

FACULDADE ANGEL VIANNA
PÓS-GRADUAÇÃO LATUSENSU EM DANÇA
PRÁTICAS E PENSAMENTO DO CORPO

TOPOGRAFIAS DO FEMININO

Liana Gesteira Costa

Orientadora: Maria Acselrad

Co-orientador: Conrado Falbo

Recife, PE
2011

LIANA GESTEIRA COSTA

TOPOGRAFIAS DO FEMININO

Monografia apresentada à Faculdade Angel Vianna para aprovação no Curso de Pós-Graduação Latusensu em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo sob a orientação da Prof^o Maria Acselrad e sob co-orientação do Prof^o Conrado Falbo

*“A dança é uma forma de
amolecer os poemas
endurecidos do corpo”*

Viviane Mosé

Dedico essas reflexões à minha mãe
Rejane, minha grande incentivadora
na dança e forte presença feminina
em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Maria Acselrad, por incentivar minha pesquisa sobre corpo e gênero antes mesmo de ser minha professora, e por me ajudar no nascimento desse corpo de pensamento da forma mais tranqüila e prazerosa.

Agradeço aos amigos do Coletivo Lugar Comum pelos corpos compartilhados: a Maria Agrelli pelo seu corpo intenso de afetividade, a Renata Muniz pelo seu corpo de questionamentos intermináveis e a Sílvia Góes pelo seu corpo de poesia e sutilezas; e a Conrado Falbo, meu co-orientador, pelas conversas instigantes sobre Judith Butler e performance, em nossos dias de sol, na praia. E pelo corpo-voz que tem proporcionado ao Coletivo.

Agradeço as amigas e impulsionadoras da minha trajetória de pesquisadora Roberta Ramos e Valéria Vicente. Roberta pela generosidade de compartilhar reflexões, e por ceder dezenas de referências de sua enorme estante de livros. A minha cumadre Valéria, pela sua presença incentivadora, sempre dançante, mesmo quando distante geograficamente. Ao cumpadre Afonso Oliveira pelo aprendizado de sempre exercer grande dedicação ao que faz.

Agradeço ao amigo Marcelo Sena por tantos compartilhamentos profissionais e pessoais. E a todo o corpo-família da Cia. Etc., Marta Guimarães, José Junior, Hudson Wlamir, Breno César, Caio Lima, Saulo Uchôa e Carla Aparecida, pelos nossos devaneios artísticos.

Agradeço a Associação Reviva, nas pessoas de Tâmisia Vicente, Angelo Aimberê, Biu Vicente, Andrea Ramos, Wanessa Santos e Fábio Ederlan, por me proporcionar um ambiente possível para a realização de pesquisas em dança.

As minhas companheiras de pesquisa e amigas Ailce Moreira e Taína Veríssimo por tantas histórias de dança descobertas conjuntamente e pelos muitos vídeos de dança degustados nas tardes de reuniões.

Agradeço a Dani Santos pela coragem em realizar a primeira especialização em Dança, no Recife, que me trouxe tantos aprendizados. Aos professores da especialização pela doação. E a Raimundo Branco e Patrícia Costa pela dedicação ao curso, nos provendo toda infra-estrutura.

Agradeço a Carlos Beltrão pela sua companhia virtual nos momentos estressantes de escrita da monografia, com palavras de tranqüilidade e carinho. E por trazer novos sentidos para minha vida.

E por último, e mais importante, agradeço ao apoio eterno de meus pais Ivan e Rejane, aos meus irmãos Ivan e Scylla, as minhas cunhadas Iza e Julia, e a meus sobrinhos Ivan e Clara. O corpo-família que me sustenta nos momentos mais difíceis e mais felizes.

SUMÁRIO

PREPARANDO O TERRITÓRIO	
Topografias do Feminino: o corpo como território.....	pg.6
TERRITÓRIO DE REFLEXÕES I	
Feminino: uma estilização repetida do corpo.....	pg.9
TERRITÓRIO DE REFLEXÕES II	
O feminino em perspectivas.....	pg.14
Trajetórias das práticas corporais: possibilidades do real.....	pg.18
Práticas corporais: revelando corpos sensíveis e corpos ideais.....	pg.27
TERRITÓRIO DE REFLEXÕES III	
Processo criativo: investigação do corpo como território sensível.....	pg.32
Performatizando o território feminino.....	pg.38
Articulações entre teoria e prática.....	pg.41
TERRITÓRIO DE REFLEXÕES IV	
Considerações finais.....	pg.45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	pg. 48
ANEXOS.....	pg.50

PREPARANDO O TERRITÓRIO

Topografias do Feminino: o corpo como território

O corpo feminino como um território saturado de significados, sensações e simbologias. Um território habitado por heranças e narrativas. Às vezes terra, às vezes água. Uma topografia constituída de vulcões em estado de erupção, e também por espaços inabitados como um deserto. Um território que ecoa o som mais profundo de um abismo, ou a melodia mais singela de um riacho driblando as pedras em seu caminho. Constituído de carne e devires é um corpo-território feminino.

É sobre esse corpo que se debruça a pesquisa teórica-prática, intitulada Topografia do Feminino. A pesquisa tem como objetivo pesquisar sobre o corpo sensível do feminino. Uma investigação sobre gênero e identidade, que traz à tona uma reflexão da relação da mulher com o seu próprio corpo.

O ponto de partida dessa pesquisa surgiu a partir da leitura do texto “*Identidad y percepción social del cuerpo*”, de Carolina González Laurino (2008), que levanta diferentes aspectos do corpo como elemento de estudo político, sexual, estético, social, e etc. A autora discute como o contato entre corpos com diferentes signos contrapõem classificações de classe, gênero, entre outras. Uma prática que funciona como mais um mecanismo de controle e repressão social. No tópico Presentacion en sociedad a autora aponta como as interações sociais são guiadas por corpos socialmente codificados, em que seus gestos e expressões correspondem a um signo de uma posição social. Assim, os contatos entre os corpos sociais são ritualizados de acordo com a situação ou as relações vigentes, havendo inclusive ‘zonas permitidas’ e ‘zonas proibidas’ no contato entre eles.

“Existem certas zonas do corpo que nunca são tocadas fora das relações estritamente íntimas. Cada forma de relação tem sua combinação única de zonas ‘permitidas’ e zonas ‘proibidas’ ” (LAURINO,2008:27 - tradução minha)

A perspectiva de abordar o corpo feminino através de diferentes “zonas” de acesso foi o mote para a criação deste estudo. A partir de outras leituras foi possível trazer mais reflexões sobre esse corpo. Uma delas vem do artigo *A linguagem do corpo na sociedade brasileira: do ético ao estético*, de João Baptista Borges Pereira, que traz o conceito da existência de uma “topografia do espaço corporal”.

“A erotização do corpo humano está estreitamente ligada ao que se poderia, por analogia, chamar de topografia do espaço corporal. Topografia formada por relevos, planícies e fendas, como os seios, o ventre, os órgãos sexuais, as nádegas. É a geografia dos planos, dos côncavos e dos convexos”. (PEREIRA, 2000:78)

A partir dessas referências surgiu o desejo de mapear um território do corpo feminino, usando a topografia como metáfora para fazer emergir a relação das mulheres com algumas partes do seu corpo em sua dimensão simbólica, sensorial e afetiva.

Para desenvolver uma discussão sobre gênero precisei, anteriormente, suscitar algumas reflexões sobre processos de identificação e sobre identidade, que trouxe a partir de referências dos Estudos Culturais. A perspectiva de “identidades fluidas” que me foi apresentada por Stuart Hall, na obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* e a de “uma poética da diversidade” apresentada por Glissant em *Iniciação à uma Poética da Diversidade*, são alguns dos princípios norteadores para construir o marco teórico desta pesquisa e que será desenvolvida no próximo capítulo.

A discussão sobre gênero foi articulada com o conceito de identidades dos Estudos Culturais e com o pensamento de performatividade levantado por Judith Butler, no livro *Problemas de gênero* (2008), no qual atribui à construção de gênero como uma “estilização repetida do corpo”.

“O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade construída tenuamente no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER,2008:200)

O desenvolvimento da pesquisa prática se deu na área da dança, a partir do processo criativo de uma performance que investigou a relação de quatro bailarinas com seus corpos. Para acessar o território sensível dessas artistas, a pesquisa teórica usou como estratégia dialogar com as trajetórias pessoais de cada uma.

“Cada comunidade humana elabora seu próprio repertório sensorial como universo de sentido. Cada ator apropria-se do uso desse repertório de acordo com a sensibilidade e os acontecimentos que marcaram sua história pessoal.” (LE BRETON, 2010: 55)

A partir dos trajetos de cada uma foi possível perceber como se articulavam as “estilizações repetidas” de seus corpos, construídas discursivamente e historicamente a partir de seus treinamentos corporais. E o diálogo com a Dança como investigação prática se deu no sentido de potencializar a discussão sobre esse corpo, revelando suas discontinuidades e incoerências discursivas, bem como percebendo suas ressignificações, ao longo do processo.

“A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica de padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações como mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos” (BRITTO, 2008: 30)

Assim, propus colocar em relação quatro corpos, habitados por diferentes repertórios de dança e do conhecimento, que serviram como base para criação de uma performance-solo em dança. E este trabalho foi resultado da investigação de uma metodologia de criação baseada em improvisação, que desse conta de abarcar a visão de gênero e identidade como construções processuais, como experiências inacabadas, que aqui serão apresentadas. E assim fazer emergir um corpo sensível para criação em dança.

TERRITÓRIO DE REFLEXÕES I

Feminino: uma estilização repetida do corpo

“A gente não nasce mulher, torna-se mulher”¹

Simone de Beauvoir

Uma discussão mais aprofundada sobre gênero pede, anteriormente, algumas reflexões sobre processos de identificação e sobre identidade. Para essa discussão, fui buscar referencial teórico nos Estudos Culturais, na Sociologia e no Pós-feminismo. Antes de começar a discorrer sobre a concepção do feminino em meus estudos, é importante apresentar o conceito de identidade, trazida por Stuart Hall no livro *A Identidade Cultural na Pós Modernidade* (2006) e que serve de base para o desenvolvimento do marco teórico sobre gênero que aqui apresentarei.

No primeiro capítulo desse livro, Hall apresenta três concepções de identidade da modernidade: o Sujeito do Iluminismo; o Sujeito Sociológico e o Sujeito Pós-moderno. O Sujeito do Iluminismo é o indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades da razão. Um sujeito que já nascia com um centro, uma essência. E este sujeito era usualmente descrito como masculino. O Sujeito Sociológico traz uma concepção interativa da identidade. Um sujeito ainda dotado de uma “essência”, mas que se modifica em diálogo com a cultura e outras identidades. O Sujeito Pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade desse sujeito é definida historicamente e não biologicamente.

“O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias, ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo

¹ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Nov York: Vintage, 1973. p. 301.

de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006:12)

É justamente nesse último conceito de identidade, a partir do Sujeito Pós-moderno de Stuart Hall, que fundamento a reflexão acerca do feminino. A constituição do gênero não pode ser encarado como algo fixo e homogêneo, mas como uma construção social e cultural, que concilia muitas singularidades.

“[...] o problema da identidade retorna como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação [...] é a cisão do sujeito em seu lugar histórico de enunciação [...] é a impossibilidade de reivindicar uma origem para o Eu (ou o Outro) dentro de uma tradição de representação que concebe a identidade como satisfação de um objeto de visão totalizante, plenitudinário” (BHABHA, 1998:79)

Assim, a abordagem de gênero tratada nesse estudo se espelha com a concepção de identidade fluida, mutável, em constante transformação, proposta pelos Estudos Culturais. *“Penso que não há mais ser...penso ser necessário afirmar que existe apenas o sendo” (GLISSANT, 2005:147).*

O pensamento de identidade dos Estudos Culturais tem uma conexão estreita com a visão de feminino trazidas por algumas feministas e pós feministas, a exemplo de Simone de Beauvoir na obra *O Segundo Sexo*, em que afirma que *“A gente não nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR,1973:301)*. Uma perspectiva que aponta o gênero como uma identificação cultural e histórica construída, e não como um dado biológico inerente ao sujeito, e que é claramente explicada na obra de Judith Butler.

“se há algo certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher decorre de que mulher é um termo em processo, em devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se

em suas formas mais reificadas, a própria cristalização é uma prática insistente e insidiosa sustentada e regulada por vários meios sociais...O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora, altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser.” (BUTLER, 2008: 58)

Essa perspectiva de que “o gênero é a estilização repetida do corpo” trazida por Butler, se afina com minha suposição de que as práticas corporais empreendidas pelas mulheres através de seus corpos influenciam diretamente em sua concepção de feminino. Para Butler, não existe ligação direta entre sexo e gênero, pois o gênero é apenas uma interpretação de múltiplas possibilidades desse sexo.

“O gênero é culturalmente construído: conseqüentemente não é o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente contestada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo”. (BUTLER, 2008:24)

Dessa forma, podemos entender o gênero como construído dentro de uma estrutura social, a partir de práticas culturais reguladas. No texto *Identidad y percepción social del cuerpo*, Carolina González Laurino (2008), aborda como os corpos deste século estão sendo regulados por demandas científicas, éticas e estéticas, que utilizam a imagem como um mecanismo de construção de um “corpo legítimo” que se sobrepõe à existência de um “corpo real”.

“A relação com o próprio corpo é, como diz Simmel, uma forma particular de experimentar a posição social mediante a comprovação da distância que existe entre o corpo real e o corpo legítimo”. (LAURINO,2008:23 – tradução minha)

“A busca (ou melhor, a perseguição) estética da vida está, portanto, dirigida a autotransformação amparada em metas plantadas externamente, como espelhos que devolvem a própria imagem como deformação do que “deve ser”. (LAURINO,2008:23 – tradução minha)

Sendo assim, a visão do feminino na sociedade pós-moderna tem sido marcada por práticas corporais que reforçam essa idealização do corpo. O sintoma desse fator pode ser percebido a partir dos treinamentos físicos impostos pelas academias de ginástica, com exercícios que se preocupam muito mais em modelar um corpo a partir de suas formas do que visam o bem estar do sujeito. Esse pensamento também é encontrado nos treinamentos de dança difundidos na sociedade ocidental, a exemplo do balé clássico e de algumas técnicas de dança popular e contemporânea, que estão mais interessados em trabalhar um corpo virtuoso do que sensível. Susan Foster, em seu artigo *Dancing Bodies* (1997), explica bem essa reverberação dos tipos de treinamentos para construção de diferentes corpos.

“Cada técnica de dança, entretanto, constrói um corpo específico e especializado, que representa a visão do coreógrafo ou de uma tradição estética. Cada técnica cria um corpo que é único em como se parecer e no que pode fazer.” (FOSTER, 1997:241 - tradução minha)

É justamente nessa segunda perspectiva, do corpo tangível, que identifico a minha experiência com o balé clássico, onde a forma e a proporção estavam a serviço da movimentação necessária para a execução de uma técnica. E foi justamente ao conhecer a improvisação como um caminho para o trabalho artístico do corpo que fui me aproximando de uma perspectiva de corpo sensível.

“O treinamento, portanto, cria dois corpos: um, sensível e tangível, o outro, esteticamente idealizado. O corpo sensível do dançarino deriva primeiramente de informação sensorial que é visual, aural, olfativa e, talvez mais importante, sinestésica...O corpo idealizado do dançarino pode especificar tamanho, forma e proporção entre as partes assim como especialidades para execução de movimentos específicos.” (FOSTER, 1997:237 - tradução minha)

Refletindo ainda sobre o pensamento de Butler, de que mulher “*é uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações*”, entendemos que essa construção do feminino, assim como a identidade proposta pelos

Estudos Culturais, é uma situação, construída no presente a partir das relações do mundo com o sujeito, portanto perfeitamente vulnerável a mudanças ao longo de sua existência.

Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes[...] Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero uma relação, aliás, um conjunto de relações e não um atributo individual.” (BUTLER, 2008:29)

É a partir dessa perspectiva, da relação, que me propus a investigar o trajeto pessoal de quatro mulheres nessa pesquisa, e suscitar uma reflexão acerca dos os diferentes corpos e de seus desses universos. A partir dos trajetos de cada uma foi possível perceber como se articulavam os seus ideais de corpo de cada uma, bem como os corpos sensíveis e corpo ideais dessas mulheres, construídos culturalmente, a partir de suas práticas. Para isso, utilizarei as reflexões de Susan Foster, sobre a análise de treinamentos corporais e suas influências na configuração desses corpos. *“O treinamento é necessário porque o alvo é nada menos do que “criar o corpo”. Com repetição as imagens usadas para descrever um corpo e suas ações se tornam “o corpo” (FOSTER, 1997:239)*

O intuito da pesquisa, portanto, é investigar as possibilidades de construção do ‘sendo’ para a criação em dança. Uma perspectiva mais sensível de abordar as identidades, que desconstrói os padrões de corpo legítimo e idealizado, possibilitando o surgimento de novos corpos. Um corpo que relaciona diversos repertórios, que pode construir um novo tecido: *“...este novo tecido que precisa ser criado não corresponde mais ao reflexo da essência, mas à rede de relações”.* (GLISSANT, 2005:109).

TERRITÓRIO DE REFLEXÕES II

O feminino em perspectivas

A investigação desse corpo-território feminino foi programada, primeiramente, para ser feita por meio de entrevistas com 10 mulheres, através das quais seria investigada a relação com seus corpos. A partir da discussão de gênero como ‘uma estilização repetida do corpo’, levantada por Judith Butler, admiti que realizar uma discussão sobre o feminino tentando homogeneizar diferentes corpos, não seria coerente com a minha pesquisa. O mais interessante seria olhar para singularidades e focar no corpo que dança como objeto de estudo.

Assim, em um segundo momento, decidi focar minha pesquisa em trajetórias de mulheres que tivessem relação com a dança e investigar em que medida a sua trajetória de práticas corporais pode ter influenciado para uma aproximação ou distanciamento do corpo sensível, em contraponto ao corpo idealizado, levantado por Susan Foster.

No artigo “*A beleza em foco: condicionantes culturais e psicobiológicos na definição da estética corporal*” (OTTA e QUEIROZ, 1999) os autores abordam o ensaio “*As Técnicas Corporais*” de Marcel Mauss (1974) para discutir como as experiências corporais são construídas culturalmente.

“Na requintada arte de utilizar o corpo humano, dominam os fatos da educação, acima da simples imitação. Trata-se, assim, de um verdadeiro adestramento, de adaptações do corpo a essas técnicas o que nos leva a concluir que o uso que dele fazemos nas mais diversas atividades não configura um desempenho simplesmente natural, espontâneo ou aleatório, mas, em grande parte, um uso propriamente cultural.” (OTTA e QUEIROZ, 1999:35)

A partir das reflexões sobre a prática corporal como um dos fatores influentes na construção de identidades, me debrucei sobre o imaginário feminino construído por mim ao longo de minha trajetória em dança. A longa formação que tive na técnica de balé clássico, durante dez anos, me levou a construir um corpo feminino idealizado e

conseqüentemente influenciou na minha relação com o meu próprio corpo. A busca por outras referências para esse corpo feminino é um desafio prazeroso, que perpassa também por reflexões sobre a construção da identidade da mulher na atualidade. Assim como Armindo Bião relata sem eu artigo *Um trajeto, muitos projetos*, decidi partir do meu trajeto pessoal e promover cruzamentos com as referências de corpo de outras três mulheres para realização da minha pesquisa.

“A idéia de trajeto remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente, comuns, se encontram na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo.” (BIÃO, 2007, p.1)

Para essa pesquisa é importante ter em mente que o trajeto pessoal é um relato de uma história de vida e suas relações, que parte de uma perspectiva atual, portanto, se apresenta como uma versão do passado a partir do presente e seus contextos. E é com esse olhar que pretendo relacionar os relatos das práticas corporais aqui apresentadas.

Além disso, é importante lembrar que biografia, aqui trabalhada no formato de trajetos pessoais, tem suas insuficiências enquanto objeto de estudo social, como sugere Giovanni Levi, em seu artigo *“Usos da Biografia”* (2006), sobre a utilização da biografia na área da historiografia.

“Pode-se escrever a vida de um indivíduo? [...] Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas” (LEVI, 2006:169)

Mas a biografia cabe como matéria para percepção das subjetividades do indivíduo, o que é de fato interesse nesse projeto. Compreendendo que essa pesquisa se propõe a

discutir um conceito de identidade que não é fixa, não me interessa atingir objetividade e sim discutir sobre as subjetividades e singularidades dos sujeitos envolvidos para fazer emergir um corpo sensível, a serviço de um conhecimento artístico. Segundo Jorge Albuquerque Vieira, em seu livro *Teoria do Conhecimento e Arte* (2008), existe diferenças na forma de operação entre o conhecimento científico, que estuda a realidade, e o artístico, que explora as possibilidades do real.

“Na busca da captura dessa realidade, a ciência torna-se conhecimento controlado e público, relativo à construção de esquemas conceituais ou representações que reflitam com alguma isomorfia aspectos da organização objetiva do mundo.[...] Já o conhecimento artístico tem maior liberdade de explorar não somente a realidade, mas o que poderíamos chamar de possibilidades do real” (VIEIRA, 2008:48)

Como metodologia dessa pesquisa assumi o papel de estar dentro do próprio estudo. Segundo Rafael José dos Santos em seu livro *Antropologia para quem não vai ser antropólogo* (2005) a busca por métodos científicos para as leis que regem os fenômenos sociais e naturais, e que cobra um distanciamento do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, advém da corrente de pensamento do Positivismo e já não é mais uma premissa para as ciências sociais.

“No decorrer do tempo, sociólogos e antropólogos perceberam que não é possível estudar homens e mulheres em sociedade da mesma maneira que um biólogo ou um matemático. E por quê? Pelo fato de nós, seres humanos, sermos dotados da capacidade de criar sentidos para a vida [...] Então para pesquisar pessoas em sociedade, gente produzindo, reproduzindo, e modificando cultura não é possível adotar a mesma postura de um cientista da natureza” (SANTOS, 2005:25)

Sendo assim, mesmo que eu apenas refletisse sobre as práticas corporais de outras mulheres, a minha própria representação no mundo enquanto gênero feminino, já pressupõe meu total comprometimento com o tema abordado. Entendendo, portanto, que seria impossível me colocar fora desse contexto, justamente por estar aqui questionando essa minha condição de gênero, me propus também ser parte de análise de

meu projeto, potencializando os espaços de discussão do corpo sensível e corpo idealizado a partir de diferentes perspectivas.

Assim, convidei três artistas da dança, Maria Agrelli, Renata Muniz e Sílvia Góes, para participarem tanto de minha pesquisa teórica, como das práticas que desenvolvi ao longo de minhas investigações de movimento. A escolha das três artistas tem como justificativa a proximidade e identificação artística, pois precisaria trabalhar com pessoas abertas às minhas propostas de investigação a partir da improvisação e que se interessassem pelo tema de minha pesquisa. Maria Agrelli e Renata Muniz fazem parte do Coletivo Lugar Comum, do qual faço parte desde 2009, quando realizamos o processo de criação do espetáculo Leve. Desde então, desenvolvemos um perspectiva coletiva de criação em dança que investiga um trabalho de corpo singular para cada espetáculo, de acordo com as questões que queremos levar para cena. Com a dançarina Sílvia Góes passei a ter mais contato a partir do curso de especialização em Dança da Faculdade Angel Vianna, em 2010, e a convidei para integrar o Coletivo Lugar Comum para desenvolver esta pesquisa. O quinto participante da pesquisa é o músico e performer Conrado Falbo, também integrante Coletivo Lugar Comum, o qual convidei para co-orientar a pesquisa, guiando alguns exercícios da parte prática e com quem sempre promovi um diálogo teórico no campo das performance.

Um outro ponto de definição das três como participantes teve como base a proximidade da idade dos 30 anos. Essa faixa etária específica me interessava como foco, pois além de estarem em consonância com a minha, carregam uma característica em comum: uma fase de transformação. No livro *Mulher de 0 a 90 anos (e além)*, a psicóloga Joan Borysenko, analisa as características referentes a cada ciclo de vida das mulheres. No capítulo do ciclo entre 25 e 35 anos, ela explica:

“Os princípios dos 30 anos são os que ele (Daniel Levinson) denominava um período de mudança de estrutura ou de transição (que) põe um ponto final na estrutura de vida até então existente e cria a possibilidade de uma nova” (BORYSENKO, 2002: 139)

Esse período de transição, no meu entendimento, poderia potencializar a investigação sobre as identidades fluidas e discussões de gênero aqui propostas. Em minha trajetória

peçoal, os meus 30 anos se apresentaram como momento de intensa reflexão sobre minha identidade, o que certamente influenciou no interesse por desenvolver essa pesquisa.

Assim, proponho investigar as práticas corporais a partir de quatro possibilidades do real, quatro perspectivas: a minha, a de Maria Agrelli a de Renata Muniz e a de Sílvia Góes. Para esse exercício, coloquei como pergunta: “quais as práticas corporais que marcaram a sua trajetória pessoal?”. Cada integrante escreveu a sua trajetória da sua forma, seja em tópicos, ou em textos mais discorridos. Umam colocaram suas impressões pessoais de algumas das práticas corporais e outras não. Deixei o formato dessa escrita livre, de forma a valorizar a singularidade e não exigir uma homogeneização do processo de escrita. A minha trajetória, por causa do meu próprio processo de pesquisa, culminou em ser uma escrita mais elaborada, e com um forte componente de reflexão sobre a construção de gênero resultante de algumas práticas. Esse detalhamento não é encontrado nas outras trajetórias, pois demandaria entrevistas com cada uma. Mas as questões de corpo, identidade e gênero dessas três participantes foram aprofundadas ao longo do processo criativo da pesquisa, a ser relatada no próximo capítulo.

Trajetórias das práticas corporais: possibilidades do real

Liana Gesteira

Trajetória pessoal

Sempre delimito como o início de minha formação em dança minha ingressão em aulas de balé clássico, na Academia Mônica Japiassú, em 1988, quando eu tinha oito anos. Segui minha formação em balé clássico até os 19 anos, quando iniciei minha carreira profissional em dança contemporânea como integrante do Grupo Experimental. Desde 2006 passei a repensar minhas experiências de formação corporal, e percebi que tenho muita influência das festas de carnaval que freqüentava desde os meus quatro anos de idade, onde aprendi o frevo espontaneamente, entre outras danças populares. Essa prática, por muitos anos, só foi manifestada nos momentos de lazer, e sempre me remeteram a um momento de espontaneidade e catarse. Apenas nos últimos cinco anos que passei a considerar essa memória como parte constituinte de meu corpo na dança, a

partir dos exercícios de improvisação o qual participava nas aulas que experienciei em Brasília. Pois a improvisação nos aponta alguns padrões de movimento, os quais nem sempre temos consciência, e assim me deparei com essas danças presentes no meu repertório.

Mas de fato, o ensino sistemático do balé clássico norteou a construção da minha identidade de maneira contundente até os dias de hoje. Percebo claramente a influência de diversos elementos da ideologia do balé clássico em meu cotidiano e no meu fazer artístico. Uma dessas influências me parece bem importante: a busca pela construção de um corpo ideal, e não de um corpo sensível, tal como aborda Susan Foster em seu artigo “*Dancing Bodies*” (1997). Nesse texto, a autora explica como os treinamentos em dança também trazem a formação de conceitos nos corpos dos bailarinos.

A preparação para ingressar em uma sala para uma aula de balé clássico, ainda hoje, me leva a uma série de rituais do corpo e da vestimenta. O cabelo sempre preso em um coque bem feito. O collant e a meia calça são imprescindíveis. Nenhum uso de anéis, pulseiras ou brincos grandes. A sapatilha como uma segunda pele dos pés. Toda uma construção de postura, onde a delicadeza dos gestos e o rigor disciplina sempre caminharam contraditoriamente juntas.

A execução dos passos do balé evidenciam ainda mais essa polarização, ao exigir destreza e força na movimentação da parte inferior do corpo, e leveza e fluidez nos membros superiores. E a apropriação da técnica sempre esteve atrelada a uma repetição exaustiva dos passos, mais do que sua compreensão. A superação era mais um ingrediente do aprendizado, que exigia sempre um olhar além do corpo presente. Assim, fui construindo essa visão de mulher forte em sua base, mas etérea em sua face. Um corpo feminino disciplinado, moldado por formas exteriores, e sempre visando dar um passo em direção à superação, a uma idealização. Uma construção romântica de estar no mundo.

“O conflito entre a limitação do real e a infinitude do ideal é constitutivo do movimento romântico e permite compreender o sentido da exigência da unidade. Estrutura, podemos dizer, a polaridade dentro da qual se

movimenta a alma romântica, a fonte que a alimenta” (BORNHEIM, 2005:92)

No artigo Filosofia do Romantismo, Gerd Bornheim, explica que no pensamento romântico “*a obra do artista procura imitar o primeiro ato de Deus*” (BORNHEIM , 2005:103), uma busca pela perfeição encontrada na natureza. Assim, a técnica de balé clássico, que teve grande parte de sua sistematização baseada no movimento romântico, ainda cultua muito desses princípios em sua prática diária, contribuindo para uma visão de corpo idealizado. No livro “*Giselle: o vôo traduzido(da lenda ao balé)*”, Roberto Pereira, ao discutir sobre a obra Giselle, levanta pistas de como a visão romântica incidiu para a construção de uma idealização do feminino a partir da figura da bailarina, a partir do pensamento do jornalista e crítico Théophile Gautier.

“Para ele (Gautier), ressalta Guest (1986:xxiii), existia a obsessão pela beleza no balé, e sua principal atração deveria ser o movimento dos corpos dos bailarinos e um desenvolvimento de linhas que serviam como um prazer para os olhos. Para Gautier, balé era “ritmo silencioso, música tornada visível”, e a dança era uma arte pagã, misteriosa e sensual, uma glorificação da mulher idealizada em bailarina” (PEREIRA, 2004: 92,93)

Minha experiência na dança contemporânea, quando ingressei no Grupo Experimental em 1999, modificou minhas habilidades corporais. A necessidade de deixar a gravidade agir sobre o corpo, permitindo possibilidades de peso, foi assimilado ao longo da formação nessa vertente da dança. E realmente mudou minha relação com o corpo etéreo do balé clássico. Mas o ensino das técnicas dessa dança, a princípio, ainda perpassaram pelo meu corpo por um método de repetir um modelo externo, um outro corpo, com certas habilidades e especificidades, que eram propostas pelo professor. Assim, mantive uma experiência com práticas corporais (balé clássico, barra-solo, danças populares) que exigiam uma superação de meus limites, a construção de um corpo ideal e que eram moldados a mercê da proposta estética do grupo do qual fazia parte. Tanto no Grupo Experimental, do qual fiz parte do elenco de 1999 a 2001, como no Grupo Grial, que integrei de 2003 a 2004, almejei um corpo idealizado, visto que os

processos criativos experienciados ainda tinham como metodologia a assimilação dos movimentos propostos pelas coreógrafas.

A partir de 2003, uma experiência começou a influenciar na reflexão do meu fazer corporal: minha participação no projeto Acervo RecorDança. Estudar as histórias da dança do Recife me levou a compreender melhor os contextos artísticos de minha cidade, e conseqüentemente, os meus. Foi quando passei a compreender melhor os princípios estéticos das técnicas corporais que aprendi e dos grupos os quais integrei o elenco.

Em 2005, fui morar em Brasília. O contato com os artistas de dança da capital federal culminou em meu interesse em rever minhas referências do feminino. Quando ingressei no Grupo Experimental, o corpo feminino romântico do balé clássico deu vazão a um corpo dessexualizado. A dança do Experimental não exigia diferenciação de gênero entre os corpos em cena, e sim os homogeneizava em formas virtuosas. O Grupo Margaridas foi quem me instigou a pensar sobre a questão de gênero, pois as suas criações são voltadas para a discussão do feminino por diferentes vieses (literatura, música, corpo, identidade, etnia, etc). E foi a partir de aulas de Improvisação com Luciana Lara e de Contato e Improvisação com Giovani Aguiar, que adquiri os instrumentos para reverberar em meu corpo processos criativos mais autônomos, construídos a partir de minha singularidade. Essa experiência abriu um novo caminho de relação com a dança, que não era de repetição de movimentos e pensamentos elaborados pelos outros, mas sim de criação a partir da minha visão de mundo. E repensar as minhas referências de feminino foi inevitável nesse processo.

Refazendo essa trajetória, entendo que a presença feminina sempre foi muito freqüente em minha formação em dança. Em minhas aulas de balé clássico a sala era majoritariamente de alunas mulheres, com a presença de um ou dois homens no máximo, além do professor, Eduardo Freire (Kuka). Praticamente em toda a minha formação, nos cursos e oficinas que fazia de diferentes estilos de dança, o ambiente era dominado por alunas. E só ao ingressar na carreira profissional, nos grupos de dança da cidade, que a presença do masculino na dança passou a ser mais freqüente. Em 2009, curiosamente, entrei na Cia. Etc, que desde 2005 estava funcionando apenas com um

elenco de homens. E hoje está funcionando com duas integrantes mulheres: eu e Marta Guimarães.

E foi nesse ambiente predominantemente masculino que encontrei a oportunidade de discutir e criar a partir de questões de gênero. Atualmente, a Cia. Etc. está no processo criativo da sua próxima montagem que tem como mote inicial as discussões levantadas pela Teoria Queer (SPARGO, 2006), onde pretendemos abordar as identidades sexuais como matéria-prima para criação. As identidades sexuais do feminino são o que me interessa e pretendo desenvolver nesse espetáculo. Aproveitando essas experiências atuais da minha prática artística decidi ampliar a reflexão das identidades sexuais para as questões das identidades corporais femininas, como foco de meu projeto de conclusão de curso da especialização em Dança da Faculdade Angel Vianna.

Maria Agrelli

Trajetórias corporais

Fiz natação, por orientação médica, dos 8 meses aos 8 anos aproximadamente;

Dos 3 aos 5 anos fiz aulas de frevo com Ana Madureira;

Aos 9 entrei no balé clássico, comecei em Carol Lemos, depois fui pra EBATECA em Salvador e por último, passei dos 13 as 18 no Stúdio de Danças;

Fiz Ginástica Rítmica;

Aos 20 fiz aulas de dança de Salão;

E Finalmente, aos 21 entrei no Grupo Experimental, onde iniciei minha vida de bailarina contemporânea;

Aos 28 anos entrei em contato com a técnica do Contato e Improvisação que serviu de suporte para o processo de criação do espetáculo de dança Leve;

Em 2008 dancei com Ivaldo Mendonça;

Em 2008 participei de uma peça de teatro;

Particiei de alguns trabalhos com o Grupo Grial de Dança em 2009 – 2010, nesse momento entrei em contato com outras danças populares, como cavalo marinho e maracatu;

Em 2010, iniciei a Pós Graduação da Faculdade Angel Vianna e Compassos Cia de Dança, onde tive diversas vivências corporais, passando do movimento mais sutil, de

observação do corpo ao Jazz; Ainda em 2010, fiz aulas de Capoeira e Cavalinho marinho; A partir de 2010 participei de um processo voltado para performance, onde o foco é trabalhar corpo e voz; Atualmente faço regularmente aulas de Pilates.

Renata Muniz

Minha trajetória de práticas corporais:

- Fiz natação na infância. Morria de medo d'água e ainda tenho até hoje, foi um pouco traumático, nem mergulhar eu conseguia, quanto mais nadar. A água é muito misteriosa pra mim.
- Sempre dancei nas festinhas da escola dos períodos juninos, natalinos etc. Percebia, sem nenhuma modéstia, que tinha mais facilidade que as outras crianças e que chamava mais atenção, tendo sempre que ficar à frente das coreografias como guia e isso era um problema porque era muito tímida e, as vezes, dançava troncho pra que não me colocassem nesse lugar.
- Durante o carnaval e São João na rua do bairro em que eu morava, no subúrbio, sempre tinha concurso de frevo, samba, quadrilha e outras coisas. Eu participava e sempre ficava entre as três primeiras colocadas, porém morrendo de vergonha, mas ao mesmo tempo precisava daquilo, precisava me mostrar, muito doido isso.
- Na adolescência pratiquei alguns esportes com bola: vôlei e basquete. Odiava bolas. Abandonei todos rapidamente. Acho que por isso odeio dançar com objetos nas mãos ou dependendo deles. Exceto a Calunga do Maracatu.
- Assisti ao Balé Popular do Recife e pronto. Fodeu. Era isso. Fui fazer aulas com Ana Miranda e me tornei a menina dos olhos dela. Praticava todos os estilos menos o frevo, como minha referência era Ângelo Madureira como passista de frevo e eu achava que nunca dançaria como ele, abandonei o frevo.
- Dancei no Balé Brincantes, nada muito diferente do Balé Popular do Recife, porém com dançarinos mais velhos, maduros, saídos do Balé Popular. Sentia-me uma criança no meio deles.
- Após um desfile num carnaval com o Maracatu Nação Pernambuco, passei a integrar a trupe, dançávamos outros ritmos além do maracatu. Era um momento bem glamoroso do mesmo. Fiz papéis importantes, Dama do paço, princesas, oxum e a rainha do

maracatu, inclusive em Lyon na França. As pessoas me reconheciam na rua e eu pensava: Como é bom ser dançarina!

- Em 1998 comecei a fazer aulas de dança contemporânea e como já me sentia inquieta, incomodada com a dança popular o Experimental me caiu como uma luva. Teria novos desafios corporais. Ótimo. Em 1999 já estava fazendo circulação com Zambo até em São Paulo. Foi horrível, queria desistir. Me senti incapaz. A segurança que eu tinha com a dança popular não me servia de muita coisa no Experimental. Mônica, por necessidade, me jogou em cena sem nenhum cuidado psicológico.

- Dancei com Marcelo Pereira, dança moderna. Modificou meu jeito de dançar. melhorou meu eixo e equilíbrio e a independência entre partes do corpo.

- Com Ivaldo tive uma identificação rápida pela minha preferência natural em movimentar-se. Bem impregnante a movimentação dele.

- O feminino e o meu olhar com Luiz Roberto foi um momento de me reconectar com meu corpo.

- Para o processo de criação do espetáculo de dança Leve foi usado o Contato e Improvisação como preparação corporal

Sílvia Góes

Esboço de um trajeto pessoal na Etnocenologia

A dançadeira

(Sílvia Góes)

Para minha avó Alcina, que sem querer, me ensinou a dançar

Deitada sobre cactos

As costas perfuradas

Lapidava estrelas

Era terra muito velha

Pisada pelos homens

Sagrada pelos mares

Deflorada por mil deuses

Mas do seu umbigo

Brotava um jardim

Todo santo dia

Espirais de cinco sóis

Escorriam em cada um

Dos fios dos cabelos

Sangrar era só um disfarce

Para encantar a morte

Em seu corpo verdadeiro

Da última vez que a vi

Dançava completamente nua

Parindo poesias por todas as veias

Nasci de parto normal e fui a primeira a abrir a mãe numa família de quatro filhos. Caminhei por terras ainda virgens de nascimentos e desemboquei na cidade das flores, agreste pernambucano, sobre sete colinas, onde faz frio no Nordeste. Os traços indígenas me levaram aos ancestrais pelo lado paterno. A herança vem da minha bisavó e o meu pai costumava frequentar as festas da tribo Fulni-ô, o que marcou a minha primeira aproximação com parte das matrizes estéticas que compõem o meu corpo-memória.

Aos cinco ou seis anos conheci uma bailarina que ficou hospedada lá em casa. Era a bailarina convidada para um espetáculo que a escola de balé onde eu fazia aulas produziu para o principal teatro de Garanhuns. Era a minha primeira vez num palco e Andréia, a bailarina, linda, doce e delicada, me dava lições em casa nas horas vagas. Havia entrado em contato primeiro com o corpo cotidiano de Andréia, que para minha criança parecia eternamente encantado, mesmo nas atividades mais básicas, como comer, assistir TV e se deslocar pela casa.

Período sem arte. Não havia escola de dança, o cinema e o teatro funcionavam só de vez em quando nessa época nova em Garanhuns. Me apaixonei pelos parques e pelas flores e pelo jeito de andar dos homens e mulheres que me cercavam.

Na chegada ao Recife, os carnavais. O frevo, maracatu, os caboclinhos, ciranda, as ruas, a dança nas ladeiras de Olinda...

Conheci Dona Amara e a Mazuca de Agrestina. Encontro com minhas próprias matrizes estéticas no ritmo que traz instrumentos e heranças dos povos indígenas, africanos e que ganharam outras cores no Agreste pernambucano.

A Argentina da Dançaterapia e de Maria Fux. Minha primeira viagem internacional sozinha foi um encontro belo e irreversível com os sonhos de uma mulher que presenciou a ditadura argentina e seguiu fazendo da dança a sua luta, unindo num mesmo espetáculo portadores de deficiências físicas e mentais e bailarinos profissionais, numa troca em que a beleza é a lembrança mais viva em mim.

Meus pés, meus olhos, ouvidos, tudo mudava. Convite para viagem ao Marrocos e caminhada no deserto. Uma nova percepção do feminino, bem perto e ao mesmo tempo tão longe. Encontro com os Berberes, sua dança, sua arte...

Convite para se apresentar no encontro da Unesco, no interior da França. Integrei o grupo que representava o Brasil, liderado pelo meu amigo Herbert Lucena. Cantávamos e dançávamos o nosso coco e o nosso forró e ciranda, pernambucaníssimos, entre outros artistas convidados de várias partes do mundo, cada um dividindo e multiplicando a sua arte. Alençon, Issoire, Gannat, Yzeure, Donjon, Clermont Ferrand, foram algumas das cidades onde nos apresentamos em nossa participação no XVI Festival Folklores du Monde. Dividimos o palco e as ruas com outros grupos tradicionais do Quebec, Yemen, Finlândia, Romênia e França, México, China... Dividimos experiências, amor e vida com todos. Em Gannat, outra cidade prevista na turnê, participamos da 35ª edição do Festival Gannat Allier – Les Cultures du Monde, com shows, debates, conferências, cursos, exposições, música, artes cênicas, tudo reunido para promover a paz entre os povos e a divulgação e o intercâmbio entre vários países, cada um com suas expressões estéticas a partir do encontro de suas matrizes culturais. De cada lugar, o Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et D'arts Traditionnels (CIOFF), organização internacional não-governamental vinculada à Unesco na preservação da memória cultural e presente em mais de 90 países, escolheu grupos e artistas capazes de traduzir as expressões da sua pátria. Muitos encontros.

Viagem à Índia. Aulas com a dançarina indiana Kanchana e troca com as crianças. Ensinar o maracatu para as crianças indianas e aprender com elas a dança clássica Odissi foi uma experiência transcendental.

Práticas corporais: revelando corpos sensíveis e corpos ideais

O que Susan Foster levanta em seu texto é que algumas práticas reforçam o corpo idealizado, enquanto outras permitem a vivência do corpo sensível. Ao analisar as práticas corporais das quatro trajetórias percebo um trânsito entre treinamentos corporais que permitem as duas formas de lidar com o corpo. O que realmente influencia na construção de um ou de outro é a forma como essas bailarinas assimilaram esses treinamentos em sua dança.

O balé clássico é uma das técnicas que perpassam tanto a minha formação, como a de Maria e Silvia. Segundo Susan Foster, essa é a única técnica que requer um físico específico: magra, alongada, flexível e proporcional, e propõe um corpo ideal: leve, rápido, preciso, forte. Além disso, o processo de ensino-aprendizado se dá sob um pensamento de hierarquia, em que o professor tem mais conhecimento que o aluno. O aluno deve imitar corporalmente o que o professor propõe, e deve buscar sempre a superação física, mesmo que tenha um corpo “não adequado” para certos exercícios. Assim, essa técnica é uma das que reforçam a busca por um corpo idealizado, externo, um outro corpo. Jussara Setenta explica como esse treinamento que é aplicado para qualquer corpo e reproduz um sistema, ao invés e propor expressões singulares do corpo.

“Os balés de repertório são um bom exemplo dessa maneira de enunciar dança. Suas idéias remetem para mundos de ilusão. A encenação do balé Giselle, por exemplo, pode ocorrer com corpos do oriente ou do ocidente e, apesar da distinção desses corpos, eles manterão em cena as seqüências de passos já prontos no século 19. Evidentemente, cada montagem carregará os acordos dos corpos específicos com a partitura já existente, mas esses corpos não inventarão seus modos próprios se escolheram repetir a coreografia criada” (SETENTA, 2008:49)

Mas a repetição de movimentos para a construção de um corpo “modelo” não é um método utilizado apenas no balé clássico. Muitas outras técnicas reproduzem um sistema de ensino-aprendizado que valoriza a reprodução de passos e formas, mais do que a experimentação. Muitas danças populares, inclusive, quando ensinadas fora de seu contexto cultural, são assimiladas pelo ordenamento de passos. A dança do Método Brasília, criado pelo Balé Popular do Recife tinha como princípio, em seu início, o respeito pela interpretação individual do movimento, como explica Valéria Vicente no livro *Entre a ponta de pé e o calcanhar* (2009:66). Mas ao longo do tempo, o Balé se tornou o lugar de “salvaguarda das danças populares”, gerando conflitos internos entre gerações de bailarinos do grupo em 1990.

“Afim, como desconstruir idéias que foram a “bandeira” do grupo nos últimos anos, abrindo mão de seu papel educacional e preservacionista? Nesse sentido, o Balé Popular do Recife criou uma versão tão marcante que não só virou escola, mas também modelo do qual se tornou difícil fugir” (VICENTE, 2009:112)

Na trajetória de Renata, percebemos essa idealização do corpo quando fala que desistiu de dançar frevo por ter como parâmetro a dança de Ângelo Madureira, que era do Balé Popular do Recife.

“A fixação de movimentos já estabilizados termina por encobrir qualquer aspecto de instabilidade no processo de produção das falas. A preocupação com a singularidade é substituída pelo exercício de imitação que leva o corpo a imitar outro(s) corpo(s) sem a intencionalidade de diluir normas fixas ou mesmo transgredi-las. Faz com que o corpo repita o fazer tornado visível pelo outro. Esse é um exercício de imitação onde o corpo age para se transformar no outro corpo” (SETENTA, 2008:50)

Já a experiência minha e de Maria com relação ao frevo está ligada a uma prática espontânea, irreverente e contextualizada nas festividades de carnaval. Um experiência “sensorial que é visual, aural, olfativa e, talvez mais importante, sinestésica”, advindo

do corpo sensível apresentado por Susan Foster. Assim, percebemos como cada prática pode ser ressignificada em cada corpo, de acordo com sua assimilação e produção de sentido, no momento presente.

Uma outra influência de técnica percebida na trajetória de Renata foi a partir das aulas de dança moderna, com o professor Marcelo Pereira. Ele foi bailarino da companhia Jeniffer Muller, que segue a linha da dança moderna americana. Ao dançar na companhia desse bailarino aqui em Recife, durante um ano, Renata relatou uma mudança em seu corpo: “melhorou meu eixo e equilíbrio e a independência entre partes do corpo”. Talvez, essa mudança, esteja relacionada com o trabalho de centro proposto pela vertente da dança moderna americana. Susan Foster analisa que o trabalho com a dança moderna estimula uma busca incessante por um corpo sensível, mas que pelos relatos de Renata caso não parece ter surtido efeito em sua relação. A busca por uma conexão maior com sua singularidade parece ter emergido no trabalho “O feminino e o meu olhar”, coreografado por Luiz Roberto, e aconteceu tanto pelo tema, como por uma maior liberdade de expressão que teve no processo criativo.

Um outro trabalho que foi transversal ao meu trajeto, e ao de Maria e Renata foi o de Contato e Improvisação. Segundo Foster, essa é uma técnica que ensina, performatiza e socializa o contato com o outro; apresenta parâmetros de como se movimentar, mas não impõe um vocabulário específico; propõe uma relação democrática, imprevisível e fisicamente disposta; não pressupõe hierarquia na sala, pois o professor se coloca como facilitador; não investe na criação de uma identidade para o corpo onde a definição é constantemente negociada nos contextos das improvisações propostas. Essa prática corporal, portanto, cria um espaço potencial para a instauração de um corpo sensível.

A partir da trajetória de Silvia, percebemos que sua construção de sentido se faz a partir de experiências corporais que são indissociáveis de seus contextos culturais e sociais. Sua herança indígena é citada como importante para sua idéia de território corporal. E ao longo de sua trajetória a dança sempre foi um lugar de encontro com outras culturas. As práticas corporais em que teve contato privilegiou as trocas e o olhar para as diferenças como um lugar de potência. Uma maneira de lidar com as singularidades e não com as culturas idealizadas. É evidente que muitas das danças com que ela teve contato, como o balé clássico e a dança tradicional indiana Odissi, operam também em

alguns mecanismos de repetição, a primeira idealiza corpos e a outra, segundo me relatou a própria Silvia, idealiza gestos. Mas a maneira como Sílvia apreendeu essas práticas foi por meio de um pensamento de corpo compartilhado e mais próximo do sensível.

Assim, percebemos que a apreensão de corpo por meio de uma prática depende de alguns fatores como: a ideologia de corpo inerente à uma prática corporal; a metodologia do ensino, que pode priorizar, ou não, a construção de um modelo externo; e a apreensão dessa técnica pelo aluno, que pode se desvincular de um modelo e promover o experimento mesmo dentro de técnicas padronizantes, ou que privilegia uma visão idealizadora e consumidora de um corpo, que dissocia a experiência da dança em qualquer contexto que seja.

Assim, percebemos a complexidade da construção de sentidos a partir de práticas corporais, que depende de diferentes fluxos. Nos trajetos pessoais de cada uma, percebe-se um trânsito entre os corpos idealizados e sensíveis. Com tendências para um, ou outro, de acordo com as práticas treinadas, as metodologias de ensino e sua própria assimilação, em diferentes momentos.

“Com o desenvolvimento de ambos os corpos, sensível e ideal, passam a ocupar a consciência do bailarino[...] Eles passam, ou não, a usar princípios técnicos apreendidos na sala de aula, em suas atividades diárias e suas rotinas [...] Eles também apreendem informações cinestésicas de performances passadas dessas atividades e assim passam a adquirir um senso histórico do seus próprios movimentos de corpo”.
(FOSTER, 1997:240)

Susan Foster nos mostra, portanto, que os treinamentos passam a ocupar as consciências corporais de cada uma e que reverberam em nosso cotidiano. E percebemos como esse processo de configuração do corpo é ressignificado ao longo do trajeto de cada uma.

“Ao longo de meses e anos de estudo, o processo de treinamento pela repetição reconfigura o corpo; identifica e nomeia aspectos e partes que antes eram irreconhecíveis, e reestrutura o todo em termos de ações

dinâmicas que se relaciona com as variadas partes. Nem o corpo sensível, nem o corpo ideal permanecem o mesmo ao longo do processo: definições do corpo são alternados e refeitos.” (FOSTER, 1997:239)

Dessa forma, acredito que o pensamento de corpo reconfigurado trazido por Susan Foster se articula com o de identidades fluidas trazidos pelos Estudos Culturais e pelas discussões de gênero de Judith Butler. Ao analisar as trajetórias de práticas corporais de cada dançarina, percebemos que tentar homogeneizar esses repertórios para construção de um “corpo feminino” seria incoerente, tendo em vista a diversidade de experiências dos corpos aqui apresentados. E olhar para esses corpos como se já tivessem uma identidade definida, também se apresenta frágil, devido às mudanças do pensamento de corpo ocorridas no trajeto de cada uma e que se apresentam mais como uma situação do que como uma essência. Assim, as trajetórias das práticas corporais aqui analisadas corroboram com o pensamento de um corpo-território feminino singular e provisório.

TERRITÓRIO DE REFLEXÕES III

Processo Criativo: investigação do corpo como território sensível

A intenção de realizar uma performance como parte do processo de pesquisa para este trabalho advém da prerrogativa que a articulação das idéias pelo corpo suscita reflexões diferente do pensamento racional, e pode trazer outras perspectivas para a discussão aqui apresentada. A experimentação corporal acessa muitas informações e memórias que estão acomodadas nas camadas de constituição do corpo. O trabalho de movimentar essas memórias é uma tentativa de ler as entrelinhas desse corpo e colocá-las em reflexão junto ao discurso, pois eles muitas vezes se complementam, como também se contrariam. Assim, é possível detectar as próprias incoerências dos discursos que as mulheres através da apresentação de seus trajetos criam para si e para a sua relação com o corpo e seus significados e apresentar uma outra perspectiva desse discurso.

O processo criativo contou com trabalhos de emissão de voz, improvisação de movimento, exercícios de elencar partes do corpo e seus significados, feitura de desenhos a partir da improvisação, conversas sobre os resultados dos exercícios, e outras estratégias criativas que serão apresentados ao longo desse capítulo com mais detalhes.

Os encontros práticos foram realizados uma vez por semana, ao longo de três meses, de janeiro a março de 2011. Começamos as experimentações a partir de um trabalho de corpo e voz, orientado pelo músico e performer, Conrado Falbo. A vontade de trabalhar com a voz esteve presente desde o início de minha pesquisa prática, quando detectei que essa era uma das suas formas de expressão mais reprimidas pela sociedade.

“O corpo feminino, no entanto, é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos, ou dos políticos; em imagens de toda a natureza – quadros esculturas, cartazes – que povoam as nossas cidades. Mas esse corpo exposto, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade”
(PERROT, 2003:13)

E particularmente, a necessidade de usar a voz como um dos instrumentos do corpo de empoderamento é também uma questão pessoal, tendo em vista que a análise de meus significados das partes do corpo apresentou a garganta, como uma dos espaços não acessados do meu corpo. Exatamente um lugar reprimido de expressão, e que gostaria de explorar na performance.

Posteriormente, surgiu o desejo de usar a vocalização durante toda a elaboração da performance se demonstrou coerente com a idéia de explorar espaços não acessados do corpo. A utilização da voz vinda desse corpo traz outras camadas de compreensão dos seus significados, ampliando a dimensão desse território.

Assim, Conrado Falbo desenvolveu exercícios de improvisação de corpo e voz, baseados no trabalho de Ruth Zaporah, denominado “Action Theater”. Segundo o site oficial da artistas, “Action Theater é um treinamento de teatro físico pelo improviso e método de performance criado por Ruth Zaporah”². O caminho foi o de articular a utilização de sons abstratos vindos desse corpo, descartando, a princípio, o uso da palavra por remeter a significados fechados. Assim, foram realizados diferentes exercícios de se movimentar improvisadamente ao mesmo tempo em que se pronunciavam sons. Sempre que o som parava, o movimento do corpo também deveria pausar. O corpo só deveria se movimentar guiado por algum tipo de som abstrato. Durante alguns encontros esse foi o princípio norteador dos exercícios práticos, que tinham diferentes formatos e estímulos ao longo de suas realizações, mas que matinha sempre a idéia de se movimentar em consonância com algum som.

Como todo o processo criativo, nem tudo experimentado foi absorvido na performance. E em alguns dias, o trabalho de voz realizado foi menos específico para este trabalho e mais voltado para desenvolvimento técnico, como exercícios de afinação, respiração e ritmo. Para elucidar melhor o trabalho desenvolvido vou citar três encontros que detectei como importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Exercício I - Sons e movimentos abstratos

² <http://www.actiontheater.com/action.htm>

Neste encontro trabalhamos o início de vocalização abstrata do corpo. Em um primeiro momento, nos dividimos em duplas. Enquanto uma vocalizava automaticamente sons abstratos, a outra intérprete se movimentava pela sala de acordo com os estímulos sonoros, modificando sua movimentação sempre que o som mudava de qualidade. E sempre que o som parava, a improvisação de movimento também deveria parar, retornando quando a vocalização fosse retomada. No segundo momento, cada intérprete experimentou improvisar com sua própria vocalização abstrata, seguindo exatamente as mesmas regras do exercício anterior.

No terceiro momento cada intérprete teve que realizar uma improvisação, de 10 minutos cada, com os mesmos princípios de articulação temporal entre corpo e voz, percorrendo uma trajetória do fundo da sala até chegar perto do público (Conrado e as outras três intérpretes). A finalidade era perceber como cada uma trabalharia os estímulos do exercício anterior em uma performance criada, ao longo dessa trajetória espacial e em conexão com o público.

Exercício II – Sons de estados da natureza

Neste dia o exercício de improvisação teve como regra vocalizar um som e uma qualidade de movimento específica para cada estímulo dado por Conrado. Os estímulos foram relacionados a ocorrências ou objetos da natureza (pedra, rio, ventania, folhas caindo, chuva, trovoadas, lama, etc). Cada estímulo levava a um estado específico de corpo e de som, que era imediatamente modificado ao receber o próximo estímulo.

Em seguida foi feito um exercício de cada uma das intérpretes articular uma seqüência de palavras (uma história, um sentimento, uma descrição, etc) criando conjuntamente no corpo e na voz um estado corporal para cada seqüência. Esse estado era modificado cada vez que se mudava de seqüência. Assim, a utilização da palavra foi inserida nos exercícios de maneira que os movimentos não se propusessem a mimetizar o que estava sendo dito, mas sim dispor de um estado corporal para essa expressão vocal.

Exercício II – Sons e ações

Neste encontro, o exercício realizado buscou ampliar essa vocalização abstrata mesmo quando utilizamos palavras. Assim, começamos o exercício em pares. Enquanto uma experimentava vocalizar vários verbos, usando também uma abstração na dicção dessa palavra, alongando vogais ou enfatizando consoantes, a outra intérprete ia se movimentando tentando se conectar mais com a sensação dessa sonorização do que com o sentido do verbo. O exercício de abstrair o sentido foi bem difícil, tanto para quem falava, como para quem se movimentava.

A vocalização abstrata desse corpo trouxe uma outra dimensão para o trabalho de corpo. Mesmo quando os encontros não foram guiados por Conrado, essa articulação de movimentar corpo e voz se manteve presente como princípio para alargar os espaços do corpo e detonar novas sensações desse território.

Em alguns encontros os exercícios foram guiados por mim, visando um trabalho mais focado nas metáforas do território feminino e seus significados. Uma das primeiras atividades realizadas por cada intérprete foi elencar em um papel partes de seus corpos que trouxessem significados importantes em sua trajetória e fazer relação dessas partes com algum termo do território topográfico, metaforicamente. Segue abaixo a lista de partes do corpo das quatro interpretes:

Interprete I - Liana

- Garganta – engulir a seco (abismo)
- Axila – liberdade, suor, instinto (fenda)
- Parte logo abaixo da cervical – sensualidade (vale)
- Cervical – peso do mundo (montanhas, relevos)
- Omoplatas – asas (continuação das axilas), referência posterior dos seios (planícies)
- Atrás do joelho (dobradiça) – aconchego, carinho (fenda)
- Entre os dedos do pé – base, segurança (pedra, planície)
- Fenda dos glúteos – abismo, intimidade profunda (fenda)
- Mãos – linhas secretas, traiçoeiras (relevos)
- Nariz – memória (planície)
- Nádegas – descuido – (crateras)
- Fundo dos olhos – dentro, algo além (abismo)
- Útero – recriação (fenda)
- Coração – pulso forte (rios, cachoeiras)
- Estômago – dor (fenda)
- Sangue – fluido de energia (rios, cachoeiras)

Interprete II - Maria

- Anus: travas, pudores/ abismo
- Bochechas: Infância, saudade/ montanha
- Axilas: sonhos, amores/ ladeira (de Olinda)
- Entre os dedos: desejos/fendas
- Cotovelos: envelhecer/ arrecifes
- Coxa: tensão, dor/planície
- Esterno: presença/ tronco de árvore
- Queixo: identidade/seixo

Interprete III - Silvia

- Pulso – vida - rio
- Região do hióide – juventude - vulcão
- Área das costelas abaixo dos seios – segredos – fundo oceânico (parte sólida sobre a qual repousam as águas)
- Parte de dentro do antebraço – paz - praia
- A pele no encontro do antebraço e braço – calor - duna
- Axila – vôo - caverna
- Espaço entre o segundo e o terceiro dedo dos pés – liberdade – fiorde (entrada estreita e profunda entre montanhas)
- Encontro entre os ombros e a nuca – sensualidade - estuário
- Centro das costas – coragem – atol
- Entre a barriga e os pelos pubianos – beleza - planície
- Parte lateral da batata da perna – cansaço - chapada
- Área logo abaixo do esterno – ar – baía
- Atrás das orelhas – desejo - montanha
- Períneo – leveza – estreito
- Centro do pé / Articulação de Chopart – perdão – istmo
- Crânio / Área do occipital – dor - catarata

Esse exercício de listar as partes do corpo, seu significados e metáforas territoriais serviu como referência para alguns exercícios de improvisação de movimento propostos por mim. Em outros momentos estimei a busca por outros espaços desse corpo, que talvez não fossem acessados conscientemente pelas intérpretes. E a partir dessas localidades pedi que buscassem estados corporais, qualidades de movimento e de som.

Dia 02 de fevereiro de 2011

O exercício desse encontro foi o de, primeiramente, despertar espaços do corpo a partir de uma bolinha de tênis. Tentar encaixar essa bolinha em espaços do corpo e investigar locais não acessados. Em seguida, deixamos as bolas e tentávamos nos movimentar com a sensação dessas bolinhas, utilizando também a respiração para ativar esses espaços.

Em seguida pedi que desenvolvessem em movimento outras sensações advindas desses espaços ativados. No último momento pedi que cada uma escolhesse uma parte do corpo que tinha sido trabalhada nesse exercício e improvisasse por 10 minutos, usando corpo e voz simultaneamente. Após os dez minutos paramos e retratamos em um papel em branco alguma imagem ou texto usando lápis de cera. Repetimos esse procedimento com mais três partes do corpo³.

Dia 01 de março de 2011

O exercício deste dia aconteceu da seguinte forma: uma das intérpretes ficava guiando a improvisação, dando estímulos para que o movimento fosse realizado em partes do corpo específicas e com determinadas qualidades. A partir desses estímulos as outras duas intérpretes realizavam improvisação de movimento e de voz.

Joelhos preso – pernas cruzadas, joelhos grudados o tempo inteiro, interessante de ver quando acontecia mudança de níveis.

Púbis pesado – movimentos de pernas abertas, em locomoção pela sala, como se o peso levasse sempre o púbis para o chão

Costelas mole – fragmentada, movimentos pequenos do centro do corpo, espamos.

Virilha suada – grudando, arrastando

Virilha cheirosa – aberta

Fenda dos glúteos – movimentos de sucção com as pernas, de suspensão do corpo todo na vertical para cima.

Lábios – movimentos de sucção, e com sonorização bem potente

Ombros livres – bem estar, malemolência, sensualidade

Entre os dedos – pode ser tensão, pode ser chuva

Obs: a voz toma muito espaço da cena

Dia 17 de março de 2011

Neste dia, o exercício guiado por mim partiu de uma sensibilização do corpo em duplas. Em seguida pedi que cada intérprete escolhesse quatro partes do corpo que tinham elencado em suas listas e improvisasse movimentos e sonoridades a partir dos

³ Ver em Anexos os desenhos resultantes desse exercício.

significados e metáforas escritos. Ainda em duplas, a improvisação de cada intérprete era observada por outra, que ao longo da improvisação dava outros comandos de qualidades interferindo no estado inicial. E assim foi feito com todas as quatro partes do corpo de cada uma, trocando as funções das duplas. Por fim, pedi que cada uma organizasse uma seqüência de improvisação, com quatro partes do corpo e cada uma com uma qualidade e metáfora específica. A intérprete podia utilizar partes do corpo e movimentos da improvisação pessoal ou até mesclar com os da outra a quem assistiu. Todas as improvisações foram gravadas.

Performatizando o território feminino

Após os três meses de exercícios práticos me dediquei a criar a performance Topografias do Feminino. A iniciativa teve como objetivo elaborar pelo corpo as reflexões levantadas durante minha pesquisa teórica-prática. A performance foi apresentada no dia 4 de abril, no Centro Cultural dos Correios, na Mostra de Encerramento da primeira turma de pós-graduação da Faculdade Angel Vianna/Compassos (Recife).

Para a performance me baseei nas movimentações e metáforas surgidas durante os exercícios práticos. O exercício do dia 17 de março, inclusive, foi um dos nortes de minha criação. Nessa investigação foi possível extrair algumas congruências territoriais: o ventre apareceu na improvisação das quatro performers, e com as seguintes metáforas: deserto, vulcão, relevo. O pé apareceu em duas improvisações: em uma delas como raiz e em outra como terra. A garganta apareceu como um abismo em duas outras improvisações. Um lugar de repressão externa, mas uma necessidade interna e de expressão. As axilas apareceram como expressão da liberdade, e como extensão dos omoplatas que faziam referências a asas. As costelas apareceram como pequenos relevos que escondem entre eles diversos segredos, fragilidades, sensações não expressadas.

Minha performance percorreu o seguinte roteiro: iniciei deitada lateralmente no chão, de costas para o público. A idéia era propor um corpo como paisagem, que pudesse ser visualizado como um lugar de montanhas, relevos, fendas, planícies. Minha movimentação era lenta, fluida e com pausas em algumas posições, como forma de permitir que o público criasse imagens desse corpo. Toda essa parte foi encenada sem

som. Em seguida o foco de minha movimentação se voltava para o ventre, que ora era contraído, como um vale, e ora era estendido como um relevo, modificando de forma lenta e com um som de respiração. Aos poucos essa movimentação ia acelerando e se transformando em um vulcão em erupção que tomava todo o restante do corpo. Nesse momento a vocalização começa a evoluir para sons pequenas explosões. Aos poucos essa erupção vai acalmando, o movimento e o som diminuindo até pausar, ainda deitada no chão. Em seguida apresento minha garganta ao público, meu abismo, e dela sai o ar de todo o meu corpo. Uma tentativa de expressar algum som que não sai, apenas ar. Em seguida pego um papel escrito, me levanto diante do público, e começo a ler algumas das poesias, sem título, da sequência “Poema preso” do livro “Pensamento chão”, de Viviane Mosé⁴:

“muitas doenças que as pessoas têm são poemas presos
abscessos tumores nódulos pedras são palavras
calcificadas
poemas sem vazão

mesmo cravos pretos espinhas cabelo encravado
prisão de ventre poderia um dia ter sido poema

pessoas às vezes adoecem de gostar de palavra presa
palavra boa é palavra líquida
escorrendo em estado de lágrima

lágrima é dor derretida
dor endurecida é tumor
lágrima é alegria derretida
alegria endurecida é tumor
lágrima é raiva derretida
raiva endurecida é tumor
lágrima é pessoa derretida
pessoa endurecida é tumor
tempo endurecido é tumor
tempo derretido é poema

palavra suor é melhor do que palavra cravo
que é melhor do que palavra catarro
que é melhor do que palavra bÍlis
que é melhor do que palavra ferida
que é melhor do que palavra nódulo
que nem chega perto da palavra tumores internos
palavra lágrima é melhor

⁴ <http://www.vivianemose.com.br>

palavra é melhor
é melhor poema

a dança é uma forma de amolecer os poemas
endurecidos do corpo”

A escolha de usar um texto na performance vem da necessidade pessoal de ressignificar minha garganta, espaço detectado como oprimido. E usá-lo como espaço de empoderamento, de expressão, de posicionamento no mundo. Assim a escolha da poesia aborda o tema de como permitir a vazão das palavras do corpo. Faço a leitura da poesia três vezes. A primeira vez lendo e de forma automática, sem ritmo, como quem lê um discurso pronto, que não é seu. A segunda vez, deixo o papel cair e digo novamente a poesia de forma automática. Mas como estou usando a memória para lembrar do discurso pronto, a poesia sai de forma mais estranha, truncada, errante. Da terceira vez digo a poesia juntamente com o corpo, como se cada palavra estivesse sendo expelida do meu corpo ou percorrendo o meu corpo. Trazendo significado para as palavras e aproximando o discurso do meu corpo. Ele sai de forma mais fluida e coerente, uma expressão do meu corpo-pensamento. Nesse momento da performance fiquei em um ponto fixo do espaço e me utilizei das movimentações das costelas “como pequenos relevos que escondem entre elas diversos segredos, fragilidades, sensações não expressadas”, que emergiu de uma das improvisações do dia 17 de março.

Após o texto, as pequenas sensações foram se expandindo para as axilas, local identificado como o de libertação para mim. E com a reverberação em movimentos livres dos braços e tronco promoveu um deslocamento de todo o corpo no espaço, com trajetórias em espirais. A vocalidade explorou um som mais derretido, mistura entre ar e água. Por fim, me coloquei detrás de um balcão, em que apenas meus braços, ombros e cabeça se colocavam a mostra, de costas para o público, e desenvolvi uma movimentação com essas partes do corpo, primordialmente mãos e braços, como outro território de relevos, montanhas, fendas, planícies. Utilizando as articulações como sutis dobradiças e definidoras de paisagens. Esse é o único momento em que utilizo uma música mecânica, do CD “Native Dancer”, de Wayne Shorter, com participação de Milton Nascimento. Termino minha performance de costas para o público, com os braços abertos ao lado, a cabeça posicionada para baixo e os ombros tensionados para cima. Uma tentativa de remeter ao vale que se encontra logo abaixo da cervical. Um

caminho entre dois relevos e que nos leva a uma sensação de infindo, de trajetória a ser percorrida, assim como o exercício do feminino no mundo.

Articulações entre teoria e prática

A escolha de utilizar a improvisação durante o processo criativo e na performance se mostrou como um caminho para articular o entendimento de identidade fluida proposta pela pesquisa. O improvisado é a ação do presente, do agora. Ele não se acomoda em algo fixo, pois se propõe a estar em constante negociação com o contexto. Assim, entendo a utilização da performance como uma escolha pertinente para a construção prática de um conhecimento ainda em trânsito, que permite a imprevisibilidade e a transformação constante. A possibilidade de construção do 'sendo'. Uma perspectiva mais sensível de abordar as identidades, desconstruindo os padrões de corpo legítimo e idealizado, e possibilitando o surgimento de novos corpos. Um corpo de relação de diversos repertórios. Em seu texto Exercício n 3 - Emergência, Fabiana Britto levanta uma importante reflexão sobre o uso da improvisação no processo criativo da dança:

“os improvisadores não criam danças, criam corporalidades, que destilam dramaturgias de dança. Na improvisação, o sentido autoral da idéia de composição deslocou-se do sujeito para a relação que ele estabelece com o mundo em que vive. Corpo, dança mundo são co-autores involuntários de suas respectivas identidades.”(BRITTO, 2007:109)

Fiz minha primeira investida de apresentação de uma performance sobre esse tema, ainda no embrião da idéia da pesquisa, na disciplina de Pesquisa e Prática em Dança, em agosto de 2010. Ao reelaborar o trabalho prático para a performance apresentada no encerramento do curso de especialização, muitos elementos utilizados na primeira foram descartados, como o batom e o espelho. Fiz, então, uma opção por usar a maior quantidade de recursos do próprio corpo. Utilizei como figurino uma roupa íntima (camiseta e calcinha-short) que deixavam o corpo em exposição. A cor roxa dessa roupa íntima foi usada como signo da transformação. Ao invés de usar o batom para delimitar as partes do corpo que ia trabalhar, tentei enfatizá-las na própria movimentação. E o vermelho do batom, que traria um signo do feminino, foi transportado para a cor das

unhas. O uso da vocalização na maior parte da performance, ao invés de um som externo, mecânico, também corroborou com a opção de potencializar os espaços do próprio corpo como elementos, buscando, então destilar corporalidades, como sugere Fabiana Britto.

A utilização da improvisação demonstrou-se também efetiva para articular outros espaços desse corpo, suscitando diferentes significados, do que aqueles criados na auto-imagem. *O entendimento da dança, deslocado para o eixo da instabilidade, reorganiza os nossos conceitos estabilizados*” (BRITTO, 2007:109)

As impressões corporais surgiram de forma muito intuitiva durante os exercícios improvisados. Um campo ainda a ser elaborado no discurso, e que às vezes até contradizem o discurso, mas que apontam para alguns caminhos de significados dessas partes do corpo para cada uma. O importante é perceber que alguns desses espaços têm significados compartilhados, e outros são divergentes, descontínuos, incoerentes. É esse o interesse em trabalhar com a perspectiva das narrativas pessoais em minha pesquisa. No artigo “A ilusão biográfica” (2006), Pierre Bourdieu problematiza a utilização da biografia e auto-biografia com uma perspectiva de história coerente, linear e contínua.

“Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito a causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário”. (Bourdieu, 2006, p. 184)

O autor evoca em seu artigo o pensamento de Allain Robbe-Grillet para suscitar novas perspectivas de olhar para a auto-biografia: “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório”. Assim, a escolha por

trazer os trajetos pessoais de quatro mulheres como foco de investigação para a pesquisa, presume assumir em seu corpo de discussão, essas descontinuidades e incoerências nos significados do território-corpo.

“Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada que revela o status performativo do próprio natural”(BUTLER, 2008 :210)

O pensamento acima de Judith Butler, traz uma reflexão sobre como a dança, muitas vezes, reforça um entendimento “natural” do feminino, fruto de uma corporalidade construída superficialmente, em cima dos padrões sociais e culturais habitados pelas mulheres. Reflete, portanto a constituição de corpo ideal, em detrimento do corpo sensível citado por Susan Foster.

O trabalho com a imprevisibilidade, com a emergência, invocados no processo de improvisação, demandam outras imagens desse corpo, que ainda não foram estabilizadas no discurso, mas que se disfarçam nas fendas desse corpo-território sensível. Muitas vezes, as ‘zonas’ não acessadas dessas quatro mulheres.

A opção por um trabalho coletivo de criação se deu a partir do desejo de buscar um corpo compartilhado de idéias, um corpo de perspectivas e não uma verdade sobre esse território. Essa maneira de criar, a partir de uma ‘rede de relações’, se configura como coerente com as discussões sobre identidade e gênero levantadas no primeiro capítulo, fazendo emergir um corpo em trânsito. *“O trabalho em comunidade, no coletivo, pressupõe a condição do estar (do processo) e não do ser (da essencialidade individualista)”* (SETENTA, 2008:98)

Assim, a performance Topografias do Feminino, se propõe a ser um caminho de criação em dança para as discussões de gênero e identidade, que se coloca como um sistema aberto, em constante revisão e que pode gerar diferentes propostas artísticas. Mesmo tendo sido apresentada como solo, primeiramente, existe o desejo de transformá-la em um espetáculo com diferentes configurações de performance, com uma, duas, ou mais performers em cena. E que sempre estará a serviço de uma construção do ‘sendo’.

“A percepção de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último.”(SETENTA, 2008:39)

TERRITÓRIO DE REFLEXÕES IV

Considerações finais

*“o corpo é uma situação”*⁵
Simone de Beauvoir

O trabalho Topografias do Feminino é uma pesquisa teórico-prática em Dança, que se propôs a buscar uma metodologia de criação para dar vazão a um corpo que estivesse em consonância com as discussões sobre identidade e gênero aqui apresentadas. Um corpo sensível e não um corpo idealizado. A utilização do termo “topografia” serviu como metáfora para suscitar um corpo-território, que revela outros sentidos do feminino, e que tem como pressuposto ser um espaço de fronteiras.

“Ela [Mary Douglas]⁶ sugere que o que constitui o limite do corpo nunca é meramente material, mas que a superfície, a pele, e sistematicamente significadas por tabus e transgressões antecipadas; de fato em sua análise, as fronteiras do corpo se tornam os limites sociais per se. Uma apropriação pós-estruturalista de sua opinião poderia compreender as fronteiras do corpo como limites do socialmente hegemônico” (BUTLER, 2008:188)

Assim, a perspectiva de trabalhar com as fronteiras corporais, ou seja, com os limites de negociações internas e externas desse imaginário feminino, e apresentar lugares não estabilizados socialmente desse corpo, se coloca também como perspectiva política do ato de criação. Um caminho de apresentar o feminino não como um dado ‘socialmente homogêneo’ mas como um espaço que também articula singularidades e que foi potencializado a partir de um trabalho em dança elaborado a partir da performance.

“Está implícita na performatividade uma condição política. Isso se dá a partir da presença da diferença e não da sua abolição. E para se

⁵ BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Nov York: Vintage, 1973. p.38.

⁶ Judith Butler suscita o pensamento estruturalista de Mary Douglas, no livro “Pureza e Perigo”, para discutir as fronteiras do corpo como limite social.

trabalhar na diferença, há que trabalhar praticando acordos e pactos sempre provisórios do/no corpo que dança.” (SETENTA, 2008:101)

Trabalhar nessa perspectiva de fronteiras, entretanto, se apresenta como um desafio tanto teórico como prático, pois a permeabilidade desse campo suscita diversos questionamentos. Realizar uma pesquisa em que o pesquisador assume ser parte integrante do objeto, já reverbera uma desconfiança pelo corpo de conhecimento científico, que é *“controlado e público, relativo à construção de esquemas conceituais ou representações que reflitam com alguma isomorfia aspectos da organização objetiva do mundo”* (VIEIRA, 2008:48).

Douglas sugere que todos os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e que todas as margens, em função disso, são consideradas perigosas. Se o corpo é uma sinédoque para o sistema social per se ou um lugar em que convergem sistemas abertos, então todo o tipo de permeabilidade não regulada constitui um lugar de poluição e perigo” (BUTLER, 2008:189)

Assim, trabalhar com identidade e gênero numa perspectiva da provisoriedade se coloca como uma proposta instigante e que só poderia ser concretizada em consonância com um trabalho artístico que demandasse o corpo como espaço de articulação. Pois é pelo corpo que as subjetividades, as singularidades, as diferenças, se apresentam de forma mais contundente e podem denunciar um discurso dissonante do que é tido como identidade e gênero.

“De fato, quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade. O sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes” (BUTLER,2008:209)

As trajetórias das práticas corporais aqui apresentadas apresentam um trânsito de negociações entre o corpo sensível e o corpo idealizado, e que foram estabilizados em certos momentos dessas trajetórias pelo mecanismo da repetição diária de um treinamento específico. Ao trabalhar um processo criativo que demanda o imprevisível como articulação do pensamento do corpo, algumas significações estáveis se desestabilizaram. Assim, foi possível conceber um substantivo em movimento, e não estável. Um estado provisório de corpo, que essa pesquisa propõe como caminho para criação em dança.

“Entender a produção em dança como um fazer que é dizer pode ser a expressão alternativa de perceber no corpo condições de provisoriedade e transformação. O falar da dança pode ser encontrado no falar da performatividade, do corpomídia, e da política da diferença que produz diferentes modos de organização a partir do trânsito das fronteiras. E o que colabora para a constituição da fala-ação da dança são os atos performativos produzidos por um processo instável, contraditório, inacabado” (SETENTA, 2008: 51)

Um vale, um caminho entre dois relevos, e que nos leva a uma sensação de infindo, de trajetória a ser percorrida, assim como o exercício do feminino no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P & A, 2007.
- BRITTO, Fabiana. *Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008. 1 ed.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. tradução, Renato Aguiar - 7ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BORNHEIM, Gerd. *Filosofia do romantismo*. In: *O Romantismo*. J. Guinsburg, organização. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: *Usos e Abusos da História Ora*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras. - 8ª ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- FOSTER, Susan Leigh. Dancing Bodies. In: *Meaning in Motion: new cultural studies of dance*, ed. Jane C. Desmond. Duke University Press, 1997.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003. 7ª ed. ou reimpressão.
- LAURINO, Carolina González. Identidad y percepción social del cuerpo. In: *El cuerpo y sus espejos*. Teresa Pozercanski (Comp.) Montevideo-Uruguay: Editorial Planeta, 2008.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo/ David Le Breton; tradução Sonia M. S. Fuhrmann*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- LEVI, Giovanni. *Usos da Biografia*. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras. - 8ª ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- OTTA, Emma e QUEIROZ, Renato da Silva, A beleza em foco: condicionantes culturais e psicobiológicos na definição da estética corporal. In: *O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza/ Renato Silva Queiroz organizador*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- PEREIRA, João Baptista Borges. A linguagem do corpo na sociedade brasileira: do ético ao estético. In: *O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza/ Renato Silva Queiroz organizador*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: *O corpo feminino em debate*/organizadores Maria Izilda Sabtos de Matos, Rachel Soihet. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SANTOS, Rafael José dos. *Antropologia para quem não vai ser antropólogo*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.

VICENTE, Ana Valéria. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. Olinda: Ed. Associação Reviva, 2009.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. / Jorge de Albuquerque Vieira – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

ANEXOS