeors*[15]. Suas rotações que ocorrem no quadril, joelhos e tornozelos eram “voltados para dentro” e os seus movimentos dificilmente seriam “exatamente iguais” aos de um indivíduo que possui articulações coxofemorais mais flexíveis, como os que se espera em um bailarino clássico.

Infelizmente, os diferentes aspectos anatômicos de cada corpo, e, é claro, o tempo que cada um leva para processar o seu aprendizado, na maioria das vezes, não é levado em conta numa aula técnica de dança. A busca inconsequente pelo “exatamente igual”, muitas vezes, cega professor e aluno, coreógrafo e bailarino, para as questões que tangem a seara das particularidades de cada corpo.

Mesmo com tantos estudos que provam que não somos moldados pela cultura, o social muitas vezes ainda é visto como a “antítese do biológico” (KATZ; GREINER, 2005, p.128). Esse pensamento parece ecoar, de forma inconsciente, no comportamento dos professores de dança, que seguem desconsiderando as informações prévias, sejam elas genéticas ou não, que seus alunos carregam em si.

Vestígios do pensamento socrático-platônico, cartesiano, ou de teorias mais contemporâneas, acontecimentos como estes só provam que, fatalmente, somos seres impregnados de informações prévias. Somos seres nutridos inclusive de história, a história do mundo que dialoga com a história de cada um de nós.

Contudo, como nos aconselha Pinker (2014, p.241), não devemos nos prender à ideia “opressora” de que, por sermos seres que possuem aspectos biológico-naturais, devemos estagnar e nos engessar a certos aspectos que nos são inerentes. Isso iria contrapor a ideia de que somos seres porosos e mutáveis, que sofrem influências de diversas instâncias, como a sociocultural, por exemplo.

Doravante, me parece que o problema do ensino em dança se localiza mais no modo com que professor e aluno encaram o aprendizado do que na reprodução de passos propriamente dita. Quisera eu que aquela professora tivesse me tratado de outra forma! Talvez meu quadril tivesse pesado de uma maneira mais próxima ao que ela queria. Mas não! Ela tinha que gritar! Gritar! Gritar!

Eu me lembro das gritantes reclamações em tom grave que me enrijeciam a musculatura e tornavam quase impossível a execução de tal peso no quadril. Quanto mais a professora gritava, pedindo que eu deixasse de lado a minha leveza ao dançar, mais envergonhada eu ficava, mais eu disfarçava a vergonha fazendo os movimentos de forma automática e mais distante eu ficava de sentir o meu quadril pesar.

Sim! Eu queria sentir o movimento em mim, mas eu só conseguia olhar para a professora e tentar imitá-la, fazer igual a ela, sem o devido exercício de maturação e consciência. Acredito que, mesmo que o objetivo seja o de copiar os movimentos de alguém, tal qual é numa aula técnica de dança, há uma diferença entre sentir e imitar um movimento. Assim, penso ser necessário sentir o movimento e

entender seus princípios, para que ele possa ser executado com maior maestria. Mas isso leva tempo, trabalho contínuo, reflexão, repetição.

Eu precisava de tempo e de me sentir confortável para realizar tal façanha de tornar pesado o meu quadril. Mas esse tempo me era roubado aos gritos e eu me sentia envergonhada, angustiada e confusa. Por vezes eu achava que o problema estava em mim, por vezes, na professora e, por vezes, na própria modalidade dança (afro-brasileira).

Por que ter um quadril pesado era tão importante? Por que abandonar minhas prévias informações vindas do balé? Para que aquilo me serviria enquanto professora e bailarina? Qual a necessidade dos gritos daquela professora comigo? Eu só conseguia pensar que aquela professora não me respeitava enquanto corpo que era.

Hoje talvez eu consiga até refletir sobre essas questões, mas não é sobre isso que quero falar nesse momento. É sobre esse turbilhão de emoções apresentadas (provocadas pelo comportamento violento de uma professora) que não fazia outra coisa se não bloquear o meu aprendizado. Pensando nisso, eu me pergunto: Será que meu quadril não pesava como o dela por que era estreito (questões genético-anatômicas[16])? Por que carregava nele as minhas experiências adquiridas na prática balé clássico (questões socioculturais[17])? Ou, por que os gritos daquela professora me causavam confusões emocionais que acarretavam em bloqueios físicos (questões somáticas[18])?

Lembrei-me de outrora que, tomando um cafezinho nutrido com filosofia, escutei Dani Lima (Informação oral[19]) falando sobre uma tese de uma fisioterapeuta que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre escoliose. Tratava-se de um estudo de caso sobre uma adolescente que tinha uma escoliose[20] severa.

Investigando o contexto familiar da jovem, a pesquisadora descobriu que havia uma situação propícia ao desenvolvimento daquele desvio de coluna: Na casa havia uma mesa retangular na qual a adolescente, o pai autoritário e a mãe afetuosa faziam as refeições, cada componente da família sentando-se sempre no mesmo lugar. A hipótese foi então a de que, durante muito tempo, a jovem, de forma inconsciente, teria se afastado do pai e se aproximado da mãe e, isso, repetidas vezes durante a vida, teria ocasionado tamanha escoliose.

O olhar da pesquisadora sobre a jovem escoliótica partiu da investigação sobre questões emocionais dentro de uma estrutura familiar para descobrir a possível causa de tal desvio e assim poder trata-la. Esse estudo demonstra um modo menos convencional de proceder (somático) dentro das práticas fisioterápicas e me faz refletir sobre os variados ângulos pelos quais podemos observar um mesmo objeto. O que possibilita o encontro com outras estratégias, em alguns casos, mais significativas e eficientes, para lidar com questões a nós apresentadas.

Lembrar sempre que há movimento intensivo, que existem micromovimentos a ser dançados, ou operações de agenciamento com outros corpos e movimentos. Devires pessoais, ritmos para outra humanidade. Abraçar a horizontal só por um momento, ou por longos dias, ou para o resto da vida, pra ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas idiotias. (LEPECKI, 2010, p. 18)

Lançar ao mundo outros olhares e atitudes para ver o que ele nos manda de volta, como ecoa a citação acima. Mudar de ângulo para enxergar o que antes era invisível e poder então experimentar outras possibilidades de atuação. O que quero dizer com isso, na verdade, é que, precisamos buscar novos meios para lidarmos com as questões do corpo na dança. Precisamos repensar nossas práticas docentes para não cairmos na “idiotia” (LEPECKI, 2010, p.20) de acreditar que “a primeira condição

para a dança acontecer é a terraplanagem” (LEPECKI, 2010, p.14) dos corpos.

O corpo neutro, sem influências de experiências prévias de diversas naturezas, não passa de uma grande ilusão, pois, no próprio ato de neutralizar está implicada:

a barulheira da maquinaria pesada, o palavrar ou as canções de trabalho dos operários, o chincalhar das ferramentas, o vociferar dos topógrafos e capatazes [...] marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade.” (LEPECKI, 2010, p.14)

Não acredito, contudo, que precisemos abandonar nossas práticas de ensino de modalidade de danças tecnicamente codificadas e ensinadas a partir da premissa da cópia, mas sim, observar nosso modo de ensinar por outros ângulos e experimentar outras estratégias de ensino que dialoguem com a ideia de que não somos indivíduos vazios, neutros, ou passivos a receber qualquer tipo de informação.

Pinker (2004, p.9) ainda nos diz que não podemos mais fechar os olhos para o fato de que não somos seres só biológicos, ou só culturais, ou só afetivos, ou só históricos, ou só qualquer outra coisa. Somos frutos do encontro de muitas instâncias e é necessário que troquemos os modos de pensar que trabalham com a ideia de “extremidade” pelos que trabalham com a noção “meio-termo”.

Sendo assim, não se trata então apenas do meu quadril um tanto “leve” ao dançar, mas do entendimento de que o meu quadril é parte que me integra inteiro como corpo que eu sou. Questiono-me então sobre as ciências que fragmentam o corpo humano para estudá-lo. Fragmentar para aprofundar os estudos sobre as partes do corpo pode ser extremamente necessário ao desenvolvimento de várias instâncias sobre o mesmo, mas, talvez, também seja necessário não perder de vista as possíveis variáveis ocasionadas por questões que tangem o todo (o corpo e seus tantos aspectos). Ou seja, é necessário entender que cada parte do corpo está integrada ao corpo como um todo.

Cada corpo carrega em si as suas singularidades: memórias, características físicas, traços de personalidade, emoções, experiências diversas, etc. Singularidades que se relacionam também com a ideia de coletivo, uma vez que não estamos isolados das informações que circulam no ambiente externo. Dessa forma, posso dizer que eu sou a coleção de informações que troco com o meio e, quando danço, essa coleção de informações nunca pode ser posta de lado ou desconsiderada, pois sempre estará presente, uma vez que ela é quem me constitui enquanto o corpo que sou. Sobre isso, Katz (Informação oral[21]) nos diz que:

O corpo é sempre, dançando ou não, uma coleção de informações e, essa coleção de informações é que se mostra, aparece. [...] O corpo é a mídia dessa coleção, que é ele mesmo. [...] Todos os movimentos que o corpo já fez na vida dele, e continua fazendo, vão aparecer de alguma maneira na hora que ele dança. [...] Então... Como é que uma linguagem que não é de dança aparece na de dança? Sempre! Porque o nosso corpo não tem a capacidade de ser de um jeito num momento, trancar no armário e sair de outro. [...] é um único corpo que vai sendo um corpo que dança.

Acredito então que cada corpo possui um jeito singular de dançar e aprender dança, e essa questão deve ser considerada quando estamos fazendo o nosso exercício docente, pois:

A maneira como cada um gerencia a relação com seu peso – ou seja, a maneira como cada um organiza sua postura para se manter de pé e adaptar-se à lei da gravidade – é eminentemente variável. É ao mesmo tempo tributária de pressões mecânicas, do vivido psicológico do indivíduo, da época e da cultura em que se inscreve. (ANNE SUQUET, 2011, p. 528)

Eu, o corpo que sou, entendo tais questões discorridas nesse texto como questões que não precisam e nem devem ser tomadas como verdades absolutas, uma vez que verdades absolutas tendem a impedir que os fluxos do conhecimento corram livremente. Mas, por ora, sigo com meu quadril, não tão largo assim, entendendo que eu, enquanto corpo que sou, nunca fui, ou serei, vazio! E, por isso, meu quadril jamais poderá pesar exatamente igual ao de outras pessoas. Ele apenas poderá pesar como ele mesmo.

E se alguém estiver se perguntando quem é este corpo que vos fala, digo-lhes que possuo um nome, todavia não pretendo revelá-lo aqui, porque considero que isso não é tão importante assim. O que importa mesmo é que vocês compreendam que eu não “posso” um corpo, tal qual alguém “possui” um nome. Eu “sou” um corpo!

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de inquietações pessoais que surgiram da minha experiência prática em dança, juntamente com os estudos teóricos-conceituais aqui realizados, o presente artigo trouxe uma reflexão sobre o modo como o corpo vem sendo entendido e tratado na dança. Um acontecimento pontual (a exigência enfática de determinado peso no quadril durante as aulas de dança afro-brasileira – acontecimento verídico) transitou durante todo este estudo para dar voz à noção de que o corpo é fruto, sempre mutável, de diversas instâncias: histórico, sociocultural, genético, afetivo, etc.

Trouxe aqui também o entendimento de corpo como sujeito propriamente dito e não de um sujeito como possuidor de um corpo, dando-lhe vida e voz no texto escrito. Questão relevante ao processo de ensino-aprendizagem em dança, no qual verifico a necessidade urgente de se considerar esses processos singulares de cada corpo, respeitando-os e propondo outras formas de lidar pedagogicamente com tais questões.

O corpo não é uma *tábula rasa*, no qual todo tipo informação é passivamente abrigada, tampouco um amontoado de ossos, carnes e sangue engessados aos seus códigos genéticos. Ele não é pronto ou acabado e nem segue modelos exatamente iguais uns aos outros. Ele é, antes de tudo, o resultado, sempre em processo, coletivo e muito singular, de todas as informações que o atravessam.

Quando dançamos carregamos tais informações conosco, uma vez que fazem parte de quem nós somos e, por esse motivo, a principal consideração que levanto aqui é a de que o professor de dança (mesmo aquele que ensina uma modalidade específico a partir da ideia de cópia de movimento) precisa estar atento para não se tornar violento, desconsiderando e atropelando as informações prévias, de dança ou da vida, que cada um de seus alunos traz consigo para a sala de aula.

REFERÊNCIAS

A MORTE como libertação do pensamento. In: SOUZA, José C.; COSTA, João C.; PALEIKAT, Jorge. **Diálogos: O Banquete - Fédon – sofista – político**. 1ª ed. São Paulo: Victor Civita, 1972.

ANNIE, Suquet. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; JACQUES, Jean; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo: As Mutações do olhar. O século XX**. 4ºed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

CHAUÍ, Marilena; **Convite a Filosofia**. 12º ed. São Paulo : editora ática, 2001.

FUX, Maria; **Dança, experiência de vida**. Norberto Abreu (trad.), Silva Neto. 4º. edi. São Paulo: Summus, 1983.

GREINER, Christine; **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2006.

HASS, Jacqui Greene; **Anatomia da Dança**. Tradução Paulo Laino Cândido. São Paulo: Manole, 2011.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três: A dança é o pensamento do corpo**. 1º ed. Belo Horizonte: FID, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: SORTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: **Cartografia: Rumos Itaú DANÇA 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LUBISCO, Nídia. M. L. VIEIRA, Sônia C. **Manual de Estilo Acadêmico: Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses**. 5 ed. Salvador, EDUFBA, 2013.

OERTZEN, Monica V. **A Unidade da Alma com o Corpo em Tomás de Aquino**. Revista Eletrônica Espaço Teológico, São Paulo, Vol. 9, nº 15, jan/jun, 2015. Disponível em: . Acesso em: 20/08/2018

PINKER, Steven; **Tábula Rasa: A negação contemporânea da natureza humana**. Laura T. Motta (trad.) 1º. edição. São Paulo: companhia das letras, 2004.

SETENTA, Jussara Sobreira; **O Fazer- Dizer do Corpo: Dança e Performatividade**. 1º ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

SALINAS, Walmir Ruis. **A Concepção de Corpo na Obra Confissões de Santo Agostinho**. Disponível em: . Acesso em: 20/08/2018

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SCHÖPKE, Regina; **Dicionário Filosófico: conceitos fundamentais**. 1º ed. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

Sites Pesquisados:

[1] Diz respeito às experiências vivenciadas pelo indivíduo e que de alguma maneira aparecem mesmo com todas as tentativas de apagá-las. Trata-se de uma metáfora usada por Lepecki (2010, p.15), no seu artigo *Planos de Composição*, para propor essas experiências corporais como um tipo de matéria inteligível que está sempre presente, mesmo que não possamos vê-las. Tem a ver com “Todos aqueles fins que não terminaram” (GORDON apud LEPECKI, 2010, p,15) e que fazem “o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente” (LEPECKI, 2010, p,15).

[2] Vejo a necessidade de observar aqui que tanto Lepecki (2010) quanto Pinker (2004) traz o termo “fantasma”, mas cada um dos autores utiliza o termo de forma diferente.

[3] A autora Regina Schöpke (2010, p. 73) nos deixa as seguintes considerações sobre este comentário: “embora seja considerado por muitos como fundador da filosofia ‘moderna’ (ou seja, liberta da tutela da teologia), Descartes foi educado dentro da escolástica e jamais deixou de alimentar um profundo respeito pela religião e por suas autoridades”.

[4] Nesse método, deve-se questionar todos os conhecimentos antes de evidenciar os fatos, pois, seguindo tais preceitos, colocar em dúvida é o único meio de se chegar à verdade e, nessa perspectiva, a única coisa da qual se pode duvidar é da própria dúvida. (CHAUI, 2001, p.93).

[5] Ciência que estuda o comportamento animal comparado ao do homem.

[6] De forma similar tentava-se, no passado, justificar a subjugação e a escravidão de seres humanos. Na Alemanha nazista, por exemplo, se justificava as experiências científicas com seres humanos e o genocídio por uma crença forjada de que os judeus eram seres degenerados e inferiores a raça ariana.

[7] “Sem dúvida, a própria noção de “racionalidade” é posta em xeque diante da realidade humana, já que, como dizia Porfírio, alguns animais parecem mais racionais do que muitos homens, ou, como dizia o escritor José Saramago, parece que o instinto fez melhor aos animais do que a razão ao homem (vide a destruição da natureza, que é, na verdade, o nosso lar, e as guerras infinitas travadas pelo homem contra o próprio homem)” (SCHÖPKE, 2010, p.29).

[8] Santo Agostinho indica alguns cuidados a serem tomados para não entrarem no perigo. Um deles é preservar o olfato, não se induzir aos perfumes que despertam a sedução, o ouvido, que pode ser fonte de prazer através das músicas e a visão que também instiga ao pecado.

[9] Agostinho resultou que os seus desejos carnis vem do pecado original cometido por Adão.

[10] O termo avatar pode ser compreendido neste contexto como um corpo que recebe alguma informação de fora para habitar e fazer animar aquilo que não é ele mesmo.

[11] Tornar plano. Trata-se de uma relação que Paul Valéry faz entre o bailarino e o topógrafo, metaforicamente citado por André Lepecki (2010, p.14). Nesta relação acredita-se que para a dança acontecer no corpo do bailarino é necessário apagar todas as suas experiências prévias, usando uma espécie de trator para planificá-los, deixar esse corpo limpo e vazio de qualquer informação, e assim a dança acontece sem interrupções.

[12] Informações extraídas da fala de Helena Katz, em entrevista para um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Disponível em: Acesso: 30/08/2018

[13] Informações extraídas da fala de Helena Katz, em entrevista para um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Disponível em: Acesso: 30/08/2018.

[14] Informações extraídas da fala de Helena Katz, em entrevista para um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Disponível em: Acesso: 30/08/2018

[15] *En dehors* é um termo em francês utilizado no ballet clássico que significa “para fora”. Trata-se da rotação externa do fêmur na fossa do acetábulo, a articulação coxofemoral é a principal responsável por essa rotação.

[16] Diz respeito às particularidades de cada indivíduo, a sua anatomia, estrutura corporal, através de herança biológica e outros.

[17] Aspectos culturais e sociais agregados num mesmo grupo. O ballet clássico sendo uma reflexo do contexto social, cultural e econômico de um povo.

[18] Os gritos daquela professora resultavam em sensações físicas, enrijecia minha musculatura, isso são marcas somáticas que o corpo se encarrega de mostrar.

[19] Informações extraídas de um vídeo que mostra o debate sobre corpo e dança entre a pesquisadora e bailarina Dani Lima e a filósofa Viviane Mosé. Disponível em: Acesso em: 30/08/2018

[20] A escoliose é uma deformidade em curva da coluna vertebral.

[21] Informações extraídas da fala de Helena Katz, em entrevista para um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Disponível em:: Acesso: 30/08/2018.

[i] Possui Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); Foi integrante do Projeto de Extensão Grupo de Dança e Performance (GDP) da UFS, foi professora-estagiária no Projeto Arte na Escola, no município de Socorro/SE. Tem experiência profissional como bailarina de professora de dança.

[ii] É Bacharela, Licenciada e Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Especialista em Produção de Mídia para a Educação Online (UFBA); Integrante do Elétrico: Grupo de Pesquisa em Ciberdança (UFBA); Exerceu docência no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS); Exerceu tutoria no curso de Licenciatura em Dança na modalidade na distância (UFBA).