



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões

A arte de si na Dança Tribal:
narrativas entre espiritualidade e corpo cênico

Kilma Farias Bezerra

João Pessoa
2017



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões

Arte de si na Dança Tribal:

narrativas entre espiritualidade e corpo cênico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências das Religiões, área de concentração em Ciências Sociais das Religiões, Educação e Saúde, linha de pesquisa Espiritualidade e Saúde.
Orientador: Prof. Dr. Matheus da Cruz e Zica

Kilma Farias Bezerra

João Pessoa
2017

B574a Bezerra, Kilma Farias.
Arte de si na dança tribal: narrativas entre espiritualidade
e corpo cênico / Kilma Farias Bezerra. – João Pessoa, 2017.
150 f.: il. -

Orientador: Matheus da Cruz e Zica.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CE

1. Ciências das Religiões. 2. Dança Étnica. 3. Corpo
Cênico. 4. Espiritualidade e Saúde. I. Título.

UFPB/BC

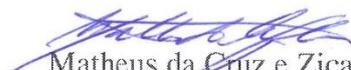
CDU: 279.224(043)

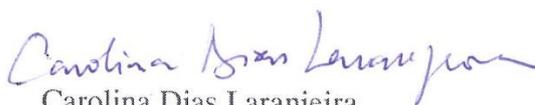
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

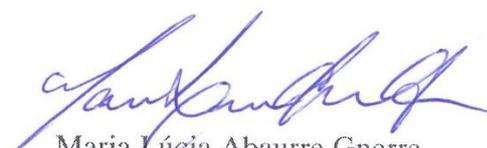
*“ARTE DE SI NA DANÇA TRIBAL: NARRATIVAS ENTRE ESPIRITUALIDADE E CORPO
CÊNICO”*

Kilma Farias Bezerra

Dissertação apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Matheus da Cruz e Zica
(orientador/PPGCR/UFPB)


Carolina Dias Laranjeira
(membro-externo/PROFARTES/UFPB)


Maria Lúcia Abaurre Gnerre
(membro-interno/PPGCR/UFPB)

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a todos, bailarinos ou não, que contribuíram e contribuem para o despertar dos sujeitos em direção a si mesmos, num eterno movimento de transformar e serem transformados; processo dinâmico chamado Vida.

Agradeço à Vida: oportunidade de aprender e ensinar, num contínuo despertar.

Aos meus pais, Carlos Roberto Bezerra e Miriam Farias Bezerra, e à minha filha Diana Bezerra Correia Lima, por muito me ensinarem sobre relação, amor e espiritualidade.

A cada uma das alunas de Tribal Brasil das turmas presencial e à distância pela entrega e disponibilidade em moverem seus mundos nessa pesquisa.

Aos colegas de turma pelo convívio, amizade e momentos inesquecíveis juntos. Em especial a Luís Felipe Mont’Mor pela colaboração com o curso de Tribal Brasil, compartilhando seus conhecimentos sobre capoeira e espiritualidade afro-brasileira; e a Gustavo Kuffel por compartilhar seus conhecimentos sobre budismo e Yoga.

Aos professores deste Programa por todo conhecimento compartilhado. Em especial à professora Dr^a Suelma Moraes e à professora Dr^a Dilaine Sampaio por toda colaboração e pelos caminhos carinhosamente apontados.

Ao meu orientador, professor Dr. Matheus da Cruz e Zica por me ensinar que uma orientação pode ir além de uma atividade acadêmica, sendo um movimento de orientação à Vida.

Às professoras Dr^a Maria Lucia Abaurre Gnerre e Dr^a Carolina Dias Laranjeira pelas contribuições valiosas à nossa pesquisa, apontadas sempre com tanto carinho.

Aos professores da Licenciatura em Dança-CCTA/UFPB por me provocarem sempre e me mover das mais diversas formas. Em especial ao professor Dr. Guilherme Schulze pela paciência, compreensão e disponibilidade em colaborar sempre.

Ao professor Ms. Sérgio Oliveira pelos diálogos sobre corpo, ancestralidade e poéticas da Arte de si. À professora Ms. Valéria Vivente pela colaboração com o curso Tribal Brasil, compartilhando conhecimentos sobre frevo e dança como memória.

A todos os amigos que, conscientes ou não, colaboraram e colaboram para que a Vida seja uma obra de Arte. Em especial a Wolgrand Falcão (*in memoriam*) que durante esse processo me ensinou sobre coragem, emoção e equilíbrio. Aprendizado da prática da escalada que vou levar para além da Vida. Sou grata!

O movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais. (LABAN, 1978, p. 141).

Resumo

A presente investigação busca compreender possíveis relações entre espiritualidade e corpo cênico a partir de narrativas escritas e dançadas, construídas por bailarinas do estilo Tribal Brasil. A proposição se coloca em prol de ações pedagógicas entre o ensino na área da Dança e das Ciências das Religiões, buscando um diálogo entre ambas. O campo de pesquisa foi proporcionado por um curso de Tribal Brasil ministrado pela pesquisadora com duas turmas, uma presencial e outra à distância, do qual foram selecionadas 9 alunas para serem observadas em profundidade. A proposta foi observar se o ato de dançar é capaz de operar transformações no ser de sujeito dessas alunas e se essa experiência modifica sua presença cênica. Ao pensar os fundamentos históricos e teóricos do Tribal Brasil, são trazidos temas como corpo, memória individual e coletiva, o cuidado de si mesmo, movimento, presença cênica e espiritualidades não-religiosas. O aporte metodológico parte da compreensão de espiritualidade em Foucault (1926-1984) e foi composto por três pilares: pesquisa performativa ou guiada pela prática, análise do movimento de Laban (1879-1958) e a etnografia como método.

Palavras-chave: Corpo. Arte de si. Presença cênica. Dança Tribal. Espiritualidade não-religiosa.

Abstract

This research seeks to understand possible links between spirituality and the performing body from written and danced narratives built by Tribal Brazil dancers. The proposition stands in support of educational activities between teaching in the field of dance, and Religious Studies, seeking a dialogue between them. The research field was provided by a course on Tribal Brazil taught by the researcher composed of two groups of students. Live and remote, from which were selected 9 students to be observed in depth. The proposal was to observe IF the act of dancing is able to operate transformations in the subjectivity of these students and if this experience is capable of changing their stage presence. When thinking on the historical and theoretical foundations of Tribal Brazil, issues such as body, individual and collective memory, the care of yourself, movement, stage presence and non-religious spiritualities are brought. The methodological approach starts from understanding spirituality in Foucault (1926-1984) and consisted of three pillars: performative research or guided by practice, Laban movement analysis (1879-1958) and ethnography as method.

Keywords: Body. Art of yourself, stage presence, Tribal dance, nonreligious spirituality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Início de uma aula de Tribal Brasil: conexão consigo mesmo, com o outro e com o espaço.	31
Figura 2 - Luana Aires em laboratório de corpo na cachoeira Loquinhas em Alto Paraíso-GO.	43
Figura 3 - No palco, Jaqueline Lima levando suas vivências particulares de movimentos inspirados em Oxum.	44
Figura 4 - O Tribal Brasil constrói em cena um corpo coletivo, mas guardando cada qual suas particularidades.	45
Figura 5 - Primeiro contato com o grupo e deste com alguns princípios que serão abordados durante o curso.	49
Figura 6 - Primeira proposta de mover o que se refletiu sem racionalizar, sem julgamento estético: pensamento por movimento.	50
Figura 7 - Diário de bordo de "Rosa".	53
Figura 8 - Diário de Bordo de "Rosa".	54
Figura 9 - Roda de improviso onde "Rosa" busca diálogos com o outro, deixando aflorar movimentos da capoeira.	55
Figura 10 - Diário de Bordo da aluna "Orquídea".	56
Figura 11 - Registro de "Orquídea", dançando sua relação com a cidade.	57
Figura 12 - A aluna "Tulipa" ressignificando a matriz de Oxum em sua dança, ao mesmo tempo em que busca relações com a cidade. Vivência na Praia do Jacaré, Cabedelo-PB.	58
Figura 13 - No Diário de Bordo de "Tulipa", impressões sobre sua vivência na Praia do Jacaré, Cabedelo-PB.	59
Figura 14 - A aluna "Violeta" e sua prática em dança na praia do Cabo Branco-PB, pés na terra, ao nascer do sol.	64
Figura 15 - Diário de Bordo de "Orquídea".	67
Figura 16 - Diário de Bordo de "Orquídea".	67
Figura 17 - Diário de Bordo de "Orquídea".	68
Figura 18 - Diário de Bordo de "Orquídea".	69
Figura 19 - Diário de Bordo de "Orquídea".	70

Figura 20 - A aluna "Jasmim" e sua prática coletiva de dança nas ruas da cidade de Santa Maria-RS.	74
Figura 21 - O mover de "Lótus" acontece de modo coletivo e traz para a cena um caráter de dança circular e ritual.	77
Figura 22 - A aluna "Dália" dialogando com o urbano em sua dança.	81
Figura 23 - Embora tenha desenvolvido o pensamento de que a dança liberta, a aluna "Flora" preferiu um espaço fechado para suas experiências com o Tribal Brasil	83
Figura 24 - Diário de Bordo de "Orquídea".	83
Figura 25 - O anseio pela liberdade leva a aluna "Margarida" para fora do centro urbano, conduzindo-nos a entrever a ideia que a mesma tem do que seria ser livre.	86
Figura 26 - Prática de improvisação, experimentando o pensamento por movimento.	90
Figura 27 - Compartilhamento em grupo da investigação individual de cada aluna.	90
Figura 28 - Diário de Bordo de Orquídea. Sobre a investigação das qualidades de movimento em Iemanjá.	99
Figura 29 - Luana Aires no exercício Tribal Brasil na cidade.	107
Figura 30 - Rosa trazendo para o corpo um discurso sobre transgressão da própria dança Tribal Brasil.	119
Figura 31 - Poema registrado do Diário de Bordo de Rosa.	120
Figura 32 - Diário de Bordo de Tulipa.	122
Figura 33 - Diário de Bordo de Lótus.	125
Figura 34 - Apresentação de construção coreográfica colaborativa da turma presencial, como exercício dos processos desenvolvidos no curso.	133

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela comparativa entre os paradigmas científicos estabelecidos e o novo paradigma performativo.	11
Tabela 2 - Tabela das Ações Básicas em Laban	98
Tabela 3 - Tabela de atitudes e intenções de movimentos para as Iabás, proposta por Zenicola (2014, p. 110)	102

Sumário

INTRODUÇÃO	5
TRAJETÓRIA DA PESQUISA	11
1. CORPO, DANÇA ÉTNICA E ESPIRITUALIDADE: CONCEITUAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES HISTÓRICAS	20
1.1 O DOMÍNIO DO MOVIMENTO E O CUIDADO DE SI	32
1.2 DANÇA TRIBAL: NOVOS MOVIMENTOS; NOVAS ESPIRITUALIDADES	41
2. ESPIRITUALIDADE, MOVIMENTO E MEMÓRIA COLETIVA NA PRÁTICA DO TRIBAL BRASIL	50
2.1 O TRIBAL BRASIL A PARTIR DA ANÁLISE DO MOVIMENTO	53
2.2 RENEGOCIANDO AS IDENTIDADES COLETIVAS	89
2.2.1 Trânsitos entre memória individual e memória coletiva	94
3. UMA ETNOGRAFIA DE NARRATIVAS DANÇADAS	106
3.1 ARTE DE SI NO TRIBAL BRASIL	111
3.2 RELAÇÕES ENTRE ESPIRITUALIDADE E CORPO CÊNICO NO TRIBAL BRASIL	119
3.3 CORPOS HÍBRIDOS COM O MUNDO	128
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

Introdução

A presente pesquisa surgiu de minha extensiva vivência com as danças orientais e a cultura popular local. Pesquisa essa que vem de uma prática de 17 anos e que também não deixa de encontrar nesse trabalho a oportunidade de uma possível teorização.

Realizo observações sobre a relação entre arte e espiritualidade desde o ano 2000, através de minhas turmas na escola de dança estadual do Theatro Santa Roza, em João Pessoa-PB e, a partir de 2009, no Studio Lunay situado na mesma cidade. Essas aulas são voltadas para as danças do ventre, fusões com dança indiana odissi, flamenco, danças afro-brasileiras e populares, assim como para um estilo de dança chamado Tribal, onde diversas corporeidades, símbolos, espiritualidades e memórias identitárias encontram-se para constituírem um corpo em dança.

Desde então, tenho me ocupado em observar as transformações a que as alunas da dança Tribal são submetidas nas mais diversas áreas de constituição do ser humano como, por exemplo, física, mental, emocional e espiritual. Diante dessa compreensão, parto da premissa de que a dança Tribal pode ser vivida como uma arte capaz de proporcionar transformações no ser humano através do cuidado e conhecimento de si mesmo.

Esse “cuidado de si” está apoiado na aproximação feita por Foucault (1926-1984) entre espiritualidade e filosofia, ao recordar o preceito do “praticar-se” dos gregos antigos em busca de suas verdades. Pois, para Foucault (2006), tanto a filosofia quanto a espiritualidade buscam um constante conhecer-se em profundidade, equiparando-se em suas funções.

[...] Pois bem, se a isto chamarmos "filosofia", creio que poderíamos chamar de "espiritualidade" o conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc., que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade [...] (FOUCAULT, 2006, p. 19).

O gradativo autoconhecimento que o bailarino que se busca tem acesso pelas práticas da dança proporciona um estado de presença cênica, criando um tempo e um espaço extracotidianos: a dimensão da arte. Esse estado de presença, também chamado de corpo cênico¹, ocorre através de múltiplas relações que se estabelecem no bailarino e

¹ O conceito de corpo cênico com o qual me proponho a trabalhar encontra-se em LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: A dramaturgia do movimento. Primeiro caderno pedagógico.** Ed. do Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança, Org. José Rafael Madureira, Depto. de Artes Corporais – UNICAMP, 1998, p. 10.

em quem observa a dança. As relações podem ser: do bailarino consigo mesmo; do bailarino com seus diferentes observadores; do bailarino com o espaço físico; do bailarino com o espaço constituído pela cena e seus elementos como luz, figurino, cenografia e musicalidade; como também do observador consigo mesmo; do observador com o bailarino; do observador com os outros observadores (se houver); do observador com o espaço físico; do observador com o espaço constituído pela cena.

São múltiplas as percepções que envolvem uma dança, mas meu foco nessa pesquisa está na relação do bailarino com o cuidado de si mesmo – compreendido por Foucault como um trabalho de espiritualidade – e como as memórias individuais e coletivas podem ser acessadas nesse processo, pensando o corpo cênico como uma “verdade” da expressão humana, onde movimentos internos podem corresponder a movimentos externos. Assim, encontro um vasto campo para investigar se o movimento do corpo e a subjetividade do sujeito são aspectos distintos de uma mesma realidade. Ao falar sobre corpo cênico, Lopes (1998, p. 10) diz que “[...] a movimentos internos corresponderão outros externos definindo a energia metacínica do ator e do bailarino [...]”. Desse modo, o bailarino pode ser capaz de tornar visível o invisível em si mesmo? E com o praticar-se através da dança, esse invisível poderia ir se mostrando cada vez mais, trazendo a possibilidade do bailarino conhecer-se em profundidade? Essa espiritualidade que perpassa pelo corpo seria capaz de colocar o sujeito em contato consigo mesmo?

Outra observação que me motivou a iniciar essa investigação é que, ao mesmo tempo em que algumas alunas estão disponíveis para possíveis e diversas transformações através do conhecer-se pelo mover, outras focam na modelagem física em nome de um corpo e de uma dança ideais sujeitos a uma técnica formatada. Esse foco leva a uma perceptível fragmentação cartesiana do corpo, onde o mental e o emocional parecem estar à parte da matéria física visível. Nesse último caso, a dança está mais a serviço do ideal de uma perfeição estética, de um modelo padrão de corpo e dança ideais, dentro de uma concepção do “corpo-máquina” bastante influente no ocidente. Mas ainda assim me pergunto se essa dança também opera transformação interior nesses sujeitos. Se a espiritualidade que propõe Foucault (2006) é capaz de colocar o bailarino consciente de sua interioridade no ato da dança. E uma vez em contato com o invisível em si, será que há transformação no ser de sujeito e em sua presença cênica?

Não se trata aqui de crer na existência de uma essência, mas de se buscar descobrir além do que já se conhece de si mesmo, através da experiência da dança. Para Rudolf Laban (1879-1958), uma das maiores referências da dança do século XX, “a fonte da qual devem brotar a perfeição e o domínio final do movimento é a compreensão daquela parte da vida interior do homem de onde se origina o movimento e a ação.” (LABAN, 1978, p. 11). Laban olha para a interioridade, para o mais íntimo do sujeito para falar em dança, em arte do movimento. Embora contenha em sua teoria elementos essencialistas, podemos identificar um pensamento de unidade em parte do seu legado que nos ajudará na compreensão de corpo e movimento na dança Tribal.

Laban procurou reconfigurar o corpo como unidade e se contrapôs ao dualismo cartesiano e sua prerrogativa mecanicista que o balé clássico havia séculos representava. Até o início do século XX, o balé havia se consolidado como estética dominante na dança erudita ocidental. (MORAES, 2013, p. 108).

Ao olharmos para a técnica do balé clássico e à construção de um corpo para a dança dentro de sua estética euro-americana, podemos visualizar uma herança histórica que perdura até os dias de hoje no âmbito de grande parte das danças do ocidente.

Às bailarinas clássicas exigia-se – como se exige até hoje, um corpo magro (até mesmo esquelético), longilíneo, sem muitas curvas que denunciasses a mulher dentro do *tutu*². As exigências aos profissionais passaram a fazer parte do discurso de todos os que atuam na área, em estilos e linguagens de dança diferentes. Em uma sala de aula, pouco importa quem queira dançar profissionalmente, as meninas que ali estão, têm de ser brancas, magras, de quadris estreitos e coxas finas. (MOURA, 2001, p.9).

Essa herança estética do balé romântico traz não apenas a ideia de um modelo, de um padrão corporal e de movimentos a serem obtidos através da disciplina, mas também confere uma identidade individualizada a bailarinas e bailarinos clássicos como, por exemplo, Ana Pavlova (1881-1931) ou Mikhail Baryshnikov (1948-2012) e uma identidade coletiva e anônima aos bailarinos de coco de roda, por outra via.

É importante observarmos que os padrões estético-corporais trazidos pelo balé muitas vezes são insustentáveis e contraproducentes em países como o Brasil, haja vista os processos de miscigenação e hibridação cultural que formam corpos múltiplos.

Essa pesquisa também aproxima o universo das danças denominadas clássicas com o universo das danças populares, partindo da compreensão de dança étnica como tradução de uma tradição, sendo essa tradição fruto dos acontecimentos históricos de um povo e da particularidade de cada cidadão que dialoga com a sociedade em que está

² Saias de tule utilizadas pelas bailarinas do *ballet* clássico.

inserido. Isso faz com que se articule em si uma identidade em constante trânsito, podendo ser a passos lentos ou mais rápidos dependendo de cada situação.

Para compreender o processo de identidade no Tribal e sua ligação com o que podemos compreender como étnico faz-se necessário discutir etnicidade. Ao pensarmos o que é étnico como um conjunto de características que distinguem um determinado grupo de outro – desde traços físicos a formas de compreensão do mundo e da percepção de papéis sociais dentro e fora de seu grupo – acabamos por conferir traços que dão contorno determinante a um sujeito. Antes disso, estamos interessados num ser-sujeito que muda constantemente dentro e fora de seu grupo.

Pensando por esse viés, a etnicidade no Tribal vai além da definição de culturas específicas, constituindo-se de mecanismos de identificação e diferenciação totalmente implicados com os interesses e afetividades do sujeito, levando também em conta o momento histórico no qual está inserido.

Percebendo a etnicidade dessa forma, também podemos pensar o balé clássico como uma dança étnica como desenvolve Healiinohomoku (2013) em seu artigo “Uma antropóloga olha o *Ballet* Clássico como uma forma de dança étnica”. Ou ainda como acontece no Tribal, pensar gestos do cotidiano de determinado grupo social inclusive urbano como étnico.

Nossa reflexão nessa pesquisa não se trata de enquadrar ou não a dança Tribal, o balé clássico, ou qualquer outra dança ou padrão de movimento, sob o guarda-chuva da etnicidade, mas sim de olhar para essas danças, ou qualquer outra, a partir dos sujeitos e das tradições culturais nas e pelas quais se desenvolveram e continuam a se desenvolver, sem hierarquizá-las.

Mesmo partindo dessa compreensão, não podemos negar que existe uma tensão entre um pensamento do corpo que dança buscando uma integração com sua subjetividade e um pensamento do corpo centrado na exterioridade e na reprodutibilidade técnica.

Para investigar melhor essa tensão analisei através dessa pesquisa a experiência de 9 bailarinas. Minha proposta foi observar se o ato de dançar é capaz de operar transformações no ser de sujeito dessas bailarinas de Tribal, trazendo ao nosso conhecimento consequentemente as espiritualidades que as movem, além de perceber se essa experiência modifica a presença cênica delas. Escolhi para tal pesquisa o estilo de dança chamado Tribal Brasil o qual aprofundaremos no capítulo 1, visto que não é possível pesquisar sobre dança de uma forma genérica.

São muitas as danças, os contextos e as finalidades a que se prestam. O estilo Tribal Brasil surge em 2003 como resposta orgânica ao estilo Tribal Americano (*American Tribal Style-ATS*) e *Tribal Fusion* e que vem sendo construído por diversas bailarinas e grupos de dança através de experimentações em aulas e seminários em todo país e exterior, articulando diversas culturas e em especial a popular do Nordeste brasileiro e afro-brasileiras.

Um ponto importante nessa escolha veio da observação da crescente produção acadêmica sobre a dança Tribal Brasil. Em 2011, Joline Andrade produz sua pesquisa na Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos sobre Dança (UFBA), intitulada “Processos de hibridação na Dança Tribal: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica” onde no capítulo 2, subtítulo 2.2, encontramos o tema “O Tribal Brasil por Kilma Farias”. Ainda em 2011, dentro da mesma Pós-Graduação, desenvolve o artigo “Laban, complexidade e dança Tribal” onde o subtítulo 1.5 traz “O estilo Tribal por Kilma Farias”.

Também em 2011 Thâmara Roque desenvolve o documentário “Tribal Brasil: construindo um estilo de dança” dentro da graduação em Comunicação Social (UFPB), dando ampla visibilidade ao estilo.

Em 2013, Gilmara Cruz também aborda o Tribal Brasil em seu artigo “A aura e a autenticidade da dança Tribal” para a Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Em 2016, a professora da UFAL, Ana Clara Oliveira institui o projeto de extensão “Poética da Dança Tribal”, da Escola Técnica de Artes (ETA), vinculada à Universidade Federal de Alagoas onde o Tribal Brasil ocupa um dos módulos.

Sendo assim, senti-me motivada a explorar um tema que me é muito caro nos processos que venho desenvolvendo com as alunas com o Tribal Brasil e que ainda não vi ser abordado academicamente: as subjetividades e espiritualidades contidas nas narrativas dessas bailarinas que praticam esse estilo de dança e suas relações com o corpo cênico. Dessa forma, trouxe o tema para discussão dentro da área das Ciências das Religiões, tendo em conhecimento ser esta uma área inter e transdisciplinar.

Outro fator que colaborou para a escolha do estilo Tribal Brasil foram as experiências que obtive em outros países lecionando esse estilo de dança, a exemplo da Argentina, em Buenos Aires, primeiramente em 2006, no Studio Atir, em 2011 no MEN (*mujeres em movimiento*) e em 2012 no Tribalopolis II. Percebi que o Tribal Brasil pode

incentivar bailarinas de outras culturas a também se colocarem a si mesmas em suas danças, assim como incorporarem em suas fusões as multiplicidades corporais dos locais em que estão inseridas culturalmente, aproximando-as do seu povo e da sua história. E, assim, outras vertentes da dança Tribal podem ir tomando forma a partir do contato com o Tribal Brasil. Uma antropofogia contaminante.

Nesse sentido, o estilo Tribal configura-se como uma dança em constante mutação, sendo bem mais *um processo* do que *um produto* cultural fechado. Sua arte acontece no âmbito do agenciamento de influências – técnicas, subjetividades, identidades, etc.

Em Lima, no Peru, em 2011 no evento Fusiones e em 2014 no Tribal Fest Peru também tive a oportunidade de trabalhar intensivamente o Tribal Brasil e logo vi surgir o Tribal Peru com a corporeidade das danças andinas. Já nos Estados Unidos, na Flórida, em 2010, no evento Spirit of the Tribes, o Tribal Brasil foi recebido como uma expressão forte, culturalmente rica e me pôs no lugar da alteridade que tanto estudo na dança, recebendo lugar de destaque no evento. Por todos esses motivos, o Tribal Brasil me pareceu ser uma prática/processo que move o ser humano em diversas esferas.

Enquanto pesquisadora dessa técnica em dança desde 2003, propus para essa investigação científica um curso de Tribal Brasil com aulas presenciais e à distância onde participaram no total 50 bailarinas de diversos extratos de pertencimentos culturais. Busquei analisar de que forma possíveis relações entre espiritualidade e corpo cênico, ou presença cênica, se estabelecem no corpo que dança a partir de narrativas construídas pelos movimentos e pelas palavras dessas bailarinas.

De 50 bailarinas participantes do curso, 9 foram escolhidas para serem observadas em profundidade e o critério de seleção buscou contemplar a maior diversidade possível de sujeitos, desde territorial, a cultural, faixa etária e tempo de dança.

Após refletir, compreender e considerar o quadro apresentado pela pesquisa, pude perceber que os procedimentos metodológicos de um professor de dança Tribal não anulam o sujeito, sua interioridade e seu mover. Partindo dessa reflexão, surgiram os questionamentos da pesquisa: o que se passa nas subjetividades, corpos e espiritualidades dos sujeitos aprendizes da dança Tribal? Haveria uma relação entre o despertar de uma espiritualidade não religiosa no bailarino com a melhora de seu rendimento na dança e de sua presença cênica? Poderia a percepção do mundo, da coletividade, ter relação com a percepção de si mesmo e vice-versa?

Essa pesquisa releva o quanto as poéticas da arte e da vida apresentam-se pelas relações estabelecidas pelo humano visando seu ultrapassamento. A proposição se coloca em prol de ações pedagógicas entre o ensino na área da Dança e das Ciências das Religiões, buscando um possível diálogo entre ambas, a partir da provocação problematizada: há relação entre espiritualidade e corpo cênico? Em caso positivo, de que formas essa relação se dá no contexto da dança Tribal?

TRAJETÓRIA DA PESQUISA

Toda metodologia envolvida na pesquisa teve como ponto de partida as colaborações sobre espiritualidade trazidas por Foucault (2006). Uma das metodologias utilizadas nessa investigação foi a “pesquisa guiada pela prática”³ ou “pesquisa performativa”, ainda em experimentação, mas já bastante utilizada nas Artes Cênicas. Nesse trabalho, essa metodologia foi utilizada como uma alternativa aos paradigmas qualitativos e quantitativos vigentes para avaliar as narrativas em dança produzidas pelas alunas. A pesquisa performativa “expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo” (HASEMAN, 2015, p.47).

Aceitando a preocupação dos pesquisadores qualitativos tradicionais sobre “a vez da performance”, é possível argumentar que uma terceira distinção metodológica está emergindo. Essa terceira categoria está alinhada a muitos dos valores da pesquisa qualitativa, mas, no entanto, é distinta dela. A principal distinção entre essa terceira categoria e as categorias qualitativa e quantitativa é encontrada na maneira que ela escolhe para expressar seus resultados. Nesse caso, enquanto os resultados estão expressos em dados não numéricos, ela os apresenta como formas simbólicas, diferentes de palavras de um texto discursivo. No lugar de relatórios de pesquisa, nesse paradigma acontecem ricas formas de apresentação. (HASEMAN, 2015, p. 46).

Dentre essas apresentações diferenciadas, a dança é uma delas, pois em sua subjetividade pode ser lida como um texto aberto capaz de articular discursos que a linguagem verbal não dá conta de expressar.

³ Uma nova metodologia científica que compreende o processo como a própria pesquisa. O manifesto completo está disponível em <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>>, acesso em 09 de maio de 2016. Publicado originalmente em: Haseman, Brad (2006) A Manifesto for Performative Research. International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice-led Research” (no. 118): pp. 98-106. Tradução para o português: Marcello Amalfi.

Pesquisa quantitativa	Pesquisa qualitativa	Pesquisa performativa
“A atividade ou operação de expressar algo como uma quantidade ou porção – Por exemplo, em números, gráficos, ou fórmulas” (Schwandt, 2001, p. 215).	Refere-se a “todas as formas de investigação social que se baseiam principalmente em dados qualitativos... Isto é, os dados não numéricos na forma de palavras” (Schwandt, 2001, p. 213).	Expressa em dados não numéricos, em forma de dados simbólicos diferentes de palavras de um texto discursivo. Esses incluem formas materiais de prática, de imagens fixas e em movimento, de música e do som, de ação ao vivo e código digital.
O método científico	Multi-método	Multi-método guiado-pela-prática

Figura 1 Tabela comparativa entre os paradigmas científicos estabelecidos e o novo paradigma performativo. Disponível na página 47: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>

A escolha de tal metodologia foi levada em conta por confluir com o pensamento do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961) – identificado muitas vezes como o filósofo do corpo, agente a partir do qual estamos investigando possíveis espiritualidades – sobre consciência, percepção e corporeidade, onde a subjetividade nos leva a perceber a corporeidade. Compreendendo o que chamamos aqui de corporeidade a constituição do ser humano com base nas suas experiências, na sua percepção. Desse modo, o “eu penso” está fundamentado no corpo e nos acontecimentos corporais, compondo uma unidade, uma corporeidade ou corporalidade. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 186).

Desse modo, a experiência passa a ser objeto de observação e de conhecimento e o corpo passa a ser identificado com o sujeito, não numa situação de pertencimento, mas de existência. O ser humano não tem um corpo, ele é corpo. “Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um 'eu penso': ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.212). E é nesse viver, no corpo, que as espiritualidades se dizem constantemente.

Para dar suporte à pesquisa guiada pela prática, na construção de uma arte que tem em sua base uma possível tradução cultural como o Tribal Brasil, o método de análise do movimento de Laban apresentou-se como ferramenta capaz de auxiliar leituras corporais em qualquer esfera cultural. Bem como por ser uma escolha que entende o pensamento e as emoções como corpo, lidando constantemente com as transformações que advêm das

experiências vividas na prática. Desse modo, o sistema de análise de Laban mostrou-se de extrema utilidade em nosso processo de investigação, como também tem sido útil para diversos pesquisadores, a exemplo do que afirma Zenicola em seu livro “Performance e ritual: a dança das Iabás no Xirê”:

[...] Esse sistema funciona por ser capaz de registrar a qualidade mais importante do movimento, mantendo dessa forma, a consciência corporal que conduziu à ação e identificar o impulso criativo. [...] permite e estimula a troca, a transformação de padrões, de estados de experiências, segundo as leis do movimento. (ZENICOLA, 2014, p.24).

Essas duas referências, Laban e Merleau-Ponty, apontam para subjetividades e interioridades vividas no corpo que, a meu ver, produzem dados simbólicos no plano imanente, no momento da dança, capazes de se dizerem. Afirmam, assim, o caráter de espiritualidade apontado por Foucault (2006) nas buscas e práticas que colocam o sujeito em contato consigo mesmo como iremos detalhar no capítulo 1.

Por hora, busco lançar um olhar sobre o “pensamento por movimento” em Laban, as articulações teóricas sobre corporeidade em Merleau-Ponty e o pensamento de filosofia enquanto espiritualidade na arte do cuidado de si em Foucault.

E para concluir o aporte teórico utilizo-me da etnografia como método de pesquisa. Desse modo, pratiquei uma observação participante através de um “[...] olhar de perto e de dentro [...]” (BARRETT, 2015, p. 236), uma vez que estive completamente inserida no meio, na condição de professora, buscando não apenas compreender o outro, mas ser um agente provocador de mudanças. Desse modo, pude vivenciar o que Barrett (2015) chama de antropologia aplicada, onde o pesquisador não busca apenas compreender o mundo, mas impulsionar transformações. O que me pareceu um aporte significativo por conta das espiritualidades também operarem transformações nos sujeitos. Sujeitos estes que se comportam como “tribo”, como um grupo com fundamentos filosóficos próprios independente das diferenças socioculturais.

O campo da pesquisa foi um curso em Tribal Brasil ministrado pela pesquisadora, com aulas semanais e duração de 9 meses, aplicado de julho de 2016 a março de 2017, desenvolvido no Studio Lunay num formato presencial e à distância, proporcionando um campo de pesquisa com duas amostragens⁴: uma da nossa realidade, João Pessoa, Paraíba,

⁴ A autorização para a presente pesquisa teve várias etapas, visto que também seriam pesquisados estrangeiros. Em princípio seria em número de três, mas decorrente da desistência por parte de uma das pesquisadas e problema de saúde de uma segunda, a pesquisa teve apenas uma estrangeira, de Buenos Aires.

através da turma presencial; e um outro público oriundo de diversos países e estados brasileiros para que se pudesse investigar em outras culturas, outras visões de mundo. O curso totalizou 40 aulas com 2 horas de duração cada, somando 80 horas de aula.

Participaram do curso em questão 50 alunas das quais 9 foram selecionadas para serem observadas em profundidade. Os critérios de seleção, como antes mencionado, primaram pela diversidade.

O curso propôs o estudo das diferentes corporeidades que compõem o estilo Tribal Brasil a partir das matrizes indígena, africana e europeia em diálogo com as matrizes orientais (Oriente Médio e Índia). Dentro do processo, estimulou-se a investigação de possibilidades de hibridismo do Tribal com as danças populares e afro-brasileiras a partir do panorama dos ciclos carnavalesco, junino e natalino com suas manifestações culturais, religiosidades e historicidades implicadas.

Estudar culturas em condição de subalternidade num contexto mais alargado do que se costumou chamar de cultura brasileira, como são os casos das matrizes indígenas e africanas, por exemplo, coloca a aluna em contato com diversas visões de mundo, outros modos de ser no mundo. Quantos modos indígenas sejam possíveis, quantos modos africanos sejam possíveis, pois há uma multiplicidade implicada no ser de cada cultura. Isso também as leva a refletir qual o lugar dessas culturas no que até aqui tem se dito ser a “tradição brasileira”. Desse modo, dançar o outro se mostrou em nossa pesquisa como um modo de respeitar e viver a alteridade, de trazer o novo para dialogar com as convicções e corporeidades das bailarinas, transformando o ser num campo aberto de experimentações.

O modo de fazer dança no Tribal Brasil, dentro do curso proposto, foi constituído de três etapas. A primeira delas é o trabalho de investigação sobre as danças populares e afro-brasileiras. Aonde buscar? Quais mestres? Quais movimentos experimentar? Que textos ler? Que vídeos assistir? Quais músicas utilizar? Toda essa pesquisa foi para os registros no Diário de Bordo de cada aluna.

A segunda etapa é o que chamamos de “laboratório”, onde na sala de dança iremos reviver as matrizes de movimento aprendidas, trocar impressões, conversar sobre. Nessa etapa, procuramos identificar estruturas peculiares à determinada manifestação cultural, buscando aproximações e distanciamentos com o mover particular de cada aluno.

As demais foram das cidades de João Pessoa-PB, São Paulo-SP, Florianópolis-SC, Porto Alegre-RS e Santa Maria-RS. A pesquisa foi aprovada pelo CEP/CCS (UFPB) sob CAAE: 56783816.5.0000.5188.

A terceira etapa é o que chamamos de recomposição, aonde fragmentamos os movimentos experimentados e a partir dessa fragmentação, construímos novos movimentos, novas estéticas em dança, passos e conceitos. É nessa prática que o outro se torna próximo, o subjetivo exterioriza e o corpo vira dança.

O conteúdo do curso foi orientado da seguinte forma:

- Contextualização e historicidade; ciclos festivos (carnavalesco, junino e natalino); tradição e pós-modernidade; Fatores de Movimento em Rudolf Laban – Peso, Espaço, Tempo e Fluência – assim como o compreender e o experienciar do “pensamento por movimento” proposto por Laban. Essa etapa estruturou-se através de aulas teóricas e práticas, incluindo a utilização de vídeos documentários e leituras de artigos acadêmicos sobre o assunto.

- Reflexão sobre memória individual e memória coletiva. Nessa etapa as alunas foram estimuladas a perceber suas motivações pessoais, assim como observar sua relação com a cidade, com o outro e com o espaço que ocupam no mundo. Como resultado dessa investigação foram feitas videodanças onde as alunas dançaram cada uma em sua cidade, relacionando-se com um lugar que para elas fosse significativo em sua história de vida.

- Elementos expressivos: musicalidade, uso de instrumentos musicais, figurinos e acessórios, gestualidade. Essa etapa contou com a utilização de instrumentos musicais como pandeiro, caxixis, abes, alfaias, snujes⁵ para a compreensão de temas como ritmo, frase, pulso, tempo.

- Manifestações culturais em estudo: caboclinhos, tribos de índios carnavalescas da Paraíba, toré, coco, maracatu, cavalo marinho, carimbó, ciranda, frevo, corporeidade dos Orixás Oxum, Iansã e Iemanjá, samba de caboclo, jongo, samba, danças afro de trabalho, capoeira e tambor de crioula. Ao abordar cada manifestação cultural em particular, eram trazidos materiais teóricos, vídeos, vivências de matrizes de movimento para só depois propor reelaborações e traduções em dança.

⁵ Címbalos árabes, nos Estados Unidos conhecidos como *finger cymbals*.

Como também já explicitado, este curso gerou o campo de pesquisa para que pudessem ser observadas as possíveis relações entre espiritualidade e corpo cênico. Para tanto, utilizei-me dos seguintes instrumentos de coleta:

1 – Construção artística a ser desenvolvida no Diário de Bordo realizada por cada aluna, alimentando-o com textos, reflexões, desenhos, poesia, corte e colagem e o que mais a experiência vivida inspirasse. O Diário de Bordo é uma ferramenta bastante utilizada em Artes Cênicas a qual tomei conhecimento no curso de Licenciatura em Dança, na UFPB, onde o ator/bailarino vai registrando e dialogando artisticamente com as descobertas. O Diário pode gerar posteriormente um rico material de inspiração para construções em dança além de ser uma ferramenta eficaz para trazer a subjetividade do bailarino à materialidade poética.

Tal didática nos remete ao *Hupomnemata*, um caderno assim chamado pelos gregos antigos, ao que Foucault dizia que “[...] constituíam um registro material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, oferecendo-os assim como uma espécie de tesouro para subseqüentes releitura e meditação.”⁶ (FOUCAULT, 1997, p. 209). Ou seja, uma espécie de diário que propunha uma escrita de si mesmo.

2 – Apropriação teórica e prática: demonstração do conteúdo estudado através de construção coreográfica solo ou em grupo. Apreciação em sala de aula, no caso das alunas presenciais, e através de gravação de vídeos para alunas a distância. Para as turmas à distância, todas as aulas foram gravadas em vídeos, postados na rede social youtube como “não listado” e enviados os links para as alunas baixarem o material para seus computadores. As alunas estudavam o material, desenvolviam suas investigações e me enviavam seus vídeos através do mesmo processo via internet.

3 – Perguntas que permearam todo o processo da pesquisa e que não tiveram a pretensão de serem respondidas objetivamente, mas refletidas através de construções em dança, depoimentos e/ou expressas no Diário de Bordo:

⁶ Tradução minha: “[...] *They constituted a material record of things read, heard, or thought, thus offering them up as a kind of accumulated treasure for subsequent rereading and meditation.*” (FOUCAULT, 1997, p. 209).

- a) O que é corpo?
- b) O que é humanidade?
- c) Quem sou eu?
- d) Quem é o outro?
- e) Qual a minha tribo?
- f) Qual a minha dança?

A partir do conteúdo levantado, na busca de possíveis relações entre presença cênica e Arte de si na dança Tribal Brasil, estabeleci a seguinte divisão dos capítulos:

No primeiro, busquei levantar algumas conceituações e ressignificações históricas relevantes para a compreensão da Dança Tribal e da Arte de si. Trouxe para o foco compreensões diversas de corpo, dança étnica e espiritualidade. Alguns autores e conceitos são confrontados, como por exemplo Laban e Foucault, como modo de levantar possíveis reflexões a cerca do que é corpo, do que é mover, o que se move na dança de cada um. E antes, é possível se falar em dança de um modo genérico?

Também é feita uma pequena trajetória da Dança Tribal no mundo e construção do Tribal Brasil, refletidas como novos movimentos capazes de abordar artisticamente questões implicadas com a subjetividade e espiritualidades do corpo do sujeito.

O segundo capítulo abre o processo de análises das narrativas dançadas e escritas das bailarinas, alunas do curso. Esse momento é dedicado à memória coletiva e temas como identidades, traduções culturais, trânsitos entre o que é individual e o que é coletivo, construções de subjetividades e poéticas em dança. Merleau-Ponty e Halbwachs (1877-1945) são utilizados para clarificar discussões advindas das análises.

O terceiro capítulo busca propriamente as relações possíveis entre espiritualidade e corpo cênico na dança Tribal Brasil, apontando para algumas formas de conexão das alunas com o praticar-se na dança a partir das análises efetuadas no segundo capítulo. O terceiro capítulo também traz o tema da impermanência e da extemporaneidade como formas de ser na vida e na arte e se utiliza das construções em dança e poéticas das alunas para compor uma etnografia de narrativas dançadas, buscando possíveis relações entre espiritualidade e presença cênica, inclusive através de parâmetros encontrados nas práticas de si do Oriente como o *yoga* e o budismo.

As considerações finais apontam para uma nova reflexão sobre a dança Tribal Brasil, onde se possa pensar a dança e a história como meios de organizar experiências

vividas, sendo a dança uma ação que ocorre no espaço pessoal do corpo do sujeito e a história, uma ação que ocorre no espaço coletivo da existência desse mesmo corpo-sujeito que nunca é o mesmo.

CAPÍTULO I

CORPO, DANÇA ÉTNICA E ESPIRITUALIDADE: CONCEITUAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES HISTÓRICAS

1. CORPO, DANÇA ÉTNICA E ESPIRITUALIDADE: CONCEITUAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES HISTÓRICAS

Durante muito tempo antropólogos e historiadores ocuparam-se demais com origens impalpáveis da dança. Essa constatação me faz refletir se é possível falar de dança de uma maneira genérica. Penso que também não seja possível falar de corpo de uma maneira genérica, dada a multiplicidade de sujeitos, visões de mundo e fisiologias. E, tratando-se do ser humano, toda dança pressupõe um corpo.

Falar de corpo é falar de homem, de humanidade, e das relações que esse estabelece consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Wosien (1996) afirma que “[...] antes que o homem expressasse sua experiência da vida mediante os materiais, fá-lo com seu corpo.” (WOSIEN, 1996, p. 9). E é nesse corpo, elo primeiro do homem consigo mesmo, que a experiência da dança pode tornar-se um todo singular que liga o mundo material, palpável, ao mundo subjetivo, das sutilezas.

Ao longo da história da humanidade, diversos filósofos, antropólogos, sociólogos, teólogos, historiadores e artistas têm se ocupado em refletir sobre teorias do corpo. E essas teorias nunca foram tão lidas e relidas como são o caso de Sócrates (469 a 399 a.C.), Descartes (1596-1650), Baruch Espinosa (1632-1677), Nietzsche (1844-1900), Marcel Mauss (1872-1950), Antonin Artaud (1896-1948), Merleau-Ponty (1908-1961), Michel Foucault (1926-1984), Deleuze (1925-1995), dentre outros.

O corpo pode ser pensado como a parte visível do ser, nossa primeira forma de apresentação no mundo. Mas se pelo corpo dou-me a perceber materialmente, assumo que provavelmente há uma interioridade que não se mostra sempre, nem por completo, porque em nossa condição humana não necessariamente nos é dado a conhecer a verdade de maneira tão simplificada como veremos através de Foucault. Essa ligação entre interioridade (ou alma) e corpo não era pensada na Grécia Antiga de Homero. Historicamente, o termo *psyche* (alma) surge anteriormente ao de *soma* (corpo). Sendo importante observar que o pensamento primeiro que designava corpo estava estritamente ligado a cadáver, à matéria desprovida de alma, de vida. Portanto, não era possível a vida no corpo, visto que esse corpo estava morto. Enquanto vivo, o que designamos hoje por corpo era a *psyche* manifesta na matéria em toda sua multiplicidade orgânica.

Pode-se dizer, então, que o homem se representou como corpo só depois de se ter pensado como alma. E ainda hoje falar de corpo em sentido filosófico só é

possível referindo-se, seja de modo positivo, seja negativo, ao conceito de *psyche*. (REALE, 2002, p.14).

O cadáver recebeu o nome de *soma* (corpo) porque a multiplicidade de órgãos com diferentes funções vitais se igualam na morte. Ao pararem suas atividades, os órgãos e suas funções somam-se na unidade do corpo enrijecido. Ao contrário do homem vivo que possui uma multiplicidade de órgãos com variadas funções.

Percebo que esse pensamento essencialista, de uma anterioridade da alma, deixou uma possível herança no mundo ocidental. Herança essa que por vezes é difícil fazer um bailarino perceber que ele não “tem” um corpo; ele “é” corpo. E que toda a multiplicidade inerente a esse corpo como pensamentos, emoções, memórias – compreendido pelos filósofos gregos como *psyche* - também são corpo.

A ascese filosófica pagã e o ascetismo cristão delegam que o corpo é o invólucro da alma e a ele atribui-se os vícios dos quais o homem provido de uma moral precisaria se limpar. Negar os impulsos do corpo através da ascese muitas vezes coloca o homem em dualidade e conflito consigo mesmo.

Santo Agostinho (354-430), influente teólogo e filósofo dos anos iniciais do cristianismo atribuía à alma valores como o amor, a justiça, a leveza de espírito, o bem. E, ao corpo, o peso das hostilidades, a densidade grosseira, as doenças, os males. Desse modo, o corpo passa a ser objeto de dominação, de burilamento e muitas vezes de castração e mortificação. Enquanto que a alma e os valores espirituais são supervalorizados, separando dessa forma corpo de alma, como podemos perceber na seguinte passagem do capítulo X de suas Confissões: “Dirigi-me, então, a mim mesmo e a mim mesmo disse: ‘Tu quem és?’ E respondi: ‘Um homem.’ E eis que estão em mim, ao meu serviço, um corpo e uma alma, uma coisa exterior, outra interior [...]” (AGOSTINHO, 2008, p. 52).

A dicotomia está posta historicamente em nossa sociedade ocidental entre “eu e meu corpo” como se o corpo fosse uma segunda instância muitas vezes desprovida de autonomia, de inteligência e valor; e como se a alma, a subjetividade fosse desprovida de corpo.

Mas temos ainda outras heranças de compreensão de corpo, encontrando no próprio corpo o elemento central de modelos religiosos e de transcendência. Uma delas vem das religiões afro-brasileiras. No candomblé, por exemplo, o corpo recebe a própria espiritualidade, sendo o corpo um receptáculo do sagrado. A noção de pessoa passa pelo

entendimento de fenômenos como incorporação e transe, ou seja, estados especiais de consciência que permitem unir em um só corpo a existência terrena (*Aiyê*) e a existência transcendente (*Orum*). E essa união acontece no momento da incorporação, com muita dança, canto, batuque – ritos centrados no corpo.

Outra herança vem do tantrismo, sistema filosófico de 500 d.C. e que encontra seu ápice em 1.000 d.C.. O tantra revolucionou as escolas filosóficas existentes na Índia por romper com a dualidade entre corpo e mente (alma), influenciando a tradição do *Yoga* e fazendo surgir uma nova concepção de corpo que se popularizou não só no Oriente, mas também no Ocidente. “O corpo tântrico não é algo que está simplesmente disponível, devendo apenas ser descoberto, mas é algo que deve ser construído e acima de tudo praticado.” (GNERRE, 2013, p.5).

Encontro no “praticar-se” um ponto de intercessão entre o pensamento dicotômico de corpo-mente helenístico-romano e o pensamento de um corpo em unidade com o transcendente, característico dos cultos afro-brasileiros e adeptos do tantra e práticas contemporâneas de *yoga*. Vejamos como os gregos também desenvolveram a ideia de um “praticar-se” através do preceito do “cuidado de si” (*epiméleia heautoû*), noção esta retomada por Foucault (2006) em “Hermenêutica do sujeito”.

Epiméleia heautoû é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo, etc. Pode-se objetar que, para estudar as relações entre sujeito e verdade, é sem dúvida um tanto paradoxal e passavelmente sofisticado escolher a noção de *epiméleia heautoû* para a qual a historiografia da filosofia, até o presente, não concedeu maior importância. É um tanto paradoxal e sofisticado escolher esta noção, pois todos sabemos, todos dizemos, todos repetimos, e desde muito tempo, que a questão do sujeito (questão do conhecimento do sujeito, do conhecimento do sujeito por ele mesmo) foi originariamente colocada em uma fórmula totalmente diferente e em um preceito totalmente outro: famosa prescrição délfica do *gnôthi seautón* (“conhece-te a ti mesmo”). (FOUCAULT, 2006, p. 5).

Foucault (2006, p.7) ao citar a “Apologia de Sócrates”, de Platão, nos leva a conhecer através dos discursos lá contidos que “[...] é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo. [...]” E afirma por sua análise que “É neste âmbito, como que no limite deste cuidado, que aparece e se formula a regra ‘conhece-te a ti mesmo’” (FOUCAULT, 2006, p. 7).

Em sua obra, Foucault busca explicar o “cuidado de si” primeiramente a partir do texto “Alcibiades” de Platão. É nesse âmbito socrático-platônico que o conceito de *epiméleia heautoû* é trazido à reflexão, tendo como princípio o seu surgimento como uma forma de privilégio da Grécia antiga.

Num segundo momento, o qual identifica como “idade de ouro”, o “cuidado de si” é pensado na cultura helenística e romana como um princípio para todos durante todo o tempo e por toda a vida. Deixa de ser algo circunscrito à uma relação de mestre e discípulo para se expandir a todas as relações sociais do sujeito, visando sua autoconstituição.

E, em um terceiro momento, Foucault identifica o “cuidado de si” trazido pelo ascetismo cristão como uma necessidade de purificação da alma pela negação dos valores da vida mundana, tendo em vista um “olhar para dentro” em busca do cuidado com a espiritualidade do sujeito.

De todos esses momentos em que o “cuidado de si” é pensado na “Hermenêutica do sujeito”, Foucault enfatiza o segundo momento, o helenístico-romano. Para isso, utiliza-se do texto de Platão, trazendo o diálogo de Alcibíades com Sócrates para falar da necessidade do “cuidado de si” ao que acaba por enfatizar que “[...] é preciso que te ocupes consigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidado contigo mesmo [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 7).

Esse ocupar-se consigo mesmo traz outra forma de estar no mundo, pois propõe uma relação “[...] singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 71).

Desse modo, penso que o “cuidado de si” não fecha o sujeito nele mesmo, mas antes o instrumentaliza para um bem viver consigo, um bem relacionar com os outros, com a sociedade, um bem produzir, um bem governar, ou seja, um bem agir que começa no individual tendo vistas a uma coletividade.

Outra possível leitura que faço vem da compreensão de que antes que o sujeito tenha o conhecimento das ciências e artes postas no mundo, é necessário que ele tenha o conhecimento de si. E esse conhecimento só é possível praticando-se a si mesmo em busca do conhecimento do próprio eu, tendo por finalidade o acesso à “verdade” de cada um.

Nesse sentido, filosofia e espiritualidade sobrepõem-se, uma vez que o “cuidado de si” pode ser compreendido como o cuidado com a espiritualidade em que o acesso à verdade será proporcional à clareza da mente, à lucidez ou pureza da alma como postula o ascetismo cristão.

Compreendo que uma das formas do praticar esse “cuidado de si” é olhar para dentro de si mesmo, seja meditando em nossas próprias ações e pensamentos, seja nos observando no ato do convívio com o mundo. E a dança apresenta-se para mim como uma forma de realizar esse cuidado. No viver da dança e suas complexas possibilidades de relação, percebo a vida como uma obra de arte: a Arte de si. Arte essa que requer tempo e labor no praticar-se.

Vida e dança são feitas de memórias e atualizações de memórias. E esse ponto é trazido por Foucault ao pensar o “cuidado de si” na velhice:

[...] no caso da velhice, filosofar é rejuvenescer, isto é, voltar no tempo ou, pelo menos desprender-se dele, e isso graças a uma atividade de memorização que, para os epicuristas, é a rememoração dos momentos passados [...]. (FOUCAULT, 2006 p.108 e 109).

Na dança Tribal, memórias são articuladas a todo instante através de vestígios de tradições e culturas urbanas contemporâneas ressignificadas, rememoradas, através da subjetividade de quem dança. O “eu” é o *a priori* da dança Tribal, confluindo com o pensamento de Foucault (2006, p. 156) quando diz que “[...] a meta da prática de si é o eu [...]”.

E há muito trabalho nesse modo de compreensão da vida e da dança. Não há facilidades. E talvez por isso muitos bailarinos preferam o caminho de uma técnica em dança codificada onde se há um caminho pré-estabelecido a seguir do que outro caminho que priorize a experiência, a descoberta, a incerteza, a impermanência e a subjetividade. Embora compreenda que a prática de uma técnica codificada também tenha seu lugar de experiência e subjetividade, mas esse seria um tema para ser aprofundado em outra pesquisa.

O bailarino torna-se seu próprio objeto de pesquisa e observação na dança Tribal. Ele deseja colocar-se inteiro na dança com todas as influências que o atravessam, todas as identidades e multiplicidades geradas no mundo. Mas para isso precisa sentir com sua própria percepção, ou seja, precisa retornar a si.

E “[...] o que significa retornar a si? [...] Deslocamento e retorno - deslocamento do sujeito em direção a ele mesmo e retorno do sujeito sobre si [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 302). Seria buscar o retorno às coisas mesmas, o ponto de partida como meta final, uma vez que “[...] ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si: como quem volve ao ponto ou como um exército que recobra a cidade e a fortaleza que a protege [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 262).

Mas esse retorno só é possível vivendo, onde o sujeito se percebe nas tramas das relações, nos conflitos, embates e prazeres. Essa tomada de consciência sobre si seria um “libertar-se”, ou seja, ser o mais “si mesmo” possível.

Trazer o “cuidado de si” através de Foucault para pensar a dança Tribal e suas relações entre espiritualidade e corpo cênico pareceu-me de grande valia, pois o que ele propõe é um sujeito que age se pensando; a subjetivação. E esse “encontro consigo mesmo” passa pelo corpo, aproximando alma de corpo sem hierarquizá-los, uma vez que a subjetividade vira materialidade na ação do corpo, nas relações que são estabelecidas no corpo de cada sujeito frente às relações com o mundo.

Na dança Tribal, o corpo não vem antes nem vem depois: dançar é um cuidar-se, mas é também um conhecer-se em complementaridade e não em oposição, pois o movimento se diz através de uma interioridade que é corpo e o corpo se diz no movimento. A dança Tribal é Arte Cênica, mas também é Arte de si, pois o ato de dançar propõe um praticar-se, um cuidar-se e um conhecer-se em diversos âmbitos da existência (física, mental, emocional, espiritual).

Longe de ingenuamente querer conceituar, busco questionar possíveis relações que a dança, enquanto arte, pode estabelecer com a espiritualidade não-religiosa. Como possíveis abordagens de espiritualidade não-religiosa se aproximariam da dança?

Para compreender melhor essa questão, trago reflexões sobre possíveis conceitos de espiritualidade não-religiosa, ou espiritualidade laica e suas formas de apresentação.

Boff vai nos dizer que espiritualidade é tudo “[...] aquilo que produz no ser humano uma mudança interior” (BOFF, 2006, p. 16) e a dança Tribal tem essa capacidade de transformar humores, tanto em quem dança quanto em quem observa.

Röhr (2013, p. 19) coloca a espiritualidade como realidade transcendente, que faz parte das dimensões básicas (físico, sensorial, emocional, mental e espiritual) da realidade e do ser humano. Desse modo, pensa a espiritualidade como um revezamento do ser, onde o homem se percebe trabalhador, um ser para amar, estudante, etc., sem reduzir a uma só visão de mundo, na busca da integralidade humana em suas mais diversas dimensões.

E a dança Tribal também faz parte dessa busca pela integralidade no ato do movimento, onde o bailarino não separa seu físico do mental, sensorial ou espiritual, onde há agenciamentos de padrões de movimentos de diversas culturas em constante trânsito e renegociações que falam de um todo no momento da dança. Pois a dança só se faz dança sendo dançada, no seu exato momento da experiência, na completude do fenômeno. E é

nesse momento que o sujeito é narrado através da dança. É nesse momento que as subjetividades afloram ou são silenciadas. Por isso, precisamos instaurar uma escuta não só do que se narra ao dançar, mas também do que é silenciado. Pois é no “entre” falas, “entre” movimentos, no silêncio e no vazio do caos que a vida se cria e o novo emerge.

Ao analisar o “cuidado de si”, Foucault (2006, p. 21) afirma que a espiritualidade é um ato de conhecimento em si mesmo que “jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito, não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito”. E é nessa busca pelo encontro de suas verdades que filosofia e espiritualidade se encontram. Dentro desse contexto, o entendimento de verdade é pensado como “[...] o que ilumina o sujeito; a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá tranquilidade de alma”. (FOUCAULT, 2006, p. 21).

A partir da consciência das possibilidades do bailarino no momento da dança, a partir do momento em que esse bailarino ultrapassa seu corpo em possibilidades e significações para trazer o novo à cena, ele busca essa verdade. Ele se transforma a si mesmo nessa busca ao mesmo tempo em que é transformado por essa verdade.

Ainda refletindo sobre o “cuidado de si” e o “conhecimento de si” dos filósofos greco-romanos, Foucault chama essa experiência de “o retorno da verdade” sobre o sujeito. Ou seja, o sujeito se transforma para entrar em contato com sua verdade e, uma vez tendo vivenciado essa experiência transformadora, o sujeito é mais uma vez transformado. Podemos pensar a dança Tribal como esse momento de encontro do sujeito consigo mesmo, sendo a ação de dançar capaz de transformá-lo.

Entendo por espiritualidade não-religiosa a que é despertada fora do âmbito de uma instituição religiosa e que vemos em grande escala manifestada nas artes. Sendo assim, “[...] a espiritualidade não-religiosa pode aparecer em pinturas, esculturas, música, literatura, dança, teatro, etc.” (CALVANI, 2014, p. 676). Identifico no movimento uma possível chave para a apresentação do que os pesquisadores têm identificado como “espiritualidades do corpo”. O mover seja através do gesto, do som, da pintura, da poesia, traz consigo uma condição inerente de mudança, de transformação, de múltiplas e emergentes leituras que implicam percepção, sensibilidade. Pois fazem da prática um caminho singular de descobertas para cada sujeito.

Se entendemos essas “espiritualidades do corpo” conectadas à [...] “prevalência da ortopraxia sobre a ortodoxia”, pensamos poder estabelecer uma compreensão dessas práticas como possíveis promotoras do

desenvolvimento de “espiritualidades laicas”. Os exercícios do corpo trazem a possibilidade de buscas genuínas para cada praticante que irá relacionar seus exercícios a *corpus* discursivos distintos uns dos outros. Essas “espiritualidades do corpo” estariam ligadas, portanto, muito mais a um contexto de experimentações e investigações que de reafirmação de narrativas dadas. (ZICA e GNERRE, 2016, p. 822).

A incerteza é companheira no caminho do ser que se propõe a conhecer-se em profundidade e na dança Tribal não poderia ser diferente. Os processos são múltiplos, assim como as dificuldades, pois falamos de corpos presentes vivenciando corpos outros em diferentes esferas do conhecimento como iremos abordar nos capítulos dois e três dessa dissertação.

São muitas as finalidades a que se propõem os corpos que dançam. Desde função religiosa à terapêutica, artística, ou para expressar uma identidade cultural, para divertimento, para comunicação de uma ideologia ou ainda para autoconhecimento. Enquanto expressão de uma espiritualidade, o homem dança para perceber-se, elaborar sentimentos e experiências vividas que a linguagem falada não dá conta de processar.

Pela própria etimologia, a palavra dança “[...] em todas as línguas europeias – *danza, dance, tanz* -, deriva da raiz *tan*, que em sânscrito significa ‘tensão’.” (GARAUDY, 1980, p. 14). O corpo dançante é uma tensão entre o instituído, aquilo que já está posto no universo do que entendemos sobre dança, e a liberdade de criar.

A partir da fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, entendo que essa tensão está primeiramente na relação do sujeito consigo mesmo, no cruzamento entre as energias física, mental e espiritual, no corpo do bailarino no momento da dança. E, a partir das experiências dessa relação consigo mesmo, o bailarino transfere sua compreensão para suas relações com os outros e com o mundo, constituindo-se como um ser humano relacional que constrói sua existência nas articulações, nos diálogos, nos espaços do “entre”.

Merleau-Ponty (1991) compreende o homem como uma unidade fenomenológica em meio a uma multiplicidade perceptiva. Desse modo, não aparta corpo e mente, nem sujeito de objeto, nem natureza de pessoa, mas antes nos apresenta um corpo reflexivo, e é no corpo que toda experiência humana é vivenciada.

Ao opor-se à intersubjetividade de Edmund Husserl (1859-1938) que aponta para uma dualidade entre a Natureza e o mundo das pessoas e dos espíritos, Merleau-Ponty traz a intercorporalidade para propor uma nova forma de ser no mundo. Para ele não há um isolamento categorial entre mundos, visto que o ser humano não é um corpo isolado.

[...] já que estamos na junção da Natureza, do corpo, da alma e da consciência filosófica, já que a vivemos, é impossível conceber um problema cuja solução não esteja esboçada em nós e no espetáculo do mundo, deve haver um meio de compor em nosso pensamento o que vem em bloco em nossa vida. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 196).

O movimento pode ser um meio de compor “em nosso pensamento o que vem em bloco em nossa vida”, mas um pensar totalmente outro; um pensar pelo mover. Podemos, desse modo, falar em uma subjetividade corporal. E como essa subjetividade fala? Como o corpo fala e não a mente? O movimento do corpo não está somente atrelado ao juízo consciente, ou a um aprendizado breve, mas está profundamente relacionado a uma experiência incognoscível da mente que se dá através do movimento e de todos os sentidos. “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (MERLEAU-PONTY 1999, p. 14). O corpo se diz no movimento; o movimento se vive, se diz. E esse “dizer-se” implica percepção.

Esse pensamento de uma intercorporeidade ou intercorporeidade aproxima-se de um pensamento clássico do universo das danças étnicas. Não raro, sociólogos e antropólogos trazem a ideia de um corpo popular integrado com a natureza, com o cosmos, para falar de dança étnica. “O corpo humano é, nas danças populares, o vetor de uma inclusão, não o motivo de uma exclusão [...]; ele é o vinculador do homem e todas as energias visíveis e invisíveis que percorrem o mundo.” (LE BRETON, 2012, p. 50). Assim, as danças étnicas configuram-se como categoria histórica de expressões culturais integralizadoras do corpo e da mente, trazendo consigo espiritualidades diversas, religiosas e não-religiosas.

Na compreensão do pensamento da dança Tribal, a natureza também é o urbano e tudo que existe, tangível ou não. Assim como toda e qualquer experiência é capaz de colocar o sujeito integrado consigo e com o cosmos, uma vez que ele mesmo é compreendido como natureza. Por isso, várias vezes iremos encontrar o termo “Dança Étnica Contemporânea” ao invés de Tribal, denominando grupos desse estilo de dança.

Para compreender melhor a relação que observo entre danças étnicas e a intercorporeidade dentro da dança Tribal, aponto para o que Clifford Geertz (2015, p. 93) chama de *ethos* e visão de mundo.

Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “*ethos*”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo”. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que

esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. (GEERTZ, 2015, p.93).

Há uma inter-relação, uma experiência que acontece entre o que se percebe e o como se percebe. Mas essa percepção que faz do ser humano um ser do “entre” se dá no espaço do corpo, na imanência. Pois não haveria *ethos* nem visão de mundo sem o ser humano, sem as relações que se tornam corpo na experiência, sem as multiplicidades de percepções.

Uma dança étnica para o Tribal é uma dança que reflete ao mesmo tempo *ethos* e visão de mundo de determinado grupo social, estando ainda aberto aos ultrapassamentos das formatações. Segundo os clássicos da antropologia e sociologia, a experiência da dança étnica para o nativo que a executa é uma afirmação de seu pertencimento a uma forma de ser no mundo. Na experiência da dança étnica, busca-se unir o ser humano a si mesmo, um indivíduo ao outro, a memória ao presente, o sagrado ao profano, a natureza ao transcendente.

Pensando nos ultrapassamentos, talvez para o nativo que executa uma dança étnica o momento seja apenas de divertimento. Ou ainda quem sabe um meio de sustento devido aos apoios culturais, embora escassos, oriundos de grupos políticos muitas vezes interessados em manter as classes populares justamente onde estão, nas periferias e zonas rurais, para serem vendidas como exóticas – esse quadro é recorrente no Brasil e só na Paraíba temos exemplos como a comunidade de Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande, e o coco de roda Novo Quilombo da comunidade quilombola de Ipiranga, no município de Conde, que fazem suas apresentações (como uma representação das suas práticas) constantemente em eventos governamentais, embora não sejam efetivas as contrapartidas para as comunidades citadas.

Para continuarmos o raciocínio sobre a ressignificação das danças étnicas dentro do Tribal, faz-se necessária uma revisão histórica sobre o surgimento de termos como cultura popular e de elite, bem como de suas inter-relações.

O historiador Peter Burke (2010) apresenta um quadro global da cultura popular na Europa pré-industrial e as grandes transformações por que passou a sociedade europeia de 1500 a 1800. Denomina o “povo” de “não elite” e aponta para uma descoberta, ou invenção do termo cultura popular.

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o “povo” (o *folk*)

se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias. (BURKE, 2010, p. 26).

Pensa-se então a cultura popular como a cultura da não elite, dos subalternos, e que é múltipla, porém distinta do que poderia se entender por cultura erudita ou clássica. Em Burke, a cultura é percebida como um sistema de significados, atitudes, visões de mundo e representações simbólicas.

Johann Gottfried von Herder (1744-1803) se estabelece como um dos principais pensadores do movimento nacionalista alemão, nutrindo a necessidade de voltar-se ao passado para resgatar uma suposta unidade representativa de uma cultura alemã. Herder colabora significativamente com as noções de distinção entre cultura popular e cultura erudita.

Herder de fato usou a expressão “cultura popular” (*Kultur des Volkes*), em contraste com a “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). Antes disso, estudiosos de antiguidades já tinham descrito costumes populares ou coletado baladas impressas em *broadside* (folha impressa de um só lado, usualmente colocada numa parede). O que há de novo em Herder, nos Grimm e seus seguidores é, em primeiro lugar, a ênfase no povo, e, em segundo, sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação. Nesse sentido, o tema do presente livro (cultura popular) foi descoberto — ou terá sido inventado? — por um grupo de intelectuais alemães no final do século XVIII. (BURKE, 2010, p. 32).

A cultura popular como categoria histórica nasce no final do século XVIII e início do XIX com o romantismo alemão e que idealiza essa cultura como algo apartado do mundo moderno, como algo exótico, rural, produto de uma coletividade que confere anonimato e se pretende compreender homogênea, intimamente relacionada com o passado, baseada na oralidade e tendo sua centralidade no corpo, no simples e no espontâneo.

Visão romântica essa que encontra ecos no Brasil na época do Estado nacional moderno, os Estados-nação, esforço que se inicia no século XIX e se espalha pelo XX, onde se buscava a afirmação, e porque não dizer, a fabricação de uma identidade nacional.

No Brasil, uma ampla movimentação em torno do folclore e da cultura popular iniciou-se na década de 1950, reunindo nomes como Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Manuel Diégues Júnior, Renato Almeida entre tantos outros. O país de então orgulhou-se de ser o primeiro a atender à recomendação da UNESCO, criando uma comissão para tratar do assunto – a Comissão Nacional do Folclore, no Ministério do Exterior. No contexto do pós-guerra marcado pela preocupação internacional com a paz, o folclore era visto como fator de compreensão e incentivo à apreciação das diferenças entre os povos. (CAVALCANTI, 2001, p. 3).

O termo folclore é trazido no mesmo sentido do de cultura popular, como algo que precisava ser preservado por estar sendo ameaçado de extinção pelo modo de viver dos centros urbanos; uma necessidade de resgatar e preservar a memória. William John Thoms (1803-1885), escritor e folclorista britânico inaugura o termo folclore, do *folk* (povo) e *lore* (saber), e através dele estabelece-se assim “o saber do povo”.

Entendo esse pensamento como a visão de mundo de uma época, pois na prática, popular e erudito se integram em suas características, assim como se integram o pensamento do que seria tradição e o que seria moderno e todas as implicações entre memória individual e memória coletiva e suas inter-relações.

A cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações. Estabelece assim distinções internas, nunca absolutas ou imutáveis, que buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso com as quais inevitavelmente se depara. (CAVALCANTI, 2001, p. 8).

E é dessa forma, integrando popular e erudito, que vejo a articulação e trânsito entre culturas diversas dentro da dança Tribal. Não há hierarquizações; o que há são vivências. E tudo que se vivencia vira memória. Não apenas a memória do sujeito, mas uma memória coletiva que nos vem falar de identidade cultural, tradição, patrimônio imaterial, folclore, entre outros.

Halbwachs (2003, p. 41) diz que “[...] se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo”. Essa condição de memória é inerente a quem fez parte de determinado grupo social e que, mesmo que afastado do grupo, continua a receber influências dessas memórias refletindo em suas percepções e, conseqüentemente, em sua visão de mundo.

A dança Tribal desperta essas memórias, acessa-as e gera novas memórias coletivas por ser uma prática de grupo, que une traços culturais de muitas “tribos” em traduções narradas pelo movimento.

Mas Halbwachs (2003, p. 42) também diz que “[...] na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual [...]”. A esse estado, Halbwachs chama de “intuição sensível – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social”.

Na presente investigação, busquei o diálogo entre memória coletiva e individual dentro do grupo pesquisado, praticantes da dança Tribal Brasil. Assunto que aprofundarei

no capítulo dois desse trabalho e que está na base da construção do entendimento das relações que estabelecem entre domínio do movimento e cuidado de si através da dança Tribal ou, se preferir, entre corpo cênico e espiritualidade.

Por hora, convido apenas a contemplar o registro fotográfico de uma aula de Tribal Brasil ministrada pela professora paraibana Luana Aires em agosto de 2016, em Alto Paraíso, Goiás. Nela, podemos perceber uma possível entrega e aconchego entre as alunas. Uma cumplicidade coletiva que faz escapar um semblante tranquilo enquanto o movimento se diz no corpo de cada aluna, sugerindo uma conexão consigo mesmo e com o outro. O tocar no outro sugere uma teia, uma interligação material representativa de algo que também acontece no mundo das sutilezas, das emoções. O estar em roda e em movimento também sugere impermanência e não hierarquização dentro do espaço e da experiência, transformando o momento em uma vivência única para cada uma das alunas, mas extremamente coletiva.



Figura 1 Guilherme Schulze, 2016. Início de uma aula de Tribal Brasil: conexão consigo mesmo, com o outro e com o espaço. (Acervo da autora).

1.1 O DOMÍNIO DO MOVIMENTO E O CUIDADO DE SI

Quando se fala em presença cênica ou corpo cênico, estados de presença do bailarino em cena no ato da dança, penso na articulação corpo-dança-memória-consciência-narratividade e suas inter-relações entre técnica corporal de determinada dança e espiritualidade, seja religiosa ou não.

Essa observação parte do estudo das ideias de Rudolf Laban (1879-1958) sobre movimento, onde se pode perceber na dança a não hierarquização entre impulso interno e externo. A dança para Laban se inscreve como um todo, preenchido e presente de si, que vivifica o movimento enquanto arte.

Jean Baptiste Attila de Varanja, nascido em Pressburg atual Bratislava, conhecido como Rudolf Von Laban, foi bailarino, teatrólogo, coreógrafo, arquiteto, artista plástico, musicólogo, estudioso do movimento, e considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Possui vasta bibliografia sobre dança com forte inclinação para misticismo e espiritualidade.

Um fato curioso é que a maioria das universidades do Brasil separa seu método de análise do movimento das questões místicas implicadas com a espiritualidade. É fácil constatar que em geral é feito um recorte em seus estudos onde são priorizados exercícios que envolvem, por exemplo, o que ele chamou de Fatores de Movimento: Tempo, Espaço, Peso e Fluência. Por meio dessa apropriação seletiva deixa-se oculta, por assim dizer, sua inclinação por assuntos como transcendência, geometria sagrada e autoconhecimento, fator nítido em toda sua obra como podemos perceber no trecho abaixo.

A dança representa a cultura, a sociabilidade. A dança é a força motriz que alinha a representação impalpável da religião. A dança é todo o conhecimento, visão e construção que complementa o pesquisador e o homem de ação. Também é o retrato dos acontecimentos do mundo, é o círculo, dentro do qual vibra o corpo humano. (LABAN, 1920, p. 8).

Diante dessa temática, procurei compreender os estudos em dança deixados por Laban, na busca do corpo cênico e pô-los em diálogo com a filosofia do Tribal. Ao passo que investigar diferentes referências científicas sobre dança, corpo e espiritualidade me possibilitou confrontar e enriquecer proposições sobre o tema. Nessa investigação, observei que o modelo do “cuidado de si” confluía em determinados pontos e complementava em outros. Busquei então trabalhar juntos o “domínio do movimento” e o “cuidado de si”.

Rudolf Laban propõe uma análise de ações corporais ora simples ora complexas, bem como a relação dessas ações com o que ele conceitua de esforço. Laban estrutura caminhos que pretendem levar o bailarino ao domínio do movimento, não só corporal, mas energético, espiritual.

A relação com a espiritualidade permeia toda obra de Laban, conforme já foi ressaltado. Em sua obra, “Domínio do Movimento”, Laban afirma que o dançarino que

cria seus próprios passos, que traz de si para a exterioridade plástica, “[...] tenta transmitir um *insight* de um estranho mundo espiritual que lhe é peculiar [...]” (LABAN, 1978, p.235).

Esse “estranho mundo espiritual” pode ser compreendido como um vazio que somos nós, mas que ainda não conhecemos. E quando esse *insight* vem para a exterioridade, corporifica, implica que passa a ser conhecido pela consciência do sujeito, é dado a ver. Dessa forma, a dança é pensada por Laban como um conhecer-se em todas as esferas para que se possa buscar cada vez mais o domínio de suas ações, tanto cotidianas como no palco.

Segundo Juliana Moraes (2013, p. 31), era desejo de Laban “[...] encontrar leis harmônicas que ligassem o movimento humano ao cosmos, às regras que organizam o universo [...]”. Dessa forma, através de movimentos mais harmoniosos, o ser humano elevaria seu grau espiritual.

A busca de Laban pela dita harmonia do movimento o colocou diversas vezes em contradição, pondo-o inclusive em relação direta de colaboração com o nazismo. Pois ele defendia a ideia de que quanto mais “civilizada” fosse uma sociedade, mais sua população traria consigo traços harmoniosos em suas danças. Seu desejo de construir e encontrar caminhos para um corpo harmônico orienta todo o seu legado dos estudos do movimento, ao mesmo tempo em que fragiliza sua ideologia.

Marion Kant (2002, p. 49) afirma que Laban buscava a dança como meio de transcendência, objetivando a construção de uma “religião do ato”, uma religião pelo movimento, da qual ele seria o grande líder. Dessa forma, Laban via na dança uma forma de transcendência “[...] o caminho e a porta de entrada para o outro mundo, ainda desconhecido [...]”.

E não que a dança seja “o caminho”, mas um possível caminho para acessar-se em profundidade. E esse lugar de profundidade não percebo como “o outro mundo”, mas como o mesmo mundo que está presente o tempo inteiro e que somos nós mesmos. Embora toda contradição e vulnerabilidade de sua teoria, Laban traz contribuições valiosas para pensarmos a dança como uma forma de encontro com aquela parte de nós mesmos que ainda não se deu a ver, mas que somos nós. É o “encontro com a verdade” de que fala Foucault⁷.

⁷ Michel Foucault (1926-1984) nasceu em Poitiers na França, ficou conhecido como o filósofo da subjetivação, das visibilidades, que busca tornar visível o que não percebemos justamente por estarmos tão

Foucault, em sua obra “Heremênutica do sujeito”, fala do “cuidado de si” da *epiméleia heautoû*, da escrita de si, e discursa sobre a necessidade de que a vida seja esculpida como uma obra de arte. Processo no qual comparo com a dança; que se burila sobre si mesma. Com a retomada desse modelo, Foucault nos conduz a outra forma de educar: à pedagogia exercida por si e sobre si mesmo, na qual ele chama de subjetivação. Desse modo, combate a sujeição, tanto na escola como em sistemas como instituições psiquiátricas, jurídicas, que exercem poder de coerção sobre o sujeito. Instituições as quais combate fortemente por entender que são intoleráveis.

O “cuidado de si” é uma atitude consigo mesmo, com o outro e com o mundo. É um modo de ser e de estar no mundo, de agir e de se relacionar com a alteridade. Mas também é um modo de atenção, um olhar diferente para estar atento ao que se pensa; e ao que se pensa quando se pensa: o que está por trás do pensamento.

O “pensamento por movimento” de Laban também se presta à observação para além das construções elaboradas pela consciência, pela razão, onde o movimento fala de questões que a mente consciente ainda não estruturou linguisticamente, semanticamente. O que está por trás do movimento que não é aprendido? Que subjetividades e que verdades podem ser revelados pelas catarses do movimento posto no corpo, no espaço-tempo da matéria?

Refletindo sobre filosofia e verdade, Foucault diz que a filosofia não é apenas uma ciência que interroga sobre a origem das coisas ou o que é verdadeiro ou falso, mas é o que permite ao sujeito ter acesso à verdade. E no momento em que o ato de dançar permite ao sujeito ter acesso às suas subjetividades e verdades, mesmo que de modo limitado ou nebuloso, então ele também passa a ser filosofia. Vejamos o que Foucault diz a respeito das relações entre verdade e espiritualidade no Ocidente.

[...] Digamos que a espiritualidade, pelo menos como aparece no Ocidente, tem três caracteres. A espiritualidade postula que a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito. A espiritualidade postula que o sujeito enquanto tal não tem direito, não possui capacidade de ter acesso à verdade. Postula que a verdade jamais é dada ao sujeito por um simples ato de conhecimento, ato que seria fundamentado e legitimado por ser ele o sujeito e por ter tal e qual estrutura de sujeito. Postula a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, tome-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito ao acesso à verdade. A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade. Acho que esta é a fórmula mais simples porém mais fundamental para definir a espiritualidade. (FOUCAULT, 2006, p. 19-20).

imersos – seja em nós mesmos, seja em um sistema. Tornamo-nos, dessa forma, para Foucault, sujeitos hermenêuticos constituintes e constituídos na trama das estruturas de poder. Por essa qualidade de leitura dos sujeitos é que optamos por sua escolha para orientar o olhar dessa pesquisa.

Assim, o “cuidar de si” ou ocupar-se consigo pode ser entendido como conhecer-se a si mesmo, designando o conjunto das condições de espiritualidade e das transformações nas quais o sujeito é submetido para que possa ter acesso a sua verdade.

Desse modo, me debrucei na tradução das descrições verbais e narrativas corporais das alunas de Tribal que são colaboradoras dessa investigação sob o prisma da Análise do Movimento de Laban (*Laban Movement Analysis*), atentando para os ritmos e ações que constroem em suas escritas – pelo movimento e pela palavra – ao mesmo tempo em que me vali do modelo greco-romano do praticar-se, do “cuidado de si”, retomado por Foucault, propondo a compreensão de uma possível “Arte de si” através da dança Tribal, na busca do corpo cênico. Assunto que será aprofundado nos capítulos dois e três dessa dissertação.

Em Laban, a experiência e sua exegese compõem narrativas através do movimento que são o *a priori* do diálogo do bailarino consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Embora entendendo que assim como toda realidade, todo ser humano é construído simbolicamente, afastando qualquer possibilidade de cair na ilusão da essência. Penso então o impulso para o movimento como o resultado de negociações internas e externas do sujeito que encontram sua catarse no mover.

Desta maneira, o ato de dançar pode estar intimamente relacionado com as aspirações espirituais do sujeito. Assim, percebo, em vez do sectarismo, uma ação *corpomente*⁸ onde os possíveis corpos – físico, mental, espiritual, psicológico – são aspectos de uma mesma realidade de fundo em constante constituição e reconstituição que se pode chamar de memória. Falo aqui não de uma memória linear, cronológica, mas de uma memória em articulação, em trânsito. Melhor definindo: memórias. É na articulação dessas memórias, individuais e coletivas, com ações internas e externas que o corpo cênico toma forma e produz sua narratividade.

E por que trabalhar a dança Tribal em inter-relação com a espiritualidade? Por que focar nas narrativas da dança Tribal?

Laban nos diz que “O homem demonstra, por intermédio de seus movimentos e ações, o desejo de atingir certos fins e objetivos. Podemos nos referir a estes últimos como

⁸ Grifo meu, buscando trazer a ideia de um corpo que também é mental e uma mente que também é corporal. Percebo desse modo uma unidade “corpomente”.

sendo valores, tanto de natureza material quanto espiritual”. (LABAN, 1978, p. 156).

Quanto aos movimentos de natureza espiritual, afirma:

O europeu perdeu a capacidade de orar com movimentos. As genuflexões dos religiosos, em nossas igrejas, são os vestígios de preces com movimento [...] As civilizações contemporâneas se limitam às orações faladas, nas quais os movimentos das cordas vocais se tornaram mais importante do que os corporais. O falar, então, frequentemente é levado a se transformar em canto. Entretanto, é provável que a prece litúrgica e a dança ritual tenham coexistido há muito tempo atrás; sendo assim, é provável também que o drama falado e a dança musical tenham ambas se originado na adoração religiosa: de um lado na liturgia, e do outro no ritual. (LABAN, 1978, p. 24).

Após o grande impulso de ocidentalização ocorrido a partir do século XIX, poderíamos afirmar que não só o europeu, mas grande parte da humanidade, quando não perdeu, diminuiu consideravelmente sua capacidade de utilizar o corpo não só em rituais religiosos ou com conotações espirituais, mas também no âmbito social. Na América do Sul, muitas vezes essa tradição de corpos em oração foi assimilada pelo catolicismo popular ou por manifestações culturais populares. Mas o fato é que a fala passa a ganhar mais visibilidade que o movimento corporal. E não que as cordas vocais e a voz não sejam corpo, mas fazem parte de outra esfera de movimento. O pensamento, enquanto corpo gera movimento nas cordas vocais que produzem o som. Já na dança, Laban aponta para o pensamento por movimento.

Segundo os estudos de Laban, “o pensar por movimento poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada.” (LABAN, 1978, p. 42). O pensamento por movimento:

[...] não se presta à orientação no mundo exterior, como faz o pensamento através das palavras mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar, e no dançar. (LABAN, 1978, p. 42).

O pensar pelo movimento, proposto por Laban retrata vestígios de uma vida mística e filosófica em busca da sua verdade pessoal.

Laban esteve associado ao movimento Rosacruz, à Teosofia, à Antroposofia e à Maçonaria. De cada uma dessas experiências, Laban extraiu conceitos e exemplos que ele buscou aplicar a seu sistema de análise e treinamento do movimento como meio de expressão. Embasado nessas experiências, Laban desenvolveu métodos que visavam à exploração e ao desenvolvimento das potencialidades inerentes ao movimento, para diversas finalidades, como, por

exemplo, educacionais, artísticas, terapêuticas, místicas, comunitárias. (MOTA, 2012, p. 62).

Os princípios básicos da teoria de Laban estão centrados na universalidade do movimento. Este permeia todas as coisas vivas, logo movimento e vida estão intrinsecamente ligados. Desse modo, podemos obter informações gerais sobre determinado organismo vivo observando seus movimentos, intenções e variações.

O ser humano para Laban é composto de corpo, mente e espírito em constante articulação e inteiramente relacionados ao movimento. Ele define duas finalidades para o movimento: para alcançar algo (tangível) como, por exemplo, uma maçã; ou para manifestar algo (intangível) como, por exemplo, um ritual, uma prece. Ou seja, para Laban, o homem move-se para realizar desejos e necessidades, sejam básicas, materiais, ou sutis como expressar sua subjetividade. Havendo ainda a motivação do movimento por necessidades sociais, as necessidades de pertencimento que afirmam o indivíduo e o fazem ocupar uma posição no mundo. Desse modo, Laban conclui que o movimento tanto pode ser consciente como inconsciente.

Pensar a narratividade do movimento é trazer para a compreensão o modo como o movimento se lança no espaço, como ele se interpreta a partir das imagens figuradas em seu interior, dos impulsos representativos no corpo como consciência de si. A narratividade do movimento se constitui a partir da própria ação do movimento e se estrutura pelas observações das ações corporais no espaço.

O corpo, em Laban, traz significações múltiplas por onde perpassam informações conscientes e inconscientes relativas às vivências de cada indivíduo. Essas vivências são constituídas de convergências identitárias que se renovam a todo instante no “corpomente”.

Conforme Gil:

Quando se fala do corpo e, em particular da dança, o fato é ainda mais surpreendente. Séries diferentes ou divergentes de gestos efetuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por se ‘integrar’. [...] Devemos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogêneo e unificado [...] (GIL, 2004, p. 69-70).

Esse todo “unificado” resultado do poder integrador do corpo também descarta a possibilidade de uma essência, de um *a priori* que gera o movimento, mas impulsos múltiplos de diferentes ordens. Nesse sentido, o corpo que dança traz consigo todo um

universo imagético e perceptivo antes do primeiro movimento traçado no espaço ser visível.

Para Laban (1978) o movimento pode ser o mais sutil dos pensamentos. Desse modo, o movimento não liga mente e corpo, mas se percebe como um todo integrado e indissociável. O movimento é o próprio pensamento transposto em ação externa. E eu diria ainda pensamentos, no plural, dada a gama variada de flutuações da mente humana diante da mais simples ação ou processo de latência.

A busca do bailarino pela conscientização de todo o corpo é a busca por si mesmo, por compreender-se. E a compreensão do homem vem da compreensão do mundo e do outro. Nesse sentido, conscientizar é significar. O corpo significa todo o tempo. No palco, essa consciência precisa se fazer ativada para que a comunicação desejada com a plateia aconteça, fazendo surgir o corpo cênico.

Em certa medida é possível dizer que nenhum movimento realizado por um humano não seja representativo. O corpo sempre faz aquilo que ele se determina, às vezes, dizemos, ele nos trai. O movimento físico é em si mesmo e por si mesmo o meio de revelação (de uma percepção, ou de um conceito estético) que um indivíduo entrega a outro; algo a que os filósofos deram o nome de metacínética. (LOPES, 1998, p.10).

Nesse sentido, a dança passa a ser, para além da técnica, uma forma de viver: de perceber e ser percebido. A dança Tribal é um modo de estar no mundo. O movimento através da dança traz a experiência de que o espiritual passa pelo corpo físico, revelando através do movimento e suas implicações simbólicas, plenas de memória, uma narrativa que se escreve sem palavras. E é essa narrativa sempre em movimento que nos faz compreender que o ato de dançar pode ser ao mesmo tempo ciência, arte e espiritualidade.

Laban abordou o “sempre em movimento” do corpo partindo de quatro temáticas:

Dentro/Fora, a contiguidade da rede invisível que retroalimenta todas as camadas de relações entre nosso corpo e os outros corpos. Função/ Expressão quando a linguagem do movimento se apresenta enquanto ocorrências e padrões passíveis de interpretação e comunicação. Ação/Recuperação, o pulsar fundamental do organismo, como as funções do sistema simpático e parassimpático numa sempre alternância vital. Estabilidade/Instabilidade que nos leva para o espaço e determina graus de controle em nosso ir e vir cotidiano, apresentando a qualidade plástica e dinâmica do movimento. O círculo aparece como uma imposição do próprio corpo e suas articulações. Nossos movimentos acontecem em torno de um eixo e descrevem círculos perfeitos no espaço à nossa volta. Laban, então traz para seus estudos a referência de uma antiga ciência grega, a coreologia, que descreve em termos matemáticos, geométricos a perfeição dos círculos na natureza em geral. (MOMMENSOHN, 2014, p. 7).

Diante de suas investigações, Laban desenvolve uma gramática, uma escrita da dança pensando o movimento enquanto linguagem onde cada corpo desenvolve sua narrativa particular. “O objeto primeiro deste aprendizado é, para Laban, o bailarino, a pessoa que fala, o artista que ao entrar em contato com a linguagem do movimento poderá também conscientemente gerar a atualização da poesia.” (MOMMENSOHN, 2014, p. 8). E o bailarino fala através da sua dança onde a poesia é o movimento organizado pela subjetividade.

Mas também coloca o bailarino como um ser relacional, social, pois a percepção do trabalho de um bailarino implica o diálogo com outro ser humano que o percebe. E essa relação é fonte de autoconhecimento para todos que participam da experiência. Para Laban, o “[...] mais importante é a observação e a experimentação. Observa-se a si mesmo e observa o outro. Um processo de consciência de estar vivendo no aqui e agora do movimento. Assim o artista visita o Universo silencioso da dança que está inscrito em seu corpo, este mesmo corpo em que existimos por tantos séculos.” (MOMMENSOHN, 2014, p. 8 e 9).

A busca pela harmonia do movimento (interno/externo) levou Laban para o universo grego dos sólidos platônicos. Teorização polêmica e contraditória em seu próprio trabalho, pois levar a compreensão de uma possível geometria sagrada do movimento do corpo que dança não é uma tarefa fácil, visto que o corpo humano é assimétrico por natureza. Além de que, como já mencionamos anteriormente, essa busca pela perfeição encontrou ecos no arianismo nazista alemão.

Percebemos melhor o mundo com a nossa parte anterior do corpo do que com a posterior, caminhamos para frente, somos destros ou canhotos, nossa parte superior do corpo é diferente da inferior, mesmo nosso lado direito e esquerdo não são perfeitamente simétricos. Diante dessa constatação pode parecer utópico ou até mesmo contraditório pensar em uma harmonia do movimento como algo derivado de uma escala simétrica. “Os psicólogos da Gestalt falam do espaço perceptivo como ‘anisotrópico’ que quer dizer fundamentalmente assimétrico [...] mas os mesmos psicólogos da Gestalt falam desse mesmo espaço experiencial como fundamentalmente centrado e, assim, profundamente simétrico. (KRAUSS e BOIS, 1999, p. 89).⁹ Da mesma forma, o próprio Laban também

⁹ [...] The gestalt psychologists speak of perceptual space as "anisotropic," which is to say. Fundamentally nonsymmetrical. [...] But the Gestalt psychologists also speak of this same experiential space as fundamentally centered and thus deeply symmetrical. (KRAUSS e BOIS, 1999, p. 89).

aponta para a condição assimétrica inerente ao ser humano como, por exemplo, quando difere parte superior e inferior do corpo identificando-os como centro de leveza e centro de gravidade respectivamente.

Sendo possível ou não encontrar o domínio dos movimentos subjetivos e objetivos no ato da dança, mais do que buscar uma harmonia do movimento, me preocupo em colocar o bailarino primeiramente em contato consigo mesmo, fazendo com que se ocupe de si mesmo para que venha à tona sua verdade, seus estados de presença cênica. E é sob esse aspecto que procuro focar a análise das narrativas em dança Tribal a qual me proponho nesse trabalho, nos capítulos dois e três.

1.2 DANÇA TRIBAL: NOVOS MOVIMENTOS; NOVAS ESPIRITUALIDADES

A dança Tribal busca unir ancestralidades e pós-modernidade em uma só expressão. Surgiu na Califórnia nos anos 70 através da bailarina Jamilla Salimpour e seu grupo Bal Anat. É interessante observar que nessa época a Califórnia vivia um momento filosófico inspirado pelo “Instituto Esalen” que surge em 1967, em Big Sur.

O “Esalen” é uma comunidade que reúne buscadores de liberdade intelectual, que consideram sistemas de pensamento e sentimento que estão além das restrições das normas sociais. Muitas dessas buscas estão pautadas nas compreensões de corpo como unidade – consigo mesmo, com o outro e com a natureza material das coisas. Por isso, inspiraram o contexto sociocultural de diversos artistas e intelectuais da época, como influenciam até hoje após 50 anos de atuação do “Esalen”.

E o “Bal Anat” surge nesse contexto histórico, buscando movimentos étnicos em sua expressão artística, ligados a uma ideia de unidade e à representatividade dos ritos à grande Deusa universal – inspiradas no mito da Deusa Mãe.

Essa compreensão de uma divindade feminina criadora ou sagrado feminino é bastante presente em diversas tradições culturais. Na Índia, o princípio do sagrado feminino é conhecido como *Shakti*, assim como a natureza manifesta do corpo também é feminina, chamada de *Prakriti* como podemos perceber através da explicação de Gnerre (2013, p. 129): “Seja o corpo feminino, seja o corpo masculino, a corporeidade em si é sempre feminina na matriz indiana, pois o corpo é manifestação do princípio criador, a própria natureza, denominada *Prakriti*”:

A causa primordial, ou matriz fenomênica, é chamada de *Prakriti*, a mãe de todos os efeitos em série que constituem o universo, mas ela mesma é imanifesta. Esta fonte inesgotável e imanifesta não pode ser conhecida, mas sua existência é inferida pelos seus efeitos. Estes sim constituem o mundo visível, testemunhável, fenomênico, que será descrito pelo sistema *samkhya*. (GNERRE, 2011, p. 84).

Esse aspecto do divino feminino às vezes se manifesta de outras formas, como por exemplo a Deusa Serpente (*Buja devi*), ou a própria energia *Kundalini* que iremos abordar mais à frente desse trabalho. E, no “Bal Anat”, a dança com serpente recebia especial atenção, sendo um dos momentos mais esperados das apresentações do grupo.

Em Çatal Hüyük, cidade mais antiga de que se tem registro no Oriente Próximo, do período neolítico entre 7100 a 6300 a.C. foram encontradas diversas estatuetas femininas, trazendo à discussão uma possibilidade de culto ancestral à Deusa Mãe ou Mãe Terra, assim como de figuras de touros ou bodes sendo associadas ao poder de reprodução masculino.

A presença nas paredes de crânios de bois, assim como de reproduções de touros, fez entrever um culto da fertilidade, sob a égide de uma grande “deusa mãe” e de seu par masculino. Porém talvez seja mais prudente pensar no tipo histórico-religioso da Mãe Terra, associado a uma figura masculina fecundadora, o touro ou o bode, que pode remeter a um Ser Supremo celeste, típico das civilizações de criadores de animais. Dessa maneira, o masculino e o feminino, a terra e o céu, vem constituir num processo de transfiguração simbólica [...] (SCARPI, 2004, p. 20 e 21).

É característico das civilizações organizadas em torno da agricultura terem seus mitos cosmológicos e cosmogônicos ligados às estações do ano, assim como atrelados a uma forma de deuses que representem o bem e o mal, ou o sol e a treva (inverno) onde a figura da mulher aparece como a mediadora das energias telúricas e transcendentais, aquela que transita entre os mundos e submundos. É a figura da mulher que devolve o equilíbrio ao mundo como podemos perceber em vários mitos como o sumério de Inana, o hitita de Telepinus, o acádio de Ishtar, o biblos de Astarte ou o grego de Deméter.

Mas é na mitologia ugarítica da metade do segundo milênio a.C que vamos encontrar o mito de Baal e Anat que provavelmente tenha inspirado Jamilla Salimpour ao nomear seu grupo de “Bal Anat”. Baal é compreendido como o deus do Céu e este “[...] cumpre duas façanhas decisivas para a ordem cósmica quando combate Yam e Mot [...]” (SCARPI, 2004, p. 48). A saber, Yam e Mot representam o Mar e a Morte respectivamente. Num contexto de lutas e batalhas, a deusa Anaat completa a fundação de um mito.

O encontro com Yam (Mar) configura-se como uma luta pelo poder, por meio da qual Baal assume a realiza e Yam assume sua função de elemento indispensável à vida e à harmonia cósmica. O conflito com Mot, a ser entendido como Morte, tem resultados mais complexos porque Baal sai derrotado do duelo, devorado pela garganta de Mot, que em seguida é aniquilado pela deusa Anat, que desce aos infernos à procura de Baal. Este último, sepultado com as devidas honras por Anat, ao final ressuscita, fazendo florescer a natureza, cujo próprio ciclo produtivo fora interrompido durante sua estada no Além. (SCARPI, 2004, p. 48).

Tendo o mito de Baal e Anat inspirado ou não a escolha do nome Bal Anat para o grupo da Jamilla Salimpour, é fato que em ambas as situações o feminino e a representação de uma deusa encontram centralidade, trazendo essa herança para o universo da dança Tribal.

O termo Tribal surge das respostas de Jamilla Salimpour quando era interrogada sobre que estilo de dança estava sendo apresentado. Como trazia influência de vários grupos étnicos ela afirmava que sua dança era “de muitas tribos”.¹⁰

Mais tarde, nos anos 80, outra californiana, Carolena Nericcio, sistematiza o estilo Tribal em um método de improviso coordenado chamado de *American Tribal Style* (ATS), buscando uma linguagem híbrida entre a dança do ventre, o flamenco e a dança indiana clássica. Desse modo, revisita-se o passado com perspectiva de futuro, trazendo muitas vezes a representação de arquétipos de deusas e suas ritualísticas, como por exemplo a Puja, prática de gratidão aos mestres, antepassados, músicos, ao público, instaurada antes da dança e do estudo em sala de aula através de uma sequencia de movimentos: uma movimentação ritual.

Para Luciana Carlos Celestino (2008, p. 3) “De fato, a dança Tribal não é apenas um estilo de dança, se trata muito mais de uma concepção de mundo.” Pois é através do corpo que estamos no mundo e o percebemos, sendo o corpo e a dança um modo próprio de ser-no-mundo.¹¹ “É preciso compreender que estas dançarinas têm uma intenção clara, exaltar o que elas chamam de valores ligados ao feminino e ao planeta Terra, como matriz criadora” (CELESTINO, 2008, p. 3).

Na foto a seguir, a bailarina e professora de Tribal Brasil, Luana Aires, vivencia momentos de introspecção em laboratório de corpo realizado na cachoeira Loquinhas em

¹⁰ From Many Tribes: The Origins of Bal Anat”, by Jamila Salimpour, Habibi, Vol. 17, No. 3. Disponível em < <http://www.salimpourschool.com/wp-content/uploads/2014/12/FromManyTribesOriginsofBalAnat.pdf> >, acesso em 09 de maio de 2016.

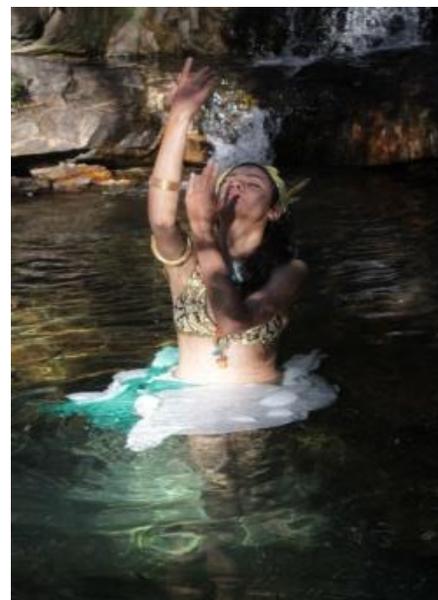
¹¹ Reflexão com base na afirmativa de que “tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.122).

Alto Paraíso-GO. Pela foto podemos entrever a ligação de que fala Celestino com os valores ligados ao feminino e a Terra. Parece haver ali uma exaltação à água, à cachoeira, pelo simples imergir, fechar os olhos e mover-se, banhar-se.

O figurino e acessórios valorizam o feminino e estar com eles na água expressa respeito pelo momento vivido, entregando-se quase em oferta, conotando uma possível ritualística. O gestual dos braços captado no momento da foto esboça uma possível reverência à natureza, à Terra enquanto mãe e a si mesma enquanto natureza.

Da experiência vivida – sensações do contato da água com o corpo, temperaturas, os aromas, texturas das pedras nos pés, o sol na pele, subjetividades que afloram – extrai-se vasto material criativo para novas movimentações no ser de sujeito da bailarina e na sua dança.

Figura 2 Guilherme Schulze, 2016. Luana Aires em laboratório de corpo na cachoeira Loquinhas em Alto Paraíso-GO. (Acervo da autora).



A partir desse pensamento, surgem inúmeras possibilidades de abordagem das danças rituais ligadas ao sagrado feminino serem revisitadas e levadas ao palco sob uma nova perspectiva, que não apenas do ponto de vista religioso, mas de se estar construindo arte através da dança, de se estar vivenciando corporeidades que colaborem com a prática de si mesmo e do despertar de uma espiritualidade não religiosa – uma espiritualidade através da arte da dança.

Assim, quando representações diversas do sagrado feminino coabitam no palco em uma só dança, abrimos o diálogo e a prática para uma cultura de respeito e paz entre os pensamentos filosóficos de diferentes culturas e organizações sociais, inclusive instituições religiosas. Na dança Tribal, constrói-se uma arte colaborativa de influências

míticas diversas, gerando uma expressão totalmente nova, mas com força e plasticidade ancestral.

Com base nas apropriações e acomodações que são próprias da dança Tribal, a partir de 2002 configura-se no Brasil uma nova proposta de investigação partindo das danças populares e afro-brasileiras, trazendo a representatividade de um sagrado feminino que empresta sua força para gerar novas personificações. A essa nova configuração em dança denominei de “Tribal Brasil”. Desde então, tenho me dedicado a pesquisar esse estilo que vai além de uma modalidade de dança, abordando formas de ser no mundo e o despertar de uma consciência ligada ao respeito a si mesmo e ao outro, com forte tendência de conexão com a vida em contato com a natureza. Entendendo o ser humano também como natureza e não apenas o mundo que o acolhe.

Nesse estilo de dança, o que vai ao palco é uma representação e interpretação pessoal da bailarina que articula construções de mundo: religiosa, filosófica, política, sociocultural. Em cada detalhe de seu gesto, em seu figurino e na música utilizada essa construção perpassa, gerando uma multiplicidade de identidades que fala de matrizes étnicas diversas, mas também fala da vivência particular do artista/ser humano que comunica sua subjetividade através da dança.

Figura 3 Andréa Gisele, 2010. No palco, Jaqueline Lima levando suas vivências particulares de movimentos inspirados em Oxum. (Acervo da autora).



Não se trata propriamente de um hibridismo cultural, visto que essa nomenclatura parece excluir o indivíduo de sua composição e no caso da dança Tribal há a presença da subjetividade de cada dançarina. Burke nos traz a possibilidade de uma apropriação¹², de uma acomodação que inclui o indivíduo num processo que pode ser tratado como uma tradução cultural.

Os conceitos de sincretismo, de mistura e de hibridismo têm também a desvantagem de parecerem excluir o agente individual. "Mistura" soa

¹² O sentido de apropriação compreendido nessa pesquisa está atraído a sua utilização na Antropologia para referir um processo natural e temporal dos borramentos culturais, dissolvendo fronteiras.

mecânico. "Hibridismo" evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos. Conceitos como "apropriação" e "acomodação" dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como a ideia cada vez mais popular de "tradução cultural", usada para descrever o mecanismo por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas. (BURKE, 2010, p. 55).

As técnicas de dança utilizadas não enquadram nem rotulam o Tribal. Em vez disso, são ferramentas para aflorar o feminino em toda sua plenitude e força plural, bem como para desenvolver espiritualidades através do ultrapassamento do humano, da formação do sujeito pela prática de si mesmo e pela consequente flexibilização de conceitos, orientação dos sentidos e articulação de subjetividades. Essa organicidade transforma a ação de mover em poéticas da dança.

Figura 4 Renata Chaves, 2014. O Tribal Brasil constrói em cena um corpo coletivo, mas guardando cada qual suas particularidades. (Acervo da autora).



Os trabalhos coreográficos em grupo constroem um corpo coletivo em cena, mas guardando cada um sua individualidade que é manifestada no movimento. Não que não haja movimentos em uníssono e não se estude sequencias de movimentos. Também! Mas até nesse fazer busca-se a compreensão do limite de cada corpo, respeitando a história de cada corpo, e procedendo às adaptações necessárias para cada caso.

O produto de uma dança construída no Tribal Brasil propõe ser algo novo e distinto das danças populares e afro-brasileiras, ou das danças orientais, ou de uma possível dança pessoal criativa. Ela une padrões de movimentos dessas danças, mas

através de um trabalho que valoriza os vestígios de memórias no corpo dos sujeitos que dançam e reelaboram suas vivências ao mesmo tempo em que estes se reelaboram como ser humano.

O ponto de partida para uma construção coreográfica dentro do Tribal Brasil é a escolha das danças que serão abordadas, ou corporeidades; pois muitas vezes são desenvolvidos trabalhos a partir de personagens do cotidiano como, por exemplo, as lavadeiras. Escolhidas as danças, ou manifestações culturais, ou corporeidades, parte-se para a pesquisa de campo. Onde encontrar essas danças? Como vivenciá-las no corpo; onde vivê-las? Acontecendo a experiência, é feito um registro, tanto no corpo do bailarino, quanto em anotações, fotografias, vídeos – tudo que possa ser consultado depois.

Num segundo momento, trabalha-se com o repetir dos movimentos vividos que serão submetidos a modificações diversas tanto através dos Fatores de Movimento de Laban, quanto de modo intuitivo pelo próprio fazer. Ficam no corpo rastros dos padrões de movimentos colhidos em campo, vestígios. E é com esse material que se constrói a estética do Tribal Brasil, associando-o principalmente a dois fundamentos da dança Tribal: os isolamentos de movimentos (quadril, ombro, busto, cabeça, joelho, cotovelo, etc.), incluindo sobreposições (ao mesmo tempo cabeça com quadril, ou busto com quadril, etc.), e as transferências de ondas pelas cadeias musculares, gerando sinuosidades. Nos isolamentos, o quadril recebe grande foco por diversos motivos: por ser a centralidade da Dança do Ventre (uma das danças que compõem o Tribal), por ser essa região ligada ao dar à luz, à maternidade, pela energia *Kundalini* estar adormecida no *chakra* básico, por ser o local de articulação com as pernas e sermos bípedes, assim como ser a parte do corpo que recebe, que apoia a parte superior do corpo.

Nessa construção, buscam-se formas ligadas a um imaginário feminino de deusas que dançam, perpetuando a ideia primeira de um sagrado feminino. Então, desde as danças pesquisadas no Oriente Médio como o *Khaleege*, o *Zaar*, a *Guedra*, a *Ghawazee*, *Baladi*, como uma pesquisa feita com padrões de movimentos das danças dos Orixás Iansã, Oxum, Iemanjá, Obá, entre outros, se buscará as intercessões na gestualidade das mãos, braços, formas de mover a cabeça, de caminhar, mover os quadris, se adornarem; que músicas embalam seus movimentos, que estados de presença evocam. E a tudo isso se soma a subjetividade do bailarino de Tribal Brasil, assim como sua forma própria de andar, de mover os quadris, de se vestir, etc.

Esse tecer de uma nova expressão de corpo e de dança gera uma nova poética, uma nova arte. A escolha da música e composição do figurino também precisam conter traços das danças que foram pesquisadas. Desse modo, é a estética do *fusion* que acaba por acolher a dança Tribal, mantendo constante flerte com a dança contemporânea.

CAPÍTULO II

ESPIRITUALIDADE, MOVIMENTO E MEMÓRIA COLETIVA NA PRÁTICA DO TRIBAL BRASIL

2. ESPIRITUALIDADE, MOVIMENTO E MEMÓRIA COLETIVA NA PRÁTICA DO TRIBAL BRASIL

Durante o desenvolver da pesquisa, pude perceber as estreitas relações entre corpo cênico e espiritualidade na prática do Tribal Brasil e o quanto essas relações são acionadas pela memória numa retroalimentação constante.

Falar de sujeitos é falar de mundo e de uma memória coletiva, visto que o sujeito não caminha sem mundo. Para tanto, mesclou o coletivo e o individual, nos capítulos dois e três. Nesse segundo capítulo, atentarei para análises de narrativas dançadas, escritas e faladas das alunas envolvidas na pesquisa através de suas vivências consigo mesmas, com a cidade, com suas noções de humanidade e de tribo.

Ao falar de memória, Laban aponta para o movimento como uma ação reveladora de uma interioridade. Movimento esse que surge de impulsos nervosos no ato da experiência ou ao revolver memórias.

Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso por movimento. (LABAN, 1978, p.49).

Não é objetivo dessa pesquisa aprofundar os processos biopsicofísicos do movimento, compreendendo como ele acontece. Mas antes, observar que espiritualidades são geradas pelo conhecimento e cuidado de si na dança Tribal Brasil e se isso pode colaborar com a presença cênica do bailarino.

Foram 9 alunas-bailarinas¹³ pesquisadas e suas identidades só serão expostas em consonância com a prévia aprovação das mesmas.

Ao iniciar o curso, lancei ao quadro as seguintes reflexões nas quais retornamos diversas vezes ao longo do processo:

- a) O que é corpo?
- b) O que é humanidade?
- c) Quem sou eu?

¹³ Alunas-bailarinas por todas já terem um trabalho prévio com dança, sendo algumas profissionais e outras ainda iniciantes. Os critérios de seleção já foram explicitados no capítulo 1.

- d) Quem é o outro?
- e) Qual a minha tribo?
- f) Qual a minha dança?

Optei por não formular a pergunta “o que é espiritualidade”, pois parto da compreensão de que essa é uma dimensão que passa pelo humano e suas relações a cerca de si mesmo e dos valores que o movem, do outro, da humanidade. Assim, tenho a oportunidade de observar o dito no não dito, indo além de uma conceituação dada pelas pesquisadas.

Meu primeiro contato foi feito através de uma sensibilização em ocasião na qual foi solicitado que entrassem na sala em silêncio. Abstenção não só da palavra, mas de qualquer forma voluntária de comunicação com o outro. As participantes foram convidadas a entrarem em contato com elas mesmas enquanto iniciavam esse processo de reflexão.

O espaço da sala foi cuidadosamente preparado. O ambiente composto de sonoridades de diversas culturas; espalhados pela sala alguns objetos como maracás, vestimentas indígenas, cocar, pois iniciamos pelo contato com matrizes indígenas e possíveis motricidades.



Figura 5 Kilma Farias, 2016. Primeiro contato com o grupo e deste com alguns princípios que serão abordados durante o curso. (Acervo da autora).

Figura 6 Kilma Farias, 2016. Primeira proposta de mover o que se refletiu sem racionalizar, sem julgamento estético: pensamento por movimento. (Acervo da autora).



Para 8 das participantes da turma presencial composta por 10 alunas, os primeiros minutos foram de estranhamento, inclusive de si mesmas. Apenas duas se lançaram de imediato na proposta. Com o tempo de uma hora decorrido, as alunas se puseram a pensar de formas diversas, desde a que estavam mais acostumadas que foi a produção textual, passando pela pintura, poesia, movimento, dança e meditação.

As alunas à distância me forneceram seus materiais para análise através de seus registros no Diário de Bordo, vídeos e os diálogos surgidos entre elas no grupo fechado online.

A partir das primeiras vivências com o grupo, pude selecionar a amostragem. Esta sofreu sensível alteração devido ao afastamento de algumas alunas, conforme detalharei ao longo do capítulo. Os nomes fictícios de flores poetizam o cuidado de si enquanto sujeitos que se cultivam, sendo esse o quadro final das pesquisadas:

“Rosa” – Aluna presencial, 24 anos, pessoense, pratica Tribal há 6 anos, é professora de Tribal há 9 meses, artista, superior completo, não possui vínculo religioso ou filosófico.

“Orquídea” – Aluna presencial, 28 anos, pessoense, sem conhecimento algum na prática do Tribal, não ministra aulas, professora de química, pós-graduada, espírita.

“Tulipa” – Aluna presencial, 29 anos, pessoense, pratica Tribal há 6 anos, não ministra aulas, comunicóloga, pós-graduada, “cristã sem vínculo religioso, pratica *yoga* e simpatiza com tudo que prega o bem”.

“Violeta” – Aluna presencial, 27 anos, pessoense, pratica Tribal há 6 anos, não ministra aulas, geotecnóloga, não possui vínculo religioso ou filosófico.

“Lótus” – Aluna à distância, 57 anos, argentina, pratica Tribal há 9 anos, é professora de Tribal há 4 anos, professora de ciências naturais e de dança do ventre, “católica e Munay-Ki, vinculada ao que se refere à espiritualidade e respeito à natureza, conectada com o mar e a lua”.

“Margarida” – Aluna à distância, 34 anos, porto-alegrense, pratica Tribal há 8 anos, ensina tribal há 5 anos, médica veterinária, “não frequenta nenhum templo ou igreja, mas acredita no poder da fé, do amor, na lei da atração e do retorno, vegetariana por questões filosóficas”.

“Flora” – Aluna à distância, 23 anos, paulista, pratica Tribal há 3 anos, não ministra aulas, estagiária em ciências sociais, superior completo, frequenta a umbanda.

“Jasmim” – Aluna à distância, 42 anos, santa-mariense, pratica Tribal há 3 anos sendo autodidata, ministra aula há 3 anos, recepcionista, superior em licenciatura em dança incompleto, “adepta de práticas e rituais ligados à natureza”.

“Dália” – Aluna à distância, 27 anos, paulista, pratica Tribal há 3 anos e 6 meses, não ministra aulas, pedagoga, superior completo, não possui vínculo religioso ou filosófico.

E, com base nesse grupo, iniciaremos as reflexões sobre identidade, memória e espiritualidades presentes nas narrativas dançadas e textuais das alunas ao longo do curso proposto.

2.1 O TRIBAL BRASIL A PARTIR DA ANÁLISE DO MOVIMENTO

Ao observar os movimentos desenvolvidos pelas alunas, seja no corpo ou na escrita, e suas relações entre ações e esforços, atentando para o uso dos Fatores de Movimento em Laban – espaço, peso, tempo e fluência – podemos supor quais as possíveis intenções que motivaram a atitude da bailarina. Não para impor um julgamento, embora não estejamos livres disso, mas para observar as relações que se põem em ação e como se põem.

O dramaturgo e o artista, o músico e o bailarino, confrontam o espectador com situações e ações nas quais a grandiosidade ou pequenez da luta pelos valores,

bem como a qualidade dos valores pelos quais se luta, evocam a participação de outros parceiros. O espectador adota uma atitude interna com relação àquilo que se vê e ouve. Em casos extremos, chega a amar ou odiar (ou talvez até mantenha-se indiferente), não o ator ou personagem por ele representado, mas todo o complexo de valores envolvidos na sequência dramática. [...] Eis aí a razão para o teatro: o desejo de travar relações com o universo dos valores. A pergunta a qual o dramaturgo e o ator devem responder, porém, não é: “o que é valioso no transcurso da vida”? mas sim a seguinte: “como é que a busca de valores, responsável pela elaboração de modelos de movimentos da ação, interferem e se misturam nos destinos coletivos e individuais?”. (LABAN, 1978, p. 158 e 159).

“Como a busca de valores interferem e se misturam nos destinos coletivos e individuais?” Que pistas esses valores trazem que falam ao ser humano sobre si mesmo?

Ao iniciar as análises, retorno a lembrar que essa pesquisa não busca fechar conceitos formatados pelas alunas, mas provocá-las, fazê-las refletir com todo o corpo. Também saliento que cada aluna construiu seu Diário de Bordo de modo distinto: algumas fluíram na poesia, outras nos textos discursivos; umas utilizaram materialmente um caderno, outras preferiram o computador.

Também registro a troca de algumas pesquisadas ao longo do processo, devido a acidentes externos às suas atividades com dança que, segundo elas, as impossibilitaram de continuar: pé torcido por conta de acidente de trânsito, gravidez de risco, punho quebrado por conta de acidente de patins. Isso me levou a observar as fragilidades do corpo e as limitações do mover na concepção das praticantes de dança Tribal. Gostaria de ter sido desafiada a analisá-las mesmo em suas limitações do mover, pois acredito que a dança iria se reinventar para vir à materialidade. Respeitei a decisão das mesmas e elenquei três novas colaboradoras.

Levando o olhar para as reflexões sobre “o que é corpo, humanidade, tribo, dança; quem sou eu e quem é o outro”, observo que muitas vezes esses entendimentos se entrelaçam como uma teia, onde, por exemplo, dança e corpo assumem papéis identificados. Outras vezes, observo o desejo de reestruturação de valores ou de rompimento de barreiras imaginárias que distinguem uma reflexão da outra.

Já na primeira página do Diário de Bordo da aluna “Rosa” podemos observar na disposição das letras da frase – “Formação em Tribal Brasil” – uma desorganização que reflete em mim como que um desejo de tirar o que está posto do lugar e reinventar, mudar padrões, mudar trajetos. As interrogações e exclamações também se fazem presentes, mostrando nesse caminho as possibilidades de estranhamento e espanto e,

consequentemente, de descobertas. As reticências, na minha percepção, reforçam a predisposição às pausas para refletir sobre o que a dança propõe.

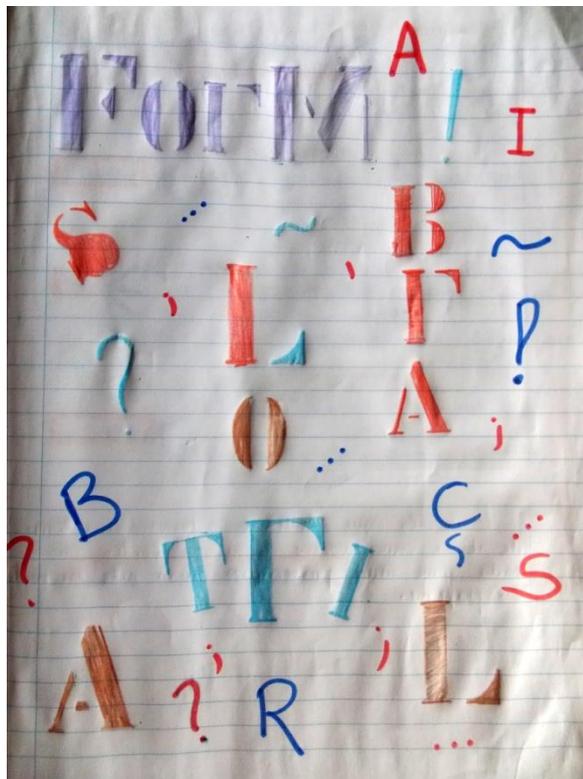


Figura 7 Kilma Farias, 2016. Diário de bordo de "Rosa".
(Acervo da autora).

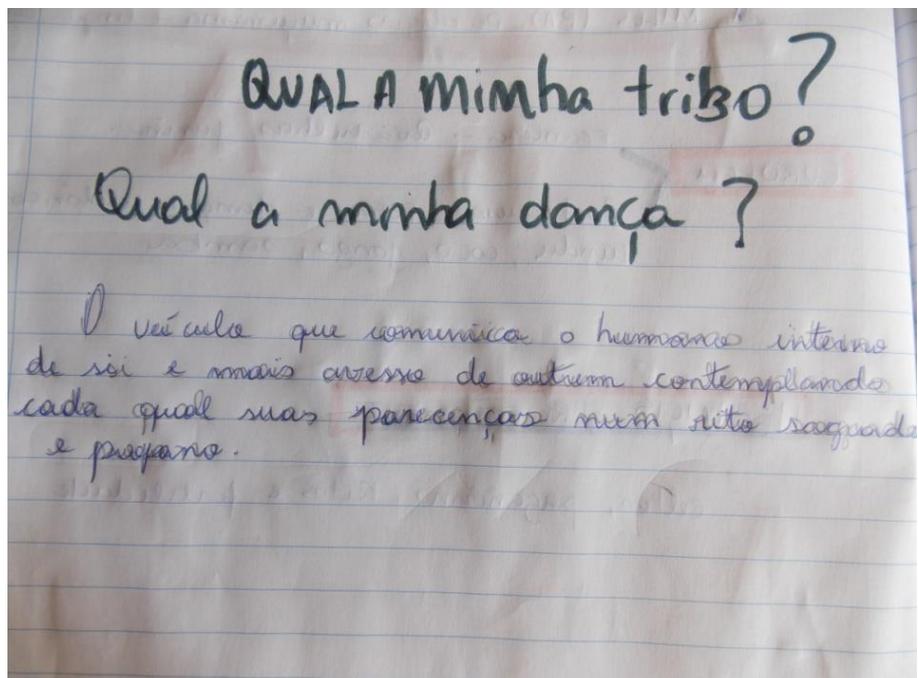
A aluna “Rosa” atenta para a dança como um ato transgressor de comunicação, expressão e conexão. Afirma que os questionamentos sobre o que é corpo, humanidade, dança, quem sou eu e o outro se tornam, portanto, uma tarefa de práxis afinada no movimento. Lida com a dança de modo personificado, como podemos observar em sua fala sobre as reflexões propostas: “Não me achava capaz de definir antes, quando me dei conta que a dança havia me escolhido como sua, e não me sinto capaz agora depois de muito sondar e vivenciar esses questionamentos.”

O fazer artístico dançado por si só é transgressor, conectivo, expressivo porque se propõe a comungar organicamente com esse grande organismo talhado biologicamente no tempo: o corpo. Cada um, dançando em sala de aula suando e repetindo movimentos, na balada com os amigos ou no chuveiro está diante e ante esse tempo. Está comungando com ele. Está definindo a si mesmo. Está construindo uma memória e um trajeto. De forma consciente ou não. De forma sacra ou não. O que devemos buscar é tal consciência nesse encontro que é ininterrupto com o seu próprio corpo porque chegamos mais perto de responder essas indagações. E assim poder dizer ao outro: Você consegue perceber como me percebo? (Diário de Bordo de “Rosa”).

Processos distintos são apontados: perceber-se e se fazer perceber, porém simultâneos, trazendo a atenção para a relação e para a construção de uma memória. A consciência desse processo é tida para a aluna “Rosa” como a melhor resposta para as indagações propostas no início do curso. O que se extrai da experiência é o encontro com o próprio corpo, pois o corpo também é memória. Traz-se então o corpo para a centralidade, pois é através dele que percebemos e somos percebidos. E essa relação faz a aluna chegar a uma provocação: “você consegue perceber como me percebo?”.

A dança é compreendida por “Rosa” como um veículo que comunica. Não é o corpo que comunica, mas a dança como uma presença, uma entidade viva que extrapola o corpo para falar de subjetividades, de interioridades que se mostram na dança. E esse fenômeno acontece em compartilhamento com o outro que observa e deixa mover em si os ecos do que percebe. Movem mundos distintos, ecoam interioridades e visões de mundo muitas vezes avessas, outras vezes semelhantes. Para “Rosa”, os pontos de convergência entre os dois sujeitos da experiência compõem um rito que sacraliza a dança. “O veículo que comunica o humano interno de si e mais o avesso de outrem, contemplando cada qual suas parencas num rito sagrado e profano”.

Figura 8 Kilma Farias, 2016.
Diário de Bordo de “Rosa”.
(Acervo da autora).



Quanto ao seu mover, a aluna “Rosa” passou de uma vivência mais centrada em sua exploração pessoal, onde emergiam corporeidades da capoeira e das danças urbanas – que por si só já são manifestações coletivas –, para buscar diálogos com outras alunas,

utilizando cada vez mais um espaço compartilhado. O tempo de sua ação tendia ao súbito e ganhou nuances mais variadas, inclusive geradas por estímulos do outro que move em conjunto. Se deixar ser movida, ser afetada pelo outro, foi um dos pontos mais nítidos das pesquisas corporais de “Rosa” no curso de Tribal Brasil, como podem perceber no registro fotográfico da roda de improvisação de som e movimento em sala de aula.



Figura 9 Kilma Farias, 2016. Roda de improviso onde “Rosa” busca diálogos com o outro, deixando aflorar movimentos da capoeira. (Acervo da autora).

Ao pensar sobre corpo, a aluna “Orquídea” deixa entrever um pensamento cartesiano, dividindo corpo e alma ao afirmar que o primeiro é “bem mais que esta matéria que carrega o espírito”. Vale ressaltar que a aluna também se identificou como espírita, o que a confere uma bagagem cristã onde o corpo precisa ser silenciado para que o espírito se desenvolva – o pensamento da ascese. Embora ela pareça querer transcender essa dualidade com sua afirmação.

Mas, ao mesmo tempo, acredita que não seja só isso, ampliando suas possibilidades quando diz que “o corpo pode ser pensamento... pode ser sentimento...” mas também “tudo que pode ser vivido, observado, experimentado, sentido, descoberto e explorado”. Ou seja, o corpo é a própria experiência do sujeito.

Merleau-Ponty (1999) nos traz a reflexão de que temos consciência do nosso corpo através do mundo. A experiência se dá no mundo porque tudo que é vivido se vive no mundo onde o sujeito não é apartado, mas é parte integrante. Desse modo, “[...] O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles [...]” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). E esse “confundir-se e empenhar-se” se dá na experiência, é o viver, estar no mundo e com o mundo.

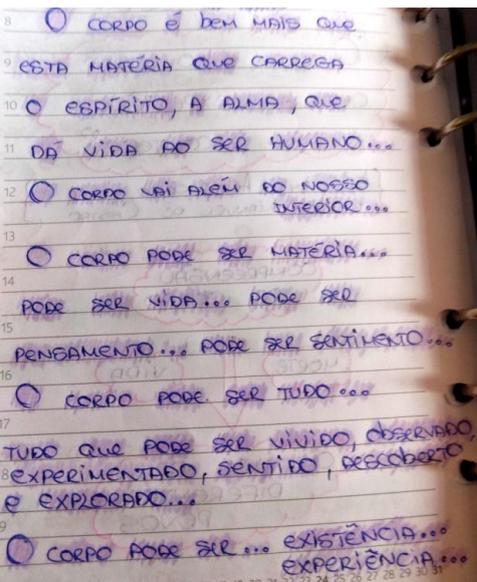


Figura 10 Kilma Farias,
 2016. Diário de Bordo da
 aluna “Orquídea”. (Acervo
 da autora).

As reticências conotam pausas de reflexão, identificando um ser que possivelmente se pensa enquanto o pensamento é formulado na escrita. A fluência é entrecortada pelas pausas dos não-ditos nas reticências.

Com base na Análise do Movimento de Laban, observo através dos dados simbólicos trazidos pela dança Tribal de “Orquídea” uma tendência inicial à repetição com um ritmo uniforme, tempo sustentado, formas lineares no espaço do corpo e predominância da verticalidade, peso leve e um fluxo contínuo. A aluna gera um deslizar e um flutuar em sua movimentação e em seu corpo transparece vestígios da dança do ventre, estilo que pratica desde 2012, trazendo consigo uma possível leitura de um feminino trazido emprestado das danças do Oriente Médio, mesmo que se desenvolva a partir da percepção de uma mulher do Ocidente.

Ao trabalharmos uma atividade em que sugeri que as alunas buscassem sentir a cidade com o corpo, várias danças na rua e escritas poéticas surgiram. No texto de “Orquídea”, podemos perceber a dualidade que havia esboçado em suas compreensões sobre corpo, quase como um claro-escuro, buscando contrastes e dualidades.

Em meio a tanto verde... Dancei...

Guiada pela música... pelo barulho das folhas secas arrastando pelo chão... pelo rugido do leão... pelo canto dos pássaros... pelas vidas e sensações que passavam por mim...

Guiada pelas minhas dúvidas e certezas... pelas minhas felicidades e tristezas... pelo meu medo... pela minha coragem... pela minha paz e inquietude... pelo meu amor por toda forma de vida.

(Diário de Bordo de “Orquídea” com base em atividade de sentir a cidade com o corpo. A aluna realizou sua vivência no Parque Arruda Câmara, João Pessoa-PB).



Figura 11 Kilma Farias, 2016. Registro de “Orquídea”, dançando sua relação com a cidade. (Acervo da autora).

“Pelo meu amor por toda forma de vida” – aparece aqui uma afetividade por todas as manifestações do humano e da natureza. O amor é o elemento que possivelmente consiga o equilíbrio e unidade em meio às dualidades trazidas por “Orquídea”. O amor dá sentido, o amor transita entre mundos aparentemente opostos. A aluna deixa entrever que o amor é uma de suas verdades nessa dança. Desse modo, podemos trazer novamente o universo da Índia para comparar com o poder que existe em todas as coisas na forma de amor da Deusa Mãe, a *Shakti*, manifesta na *Prakriti*.

A aluna “Tulipa” parte de uma compreensão do coletivo para poder entender a si mesma e suas questões a cerca de quem julga ser, seu corpo e sua dança. “À medida que o curso de formação em Tribal Brasil foi ganhando ‘corpo’, crescendo em ‘humanidade’, entendendo cada vez mais o sentido de ‘tribo’, pude passar a entender melhor ‘quem eu sou’, ‘qual a minha dança’.”

A condição de extrair valores pessoais de uma experiência conflui com o pensamento de Geertz (2015, p. 102) ao afirmar que “O impulso de retirar um sentido da experiência, de dar-lhe forma e ordem, é evidentemente tão real e tão premente como as necessidades biológicas mais familiares.” Nesse sentido, os entendimentos de coletivo, de tribo, de humanidade e o de pessoa que vivencia se entrelaçam como uma teia; a teia da existência.

Há uma compreensão apartada do corpo e da mente, acompanhada de um pensamento evolutivo: “Acredito que a evolução do corpo está associada à mente, que

consecutivamente está associada a tudo que nos rodeia, onde a humanidade está inserida.” Mas ao mesmo tempo a aluna “Tulipa” compreende que a mente está associada a tudo que nos rodeia, trazendo a ideia de uma possível unidade do externo com o interno, da alteridade consigo mesmo, do coletivo com o individual. E é nesse lugar da unidade que “a humanidade está inserida”.

A aluna “Tulipa” dá ênfase ao processo relacional entre o coletivo e o individual, trazendo sua reflexão para a ancestralidade, para a memória. “Poder pensar o corpo através da nossa cultura, das nossas vivências e perceber que carregamos raízes da nossa ancestralidade, acaba refletindo em quem somos, refletindo na nossa dança e como seremos na nossa tribo. Isso é mágico.”

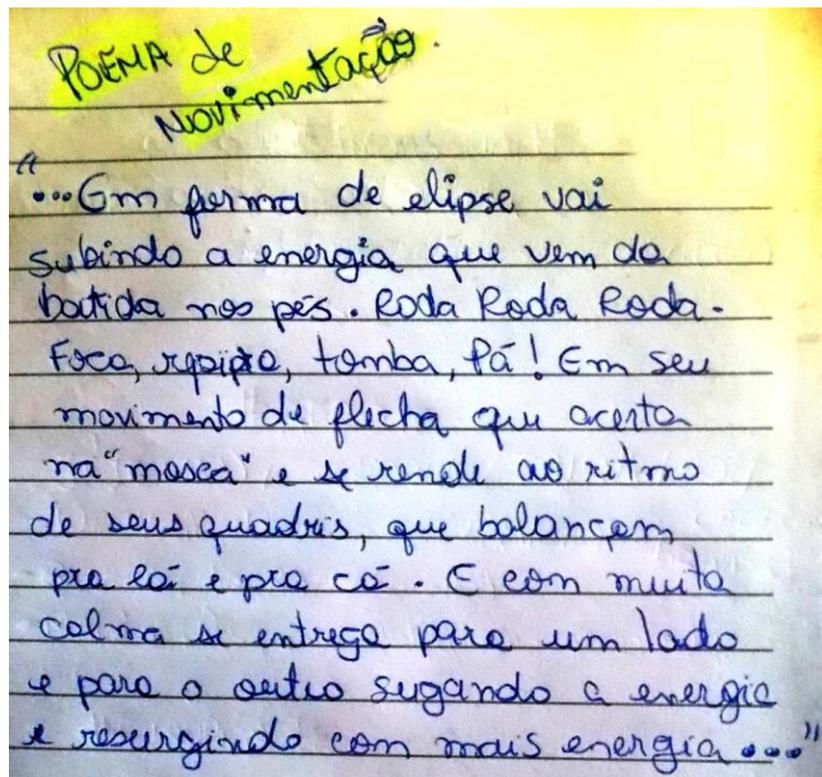
Em seu mover, observo os vestígios das vivências com as danças populares e afro-brasileiras experienciadas no curso. Espacialmente, a aluna extrapola a sala de aula e busca espaços coletivos que lhe sejam afetivos. Há um desejo de abarcar a linha do horizonte, trazendo o distante para perto, e de ser uma com a paisagem. Os gestos de matrizes de danças dos orixás se fazem presentes, como, por exemplo, Oxum, representada na imagem abaixo. A aluna “Tulipa” busca ainda estar às margens de um rio, local representativo das forças movidas por esse orixá, conectando as aulas teóricas com sua prática na dança.

O tempo de sua dança obedece a uma rítmica, pulsante, conferindo uma estética ritualística ao seu mover. Sua fluência é controlada e o peso oscila entre o leve e o firme, trazendo oposições, o que confere uma presença cênica singular à sua performance. A bailarina traz ações de pontuar, chicotear e socar, mas também de deslizar em giros espirais.



Figura 12 Kilma Farias, 2016. A aluna "Tulipa" resignificando a matriz de Oxum em sua dança, ao mesmo tempo em que busca relações com a cidade. Vivência na Praia do Jacaré, Cabedelo-PB. (Acervo da autora).

Figura 13 Kilma Farias, 2016. No Diário de Bordo de "Tulipa", impressões sobre sua vivência na Praia do Jacaré, Cabedelo-PB. (Acervo da autora).



A aluna "Tulipa" traz um elemento novo para nossa discussão que é a "energia". E afirma que esta é gerada pela batida dos pés. Fica implícita a ligação com a Terra, comum a diversas danças populares e ao Tribal, pois os pés batem sobre uma superfície, sobre um chão. E essa "energia" não sobe num espaço direto, mas espiralado, através do giro. Também é mencionado o balanço dos quadris para um lado e para o outro, como uma ginga de capoeira, um ir e vir. Esse pendular da bacia também é colocado pela aluna como um modo de sugar e distribuir sua energia na dança. A conclusão de seu pensamento de modo reticente conota uma reflexão em aberto, em elaboração.

A recorrência das reticências utilizadas pelas alunas na hora de se pensarem conotam, a meu ver, uma insuficiência de lógica ou palavras organizadas que deem conta da imensidão de cada experiência vivida no movimento. É a subjetividade que silencia a mente, indo além da linguagem pensada e falada.

Para Laban (1978), a força propulsora de qualquer movimento é a energia, mas para ele essa energia está implicada com um processo puramente físico de combustão do alimento.

A força propulsora do movimento é a energia desenvolvida por um processo de combustão no interior dos órgãos corporais. O combustível consumido neste processo é o alimento. Não resta dúvida quanto ao aspecto puramente físico da

produção de energia e da sua transformação em movimento. (LABAN, 1978, p. 49).

Essa compreensão não dá conta de explicar a energia que é gerada pela batida do pé no chão, pelo pendular do corpo ou pelo giro, onde o próprio movimento retroalimenta-se como um gerador de energia no próprio ato da dança. Esse é o momento onde a fisiologia do corpo encontra o corporificar da mente, das emoções – o encontro das objetividades com as subjetividades.

Dessa forma, encontrei em Barba e Savarese (1995) uma discussão sobre “energia” que se aproxima do que observa a aluna “Tulipa”. Ao pensarem a presença cênica, os autores da antropologia teatral nos trazem uma aproximação da compreensão de “energia” no teatro com as culturas orientais, assim como duas qualidades de energia: a energia no tempo e a energia no espaço. Senão vejamos.

Toda tradição teatral tem sua própria maneira de dizer se o ator funciona ou não como tal para o espectador. Este funcionamento tem muitos nomes: no Ocidente, o mais comum é energia, vida ou simplesmente, a presença do ator. Nas tradições teatrais orientais, outros conceitos são usados [...] e encontram-se expressões como *prana* ou *shakti* na Índia; *Koshi*, *ki-hay* e *yugen* no Japão; *chikara*, *taxu* e *bayu* em Bali; *Kung-fu* na China. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 74).

Os autores trazem um pensamento de energia que começa antes do mover físico do sujeito – energia no tempo – porque está conectada com uma força externa a ele mesmo. Essa energia, ao entrar em contato com o ator/bailarino, passa a sê-lo – energia no espaço –, rompendo distinções entre interno-externo. A força fora é a mesma dentro do sujeito. A partir dessa compreensão, lembro o *Asè* (Axé) das culturas africanas e as manifestações de incorporações dos orixás. A energia opera no tempo, antes de manifestar o movimento físico e, através das técnicas do corpo, essa energia corporifica e manifesta-se no espaço, no plano da imanência, trazendo a presença do orixá.

Percebo no discurso da aluna “Tulipa”, assim como no de Barba e Savarese, uma relação entre energia, espiritualidade e movimento. Ao compararem a presença cênica do ator com o *Kung-fu*, podemos perceber essa relação.

Para um ator, ter *Kung-fu* significa “estar em forma”, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 75).

O ator/bailarino precisa possuir “aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente”, e não apenas entregar-se a um treinamento exaustivo nas técnicas do mover. Não se trata de um “aspecto puramente físico” ou químico como afirma Laban. Nem tampouco de um mover livre completamente intuitivo, onde as subjetividades viram catarse.

Para Barba e Savarese, essa “qualidade especial” vem com a busca pelo domínio “de todos os aspectos técnicos de seu trabalho”. Eu não apontaria para domínio, pois como poderíamos dominar o que está em constante modificação como o ser humano, em suas instâncias física, intelectual, emocional, dentre outras.

Ao falar sobre energia, Gnerre (2013, p. 141) lembra que a imagem representativa da *Kundalini* é uma serpente de energia prânica.

O *prana* – palavra que significa alento – é a força vital que circula pelos chakras. Existem conceitos semelhantes dessa energia vital que circula por todas as coisas animadas, em várias culturas. No mundo ocidental, tal conceito ainda é questionado, embora os médicos se debatam com mistérios, como o funcionamento da acupuntura com base nos meridianos (pelos quais circula o que os chineses chamam *chi*, equivalente ao *prana*). (GNERRE, 2013, p. 141).

Desse modo, a dança pode ser entendida como um agenciamento, um direcionamento do *prana* de acordo com o corpomente do bailarino.

Sakaz (1968, p. 8) traz a ideia de energia como mente ao escrever sobre a presença no teatro Nô japonês, através da recomendação de Zeami, seu fundador:

[...] para lograr um bom desempenho, o ator deve mover-se 7 décimos do que a sua mente atua. Significa que, embora não devamos tomar literalmente as proporções numéricas, resta uma margem em branco; quer dizer que, de dez partes, três ficam em suspenso. O ator desdobra seu movimento supponhamos de 10 segundos em: 7 de atividade, e em 3 de passividade. Este processo de redução nos movimentos do Nô é natural consequência da noção budista de não-ação [...]O único problema seria com que preencher as três partes em branco. Zeami responde que cumpre preenchê-las com a mente, ou fazer atuar a mente de maneira tal que esse tempo vazio ganhe vida, adquira uma especial tensão, para que o espectador possa perceber a atuação não-atuada. (SAKAZ, 1968, p. 8).

Abre-se aqui a possibilidade de olhar também para a energia da não-ação, para o movimento que não se desenhou no espaço, mas trouxe a sua energia de forma latente e viva no estado de presença do bailarino. Eu não diria que a mente seria o lugar dessa latência, mas todo o corpo, inclusive a mente, além das emoções, sensações, dentre outros aspectos.

Reflieto, através das análises que tenho feito com as alunas do curso em Tribal Brasil, que essa energia, essa “qualidade especial” que aqui chamamos de corpo cênico, presença cênica ou estados de presença esteja relacionada ao conhecer-se cada vez mais, inclusive em todos os aspectos técnicos de seu trabalho. Não para a prática de um domínio fechado do movimento, mas para um aprofundamento de si mesmo e das possibilidades de transformação do ser, possibilitando o desenvolvimento de poéticas na arte e na vida: o despertar de uma espiritualidade do corpo.

Esse desenvolvimento em múltiplas dimensões do ser, também mostra sua multiplicidade no modo de manifestar-se artisticamente dentro da dança Tribal, seja através da poesia, pintura, música ou dança como nos mostram os registros dos Diários.

A linguagem poética mais uma vez se mostra na comunicação das pesquisadas. Talvez seja a poesia a forma de linguagem mais aproximada do pensamento por movimento, uma vez que essa organização linguística oferece mais liberdade – uma alternativa não linear à retidão do texto dissertativo, argumentativo.

A poesia permeia toda a comunicação da aluna “Violeta”, seja no corpo, seja nos registros em seu Diário de Bordo. Quando dança, procura fazer conexões com o que foi discutido anteriormente. E dialoga com suas reflexões enquanto o movimento acontece. É perceptível. Seu mover é sempre genuíno e surpreende pela capacidade que tem de trazer coisas novas ao mundo.

Ao refletir sobre as questões que abordam corpo, identidade e alteridade, a aluna “Violeta” desenvolve poeticamente sua escrita.

Somos muitos e somos muito

Quando a dança entrou no corpo,
O corpo virou amor!
Porta, portão, portal...
Canal por onde a vida deságua
E desabrocha!

Em cada poro um sentimento
É nele que a verdade de cada um se mostra
E é por ele que as almas se fundem

Expressão máxima das essências

Quando um corpo dança,
O mundo ganha uma vida liberta
Pronta para encontrar um novo lar

E é nesse baile-fusão que todos nós nos tornamos muito
Cada um com um pouco do outro
Reconhecemo-nos nos gestos, nos passos e nos olhares

Carregamos em nós o que há de mais genuíno no outro
Somos tanto em tantos
Somos uma tribo sem barreiras e sem amarras

Porque quando a dança entra no corpo,
O corpo vira amor!

(Diário de Bordo de “Violeta”)

Nas palavras da aluna, o corpo é percebido como um portal, um canal, por onde a dança é recebida. Se a dança entra no corpo, concluímos que ela exista também fora do corpo para essa aluna, como uma força ou uma personificação. Será que essa dança poderia ser pensada como a “energia no tempo” de que nos fala Barba e Savarese (1995)? E esse corpo, que para ela é percebido como receptáculo, é transformado em amor pela dança. Com o amor, a vida se manifesta plenamente no corpo; a vida “deságua e desabrocha”. Interessante perceber como elementos da natureza estão presentes para definir vida, amor, corpo e dança. O desaguar nos remete a um rio ou canal que se lança ao mar e se funde com ele. Uma experiência de dissolver-se na unidade. E a vida desabrocha como uma flor, com todo seu encanto e beleza.

Essas primeiras palavras nos levam a refletir sobre a ligação de algumas danças étnicas com os ciclos da natureza e conseqüentemente a ligação da dança Tribal com a Mãe Terra e os ritos do feminino. Essa ligação, na dança Tribal, possivelmente esteja associada à forte influência da *raqs sharqi* que ficou conhecida no Ocidente como dança do ventre com seus movimentos pélvicos, como também a influência da energia *kundalini* abordada na dança indiana.

Vale ressaltar que destaco aqui a dança do ventre de estilo egípcio, com ênfase maior no quadril, pés enraizados no chão, centrada no repertório folclórico e não no estilo americano ou francês com forte influência do *ballet* clássico, da estética orientalista de uma época e das reconstruções impulsionadas pelo cinema.

A zona pélvica é um importante ponto de equilíbrio para o corpo em diversas culturas, seja abordando danças e/ou práticas espirituais de meditação.

É evidente as técnicas rebuscadas dos movimentos pélvicos das danças do Oriente Médio. Este ponto está associado à terra, e se considera um dos centros energéticos mais importantes da cultura indiana. É onde se encontra a manifestação da *Kundalini*, onde a energia vital permanece enroscada em forma de espiral. Na dança clássica é a responsável por manter o equilíbrio e, sem dúvida, para as precursoras da dança moderna foi o ponto de abertura, de

ruptura com a técnica clássica. Para Martha Graham¹⁴ era o coração da dança, e Laban o utiliza como parte de referência dos eixos. É um importante ponto de partida do movimento (PASSOS, 2011, p. 247 e 248).¹⁵

A ligação com a Terra e com o ponto de partida do movimento transparece na reflexão da aluna “Violeta”, fazendo do corpo um local de encontros e descobertas guiadas pela dança. E essa ligação com a Terra transparece em sua prática.

Toda movimentação da aluna “Violeta” é fundada em motivos específicos de acordo com sua intenção. No caso da dança que avaliei, seu quadril dialogava com os movimentos das ondas do mar, assim como seus braços ondulavam, sugerindo unidade e uma leitura própria do ambiente e momento vivido. Ao mesmo tempo em que parecia ser una com o movimento das ondas do mar, modificava o fator tempo gerando um contraste desejado para a cena que se estabelecia. O espaço do seu corpo era composto por influências do espaço no qual estava dançando e eram perceptíveis vestígios de matrizes de movimentos de puxada de rede, da dança de Iemanjá, capoeira e caboclinhos. Mas tudo isso amalgamado com a dança do ventre, falando de terra e de poder feminino.

Figura 14 Demócrito Garcia, 2016. A aluna "Violeta" e sua prática em dança na praia do Cabo Branco-PB, pés na terra, ao nascer do sol. (Acervo da autora).



¹⁴ Há uma corrente de pensamento de bailarinas da Califórnia que afirma que a dança Tribal se desenvolve a partir da dança moderna americana, no final do século XIX e início do século XX, encontrando nas figuras de Ruth St. Denis, Isadora Duncan e Martha Graham possíveis influências.

¹⁵ Tradução minha : *Queda patente em las técnicas sumamente rebuscadas de los movimientos pélvicos em las danzas de Medio Oriente. Este punto está asociado a la tierra, y se considera uno de los más importantes centros energéticos para la cultura India. Es ahí donde se encuentra la manifestación de la Kundalini, donde la energía vital permanece enroscada a modo de espiral. Em la danza clásica es el responsable de mantener el equilibrio y, sin duda, para las precursoras de la danza moderna fue el punto de liberación, de ruptura con la técnica clásica. Para Martha Graham¹⁵ era el corazón de la danza, y Laban lo utiliza como parte de referencia de los ejes. Es un importante punto de partida del movimiento.*

“Em cada poro um sentimento”. O corpo se percebe emotivo, ele em sua imanência sente e percebe; e a consciência alcança uma dimensão pormenorizada. Percebo, dessa forma, uma escuta aguçada de todo o corpo por parte das alunas “Violeta” e “Rosa”. A aluna “Rosa” afirma que a dança “nos faz celulares novamente”, confluindo com a percepção de “Violeta”.

Quando há a comunhão consciente de si somada ao entendimento mutuo com o outro é chegado o momento da supracitada afinação no movimento. É a práxis compartilhada, sentida, ovacionada a vibrações. Sem isso estamos em um autoconhecimento limitado. Por isso a dança é fascinante! Por isso ela é ancestral, arraigada profundamente a nossa existência, ELA promove a superação de um indizível, e nos faz celulares novamente. (Diário de Bordo de “Rosa”).

Para a aluna “Rosa” a dança só acontece verdadeiramente no compartilhamento de quem dança com quem observa. Se há afinação, compreensão, então estamos diante de um corpo que emana presença cênica, um corpo que emociona por estar sendo uno com a verdade dele mesmo. E diz mais, que “sem isso estamos num autoconhecimento limitado”. Ou seja, para a aluna “Rosa” o fator de espiritualidade que nos faz “celulares” novamente, que nos desconstroem para reconstruir, para transformar o sujeito, está na relação com o outro.

Essa relação com o outro também transparece no poema da aluna “Violeta” quando afirma que é no corpo que “a verdade de cada um se mostra”, colaborando com um pensamento confluyente com a diversidade, que compreende e respeita a verdade do outro. E vai além quando diz que é através do corpo “que as almas se fundem”. Compreendo essa possível fusão como um compartilhamento de subjetividades, o compartilhamento do pensamento por movimento de que nos fala Laban – um pensar totalmente outro que não passa pela razão da linguagem verbal, mas corporifica e dialoga no mover. Esse diálogo que acontece no espaço do “entre seres humanos” nos aproxima ainda do conceito de intercorporeidade ou intercorporalidade desenvolvido por Merleau-Ponty.

Embora a aluna “Violeta” traga a compreensão de um corpo que pensa o mundo, o outro e a si mesmo no momento da dança, também traz consigo uma ideia de dança como “expressão máxima das essências”, colaborando com a herança ocidental cartesiana de um corpo apartado de uma alma/mente (*psyche*).

Um “poder libertador” também é apontado pela aluna “Violeta” ao afirmar que “quando um corpo dança, o mundo ganha uma vida liberta”. Talvez seja a transformação

na qual o sujeito precisa ser submetido para ter direito de acesso à verdade, de que fala Foucault (2006).

Fica claro o empoderamento que a aluna atribui à dança Tribal, principalmente ao caráter de coletividade que a mesma traz, ao afirmar que “todos nós nos tornamos muito. Cada um com um pouco do outro. Reconhecemo-nos nos gestos, nos passos e nos olhares”. Reconhecer-se no outro me parece um princípio importante de respeito e igualdade e, ao mesmo tempo, uma própria consequência do que propõe a dança Tribal: uma “apropriação”, uma “acomodação”, a “tradução cultural” de que nos fala Burke (2010) e a “memória tomada de empréstimo” trazida por Halbwachs (2003). Sobre essa qualidade de memória, que me soa como uma apropriação, Halbwachs diz:

Trago comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar por meio de conversas ou de leituras – mas esta é uma memória tomada de empréstimo, que não é a minha. (HALBWACHS, 2003, p. 72).

E a dança Tribal vai se fazendo corpo a partir de memórias oriundas de experiências vividas, sejam individuais ou coletivas, mas também de memórias que foram vividas de outras formas pelo sujeito, seja através de pesquisas, seminários, leituras, documentários, e as próprias memórias do corpo, entre outros meios.

A compreensão de tribo da aluna “Violeta” também passa pelo coletivo, apropriações, ressignificações e mais uma vez empoderamento: “Somos tanto em tantos, somos uma tribo sem barreiras e sem amarras”. Transparece aqui o desejo libertador através da dança de romper qualquer barreira: seja cultural, linguística, social ou física. “Porque quando a dança entra no corpo, o corpo vira amor”. Levando-nos a perceber uma possível leitura de que, para a aluna “Violeta”, o amor é o grande poder transformador e libertador e a dança pode ser compreendida como um veículo desse poder.

Vale observar que o amor também foi mencionado pela aluna “Orquídea” em sua vivência no Parque Arruda Câmara, em João Pessoa-PB, como uma força catalisadora que une toda forma de vida, seja no sujeito ou no mundo que o cerca, fazendo-os uno. E aí se estabelece o princípio de sua compreensão sobre humanidade.

Ao refletir sobre humanidade, a aluna “Orquídea” deixa transparecer o entendimento de um universo dual e em oposição entre matéria e espírito, racional e irracional, verdade e realidade. Chama-me atenção a oposição trazida entre verdade e realidade e que nos remete a Foucault (2006, p. 20) quando diz que para o sujeito ter acesso à verdade, na espiritualidade ocidental, ele precisa transcender a realidade, seja

de lado nessa autodefinição, conseqüentemente não há poder de ação enquanto corpo, apresentando uma atitude passiva em relação à construção de si mesma: “... a vida me conduz...”.

A alteridade é pensada pela aluna “Orquídea” como alguém que carrega diferenças e/ou afinidades, ou seja, num sentido comparativo a ela, onde ela, enquanto sujeito, é o parâmetro de todas as coisas. O mundo, dessa forma, corporifica-se em relação ao sujeito. Reconhece-se a própria existência através do outro.

Num segundo momento de reflexão durante o curso, a aluna manifesta novas e múltiplas leituras sobre “eu e o outro”. Através dos registros no Diário de Bordo podemos perceber uma não hierarquização dos conceitos trazidos, assim como uma diversidade de ideias sobre um mesmo tema.

A semelhança estética dos dois quadros também pode ser observada. Mas o que mais me chamou a atenção, além da nova construção espacial, foram as escolhas das palavras para cada quadro. Por exemplo, no quadro “quem sou eu” não consta a palavra medo, enquanto no quadro “o outro” ela aparece. Ou seja, para a aluna “Orquídea” o medo em si não está em nós, mas nas possíveis ameaças e incertezas que o outro pode nos trazer na convivência. E assim, podemos observar cada palavra escolhida e não escolhida. Cada palavra é uma constituinte da identidade corporal da aluna e da ideia que ela tem formada em relação ao outro, mas sempre a partir da relação consigo mesmo.



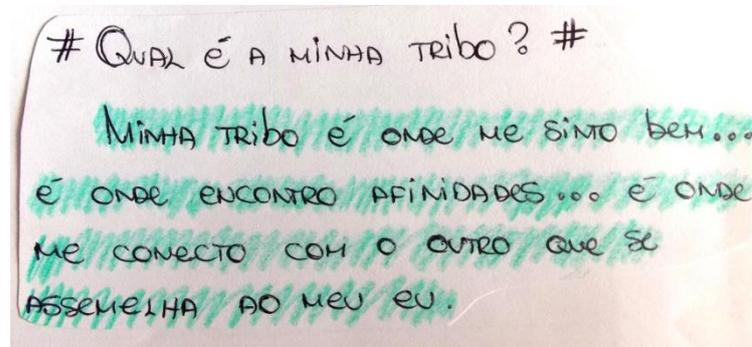
Figura 17 Kilma Farias, 2016. Diário de Bordo de "Orquídea". (Acervo da autora).

Paralelo ao somatório de ideias que nos remetam a uma noção de humanidade que acolhe a individualidade e as relações sociais, também foi preciso provocar nas pesquisadas a compreensão do que é ser tribo, pois essa compreensão é fundamental para

pensarmos filosofias, espiritualidades da dança Tribal. O que é ser tribo, ser coletivo? A dança Tribal Brasil traz certo poder aglutinador que como um amálgama une culturas diversas, assim como experiências pessoais e coletivas diversas num grande caldeirão. De modo horizontal, aborda diferentes espiritualidades e religiosidades, mas tendo no corpo sua centralidade.

Percebe-se, então, que a dança Tribal carrega em sua história processos de encontro, contato, interação e troca por meio da inserção mútua de novos elementos à sua composição. O processo de hibridação pode ser considerado como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma que se adapte em seu novo ambiente. (ANDRADE, 2011, p.21).

Em um primeiro momento, em seu Diário de Bordo, a aluna “Orquídea” refere o termo tribo a um lugar, seja esse lugar material ou ideológico: “é onde me sinto bem” A tribo também passa a ser um lugar de conexão: “é onde me conecto com o outro”. E, através dessa frase, podemos perceber que para a aluna “Orquídea” as diferenças não fazem parte do seu conceito de tribo, pois este é um lugar de afinidades, de semelhanças consigo mesmo.



QUAL É A MINHA TRIBO? #
 MINHA TRIBO É ONDE ME SINTO BEM...
 É ONDE ENCONTRO AFINIDADES... É ONDE
 ME CONECTO COM O OUTRO QUE SE
 ASSEMEIHA AO MEU EU.

Figura 18 Kilma Farias, 2016. Diário de Bordo de “Orquídea”. (Acervo da autora).

Em outra página de seu Diário, a compreensão de tribo aparece de modo diferenciado do anterior. Abarca a diversidade e a igualdade como polaridades que se encontram num lugar que agora é definido: o planeta Terra. Mais uma vez as dualidades e oposições já apontadas aparecem.

A Terra surge agora como o lugar da tribo. Toda a Terra é tribo e nela a experiência da dança se apresenta como um fator pluricultural através de corpos múltiplos que não possuem mais apenas afinidades, mas diferenças, diversidades, que são acolhidas de

modo bem-vindo. Essa mudança em sua forma de compreender, acolhendo a diversidade, possivelmente advenha das trocas de experiência com as outras alunas do curso assim como do fluxo constante de suas experiências pessoais.



Figura 19 Kilma Farias, 2016.
Diário de Bordo de “Orquídea”.
(Acervo da autora).

A aluna “Margarida” já inicia sua reflexão pela humanidade. E o que é humanidade? Diz: “Humanidade é a beleza da imperfeição. A qualidade que nos diferencia das máquinas. O falível, o perecível, o contraditório. A capacidade de sentir, de criar, de amar.” O imperfeito, o falível e o perecível são trazidos para corporificar o humano e diferenciá-lo da máquina. E talvez seja essa imperfeição que nos capacite as sensações, emoções. Só após essa reflexão a aluna “Margarida” pensa o corpo e diz que ele “é o instrumento que permite vivenciar esta humanidade através dos movimentos, através das sensações. É um veículo tanto da dor como do prazer”. Coloca assim o corpo como um instrumento, algo apartado de si mesmo e que só pelo corpo podemos vivenciar “esta humanidade” – a imperfeita, contraditória, falível – e essa vivência se dá através do movimento, da dança e dos sentidos. “É um veículo tanto da dor como do prazer” reafirma o lugar do corpo como um instrumento, um veículo para sensações, colocando a dor e o prazer fora do corpo – este apenas as transporta.

A partir daí, pensa-se o si mesmo e o outro, assim como fica perceptível o caráter libertador atribuído à dança Tribal pela aluna em análise.

Cada amanhecer traz consigo uma série de vivências que acabam forjando uma pessoa um pouquinho diferente a cada dia. Mas é claro que há certas características que estão tão petrificadas que nos acompanham por muito tempo, quem sabe até por toda a vida. Eu continuo sendo este coração que bate percutindo o ritmo para esta alma bailarina dançar. Alma esta que habita um

corpo franzino que às vezes teima em doer. Um corpo na maior parte do dia coberto por um jaleco branco ansiando para pendurá-lo ao final do dia, como se ali no cabide também deixasse o peso das responsabilidades que carrega. Alguém que amarrando um lenço no quadril convida a alma para dançar e assim experimenta sua verdadeira sensação de liberdade e plenitude. (Diário de Bordo da aluna “Margarida”).

A impermanência é trazida para a condição humana, embora a aluna evidencie facetas da personalidade que parecem “petrificadas”. Talvez aponte para um desejo de transformar determinada situação ou forma de ser e que se sinta impotente para tal. A aluna identifica-se como corpo e alma: “eu continuo sendo este coração que bate percutindo o ritmo para esta alma bailarina dançar”, sendo que é o corpo quem sente, mas a alma quem dança. Sendo o corpo o veículo no qual havia mencionado anteriormente.

“Alma que habita um corpo franzino que às vezes teima em doer”. Para “Margarida” não é a alma quem sofre, mas sim o corpo. “Um corpo na maior parte do dia coberto por um jaleco branco ansiando para pendurá-lo ao final do dia, como se ali no cabide também deixasse o peso das responsabilidades que carrega”. Essa afirmação me traz a ideia de que a aluna “Margarida” só se percebe plena, no presente, no aqui e agora da vida através da dança. Que durante seus outros afazeres do dia e no exercer da medicina ela vive no futuro, ansiando pelo fim do dia quando se entregará à dança.

E conclui se definindo como “alguém que amarrando um lenço no quadril convida a alma para dançar e assim experimenta sua verdadeira sensação de liberdade e plenitude”. Se ela convida a alma para dançar, ela é corpo apartado da alma. Identificamos aqui o pensamento cartesiano. E no corpo a experiência acontece, afirmando o caráter de espiritualidade da dança. É no corpo, através da dança, que para “Margarida” a liberdade e a plenitude se mostram.

E o outro, quem é?

O outro é parte deste universo tanto quanto eu, alguém que também está aqui fazendo o seu melhor e tentando ser feliz ao seu modo, e portanto digno da nossa empatia e compaixão. Na dança, assim como em uma tribo, isso fica ainda mais evidente, pois é como se juntos fôssemos um mesmo corpo; o que acontece a um influencia o outro e todos são responsáveis pelo conjunto. Acredito que o despertar deste senso coletivo é uma das coisas mais interessantes que a dança Tribal possibilita. E acredito que o mundo precisa muito disso! (Diário de Bordo da aluna “Margarida”).

A alteridade é sentida por “Margarida” como um compartilhamento. Mais uma aluna traz a importância do coletivo dentro da dança Tribal: “é como se juntos fôssemos

um mesmo corpo; o que acontece a um influencia o outro e todos são responsáveis pelo conjunto.” O senso do coletivo reafirma o caráter de tribo que a dança Tribal proporciona.

Hoje eu sinto uma conexão com pessoas que sequer conheço pessoalmente. Uma inexplicável afinidade por lugares onde nunca estive. Percebo que pertenço ao Tribal Brasil, e às vezes me sinto como uma ovelha desgarrada do seu rebanho "perdida" pelas bandas do Sul. Porém através deste curso tive a felicidade de perceber que não estou sozinha, e que esta tribo está mesmo esparramada pelo Brasil e pelo mundo porque é assim que deve ser. Porque esta arte tão rica e que traz tanta alegria nasceu para despertar nossas raízes, sofrer influências, influenciar, crescer e se multiplicar. E cada um(a) de nós pode ser responsável por isso onde estiver. Assim cada "ovelhinha", mesmo distante fisicamente, permanece unida às outras por uma mesma paixão. (Diário de Bordo da aluna “Margarida”).

A dança passa a ser a ligação afetiva entre tantas pessoas diferentes, vivendo em estados e países diferentes com visões de mundo e culturas diferentes. Atento para a afirmação de “Margarida” quando diz que sente uma inexplicável afinidade por lugares onde nunca esteve. Essa afirmação também nos remete à memória “tomada de empréstimo” que nos fala Halbwachs (2003).

A história construída pelo grupo de alunas do curso de formação passa a fazer parte de um material de acesso coletivo, independente de quem tenha produzido o material. Seja uma dança, um poema, uma fotografia, um texto, depoimento, vídeo – tudo que é gerado é recebido por todos e ressignificado por cada um, como um acervo coletivo de uma memória construída que se atualiza o tempo inteiro e sempre acaba virando dança. “Admitiremos então que esse indivíduo crie para si uma espécie de ambiente artificial, exterior a todos esses pensamentos pessoais, mas que os envolve, um tempo e um espaço coletivos, e uma história coletiva.” (HALBWACHS, 2003, p. 80). E, conseqüentemente, um corpo coletivo.

E é dessa forma, mesmo distante fisicamente, em cidades diferentes, com visões de mundo diferentes, que as alunas sentem-se unidas, pertencentes a uma mesma tribo. Por isso essa “inexplicável afinidade por lugares onde nunca estive”. Não se esteve fisicamente, mas sim em um plano poético, imagético, intelectual e, principalmente, no plano das trocas de movimentos e impressões corporais, gerando um imaginário coletivo que fala da particularidade de mundo de cada bailarina, incluindo suas relações com o lugar em que vivem.

Para falar de suas compreensões pessoais sobre dança e corpo, a aluna “Jasmim” começa descrevendo o amanhecer em sua cidade e as brumas que o encobrem, comparando o desvelar do dia com o ser humano e com uma dança, a dança da Terra.

Mais uma vez aparece aqui a ligação com a Terra e também com a ideia de um coletivo, só que dessa vez é a cidade quem ganha corpo.

Os dias aqui na minha cidade às vezes amanhecem com bruma, e a bruma esconde o sol, mas mesmo a bruma possui seu brilho, um brilho cintilante, formidável, e como encanto, o brilho da bruma desvenda o vulto, que desvenda o dia. Mas logo depois da bruma o dia se revela e se abre entre arvoredos, sons e cores, pássaros e flores e sensíveis movimentos de esperança e vontades de beijos de verdade. E tudo isso é magia do universo é movimento de entrega, onde o longe fica perto, o escuro fica claro e o cinza, colorido. A magia do dia é movimento que sacode, sacode como uma dança e sacode tudo... Subitamente... Mas de quem é a dança da Terra? (Diário de Bordo da aluna “Jasmim”).

“A magia do dia é movimento que sacode”, a própria manifestação da natureza, como o amanhecer, é apresentado como uma dança que “sacode tudo”. Aqui também encontramos a característica de transformação atribuída ao movimento pela maioria das alunas. Apesar de a aluna afirmar anteriormente que “tudo isso é magia do universo”, ela conclui questionando “de quem é a dança da Terra”. Acredito que no sentido de abrir possibilidades ao invés de fechar em definições.

Para falar de si mesma, aborda o pertencimento – onde estou, de onde sou.

Estou na dança dos filhos da Terra;
Sou da Terra,
Da bruma,
Dos sons das ruas,
Das flores,
Da vibração do mundo,
Do movimento da dança.
Estou no universo;
No micro do macro,
Na dança do universo,
Do cosmos do movimento cósmico.
(Diário de Bordo da aluna “Jasmim”).

“Estou na dança dos filhos da Terra; sou da Terra” traz a aluna para uma situação de pertencimento e irmandade, encontrando na Terra a figura materna – a Mãe Terra tão exaltada pelas bailarinas da dança Tribal. É a dança como metáfora da vida! E dessa forma, a aluna “Jasmim” coloca-se como pertencente à natureza em suas diversas manifestações como a bruma e as flores, mas também os sons das ruas, dos centros urbanos e “vibrações do mundo”. Fica perceptível uma sensação de onipresença trazida possivelmente por uma espécie de empoderamento que a dança Tribal proporciona a ela.

Há uma aproximação dos conceitos de micro e macro, no sentido de se perceber cocriadora do universo através da dança. Se o universo dança e a aluna está “na dança do

universo”, mais uma vez ela está em todo lugar, embora afirme que pertença ao “movimento da dança”, como se a dança fosse seu mestre, seu guia.

Em sua dança, busca a coletividade e a experimentação, desde lugares urbanos a um desenvolver próprio dos movimentos. A intenção da sua dança é ritual, quase como se fossem sacerdotisas urbanas. Acolhem, desse modo, o urbano como natureza. A aluna “Jasmim” e suas companheiras de dança buscam sacralizar o espaço e o tempo de sua performance. Elas dispensam a exuberância dos múltiplos acessórios étnicos tão comuns às praticantes de Tribal. E numa proposta estética mais *clean*, conseguem gerar um contraste na paisagem habitual da cidade com as imagens construídas com seus corpos.



Figura 20 Juliane Costa, 2016. A aluna "Jasmim" e sua prática coletiva de dança nas ruas da cidade de Santa Maria-RS. (Acervo da autora).

Em uma das conversas sobre o que seja corpo, a aluna “Lótus” deixou clara sua percepção de algo integrado com a natureza em todas as suas manifestações, assim como o pensa como o local onde os estados de uma interioridade são expressos.

O corpo é um recipiente, aquele que me foi entregue nessa vida para que possa cumprir com minha missão no plano espiritual. Através dele posso manifestar tudo o que minha alma sente ou quer expressar. Se minha alma está feliz, se corre com o vento, se funde-se em chamas ou se move entre as ondas do mar, se comunica-se com as árvores, com as aves e com os seres de luz, meu corpo vibra e posso expressá-lo. Posso fazer isso desde meu interior, e posso também levá-lo a todos que me rodeiam. Posso compartilhar meus estados e dançar com eles. Posso sentir a dor, o trabalho, os sentimentos dos meus irmãos e

segurar suas mãos para dançar a espiral que se eleva ao céu. (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).¹⁶

Atento para a compreensão da aluna de corpo como recipiente que lhe foi entregue, embora não mencione por quem, para cumprir um objetivo, uma missão no plano espiritual. Para “Lótus” é a alma quem sente e o corpo quem expressa, tirando da imanência o caráter sensitivo. Para ela, o estado de felicidade está implicado com uma harmonia com a natureza externa – vento, fogo, mar, árvores, etc. – e o corpo é o responsável por comunicar essa alegria ao mundo. Assim, segundo a aluna, ela pode compartilhar seus estados emocionais e dançar com eles.

Mas o que mais me chama atenção é quando afirma que pode sentir a dor, o trabalho e os sentimentos de seus irmãos. Primeira observação vai para sua compreensão do outro como um irmão. E diz ainda que pode pegar em suas mãos para dançar a espiral que nos eleva ao céu. Seria essa espiral a energia da qual a aluna “Tulipa” menciona em seu “poema de movimentação”? A expressão elevar ao céu, além de deixar transparecer conceitos do cristianismo como bem e mal, céu e inferno, pode aludir a um estado de transformação, um estado de presença integrada, o conhecimento de si mesmo, ou ainda a energia *Kundalini* anteriormente mencionada. Sendo assim, perceber o outro também passa a ser perceber-se, trazendo mais uma vez a discussão entre os trânsitos entre individual e coletivo.

Ao refletirmos sobre quem somos, a imagem da natureza retorna ao centro da questão.

Sou parte da Mãe Terra e ela é parte de mim. Pertencço a ela porque é parte de minha essência. Sinto seu coração e o dos meus irmãos palpitar dentro do meu. Habitamos a mesma terra; o mesmo sangue corre em nossas veias, nos entendemos para além do idioma e conseguimos emocionarmo-nos porque sabemos que surgimos todos das raízes de uma grande árvore. (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).¹⁷

¹⁶ Tradução minha: *El cuerpo es un envase, aquel que me ha sido entregado en esta vida para que pueda cumplir con mi misión en este plano espiritual. A través de él puedo manifestar todo lo que mi alma siente o quiere expresar. Si mi alma está feliz, si corre carreras con el viento, si se funde en llamas o se mueve entre las olas del mar, si se comunica con los árboles, con las aves y los seres de luz, mi cuerpo vibra y puedo expresarlo. Puedo hacerlo desde mi interior, y puedo también llevarlo a los que me rodean. Puedo compartir mis estados y danzar con ellos. Puedo sentir el dolor, el trabajo, los sentimientos de mis hermanos y tomarme de sus manos para danzar la espiral que nos eleva al cielo.* (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).

¹⁷ Tradução minha: *Soy parte de la Madre Tierra y ella es parte de mi. Pertenezco a ella porque forma parte de mi esencia. Siento su corazón y el de mis hermanos palpitar dentro del mio. Habitamos la misma tierra; la misma sangre corre por nuestras venas, nos entendemos más allá del idioma y conseguimos*

Aparece aqui o sujeito que, para “Lótus”, concedeu-lhe o corpo, a Mãe Terra. A aluna percebe-se una com a figura de uma possível Mãe Terra, assim como também reforça sua unidade com seus “irmãos”, enfatizando que o mesmo sangue corre nas veias de toda humanidade. Aponta ainda para uma compreensão do outro além do idioma, da linguagem falada. Aponta uma compreensão pela emoção, compondo toda humanidade um grande organismo.

E, reafirmando o pensamento de unidade com o outro, abre a discussão para identidade e coletividade.

O outro é meu irmão, o que me deu a identidade de ser quem sou. O que me faz passar por essa vida deixando pegadas, o que aprende e que ensina, o que te busca e te encontra, o que sorri contigo, o que se funde com vós. (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).¹⁸

“O outro é meu irmão que me deu a identidade de ser quem sou.” Essa afirmação nos leva ao pensamento de “sociedade de consciências” de Halbwachs (2003), que nos fala de exteriorizações e compartilhamentos de consciências.

Imaginamos uma consciência encerrada em si mesma, cujas percepções seriam apenas estados subjetivos que em nada lhe revelariam a existência dos objetos. Como um pensamento desse tipo se alçaria algum dia ao conhecimento do mundo exterior? Nessas condições, ele não pode chegar a esse mundo nem de dentro, nem de fora. No entanto, deve-se admitir que em qualquer percepção sensível há uma tendência a se exteriorizar, ou seja, a fazer o pensamento sair do círculo estreito da consciência individual por onde passa e a ver o objeto estando ao mesmo tempo representado ou podendo ser representado a qualquer momento em uma ou muitas consciências. (HALBWACHS, 2003, p. 121 e 122).

Para o mundo perceptível só passamos a “ser” a partir do momento em que exteriorizamos, no ato da experiência. E isso só acontece na relação com o outro através de articulações simbólicas. Esse outro, assim como nós, não possui nem identidade nem função social estanque. Antes disso, convive em contínua troca. O outro para a aluna “Lótus” é aquele que aprende e ensina, que nos busca e nos encontra. Mas acho oportuno retornar à indagação da aluna “Rosa”: “Você consegue perceber como me percebo?”.

emocionarnos porque sabemos que surgimos todos desde las raices de este gran árbol. (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).

¹⁸ Tradução minha: *El otro es mi hermano, el que me dio la identidad de ser quien soy. El que me hace pasar por esta vida dejando huellas, el que aprende y que enseña, el que te busca y te encuentra, el que sonrie contigo, el que se funde con vos.* (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).

A aluna “Lótus” traz ainda a percepção do outro como alguém que “fusiona” a nós, que está como que hibridizado, propondo um compartilhamento de identidade, de memória e até de corpo, pois como havia falado anteriormente, “o mesmo sangue corre em nossas veias”.

Na dança de “Lótus” é constante a presença de suas “irmãs” como ela mesma denomina suas companheiras e alunas. No corpo, movimentos de reverência e uma forte tendência a se prostrar na terra. Uma fluência controlada e interrompida, um pontuar, gerando espasmos e conferindo uma mística ao seu mover. As matrizes indígenas também são as mais utilizadas por essa aluna e movimentos de danças de seu país, Argentina, também afloram como uma memória viva corporificada, assunto que detalharemos mais adiante. As direções cardeais são bastante exploradas, aproximando seu mover de uma dança ritual. O peso ora firme, ora leve e a formação circular completam a estética mística de seu corpo cênico.

Figura 21 Sandra Calvo, 2016. O mover de "Lótus" acontece de modo coletivo e traz para a cena um caráter de dança circular e ritual. (Acervo da autora).



Observo que tanto “Jasmim” quanto “Lótus” demonstram uma ligação com a ideia de uma Mãe Terra e optam pelas suas construções em dança com o coletivo. Assim como ambas veem uma relação de irmandade até certo ponto sacerdotal com suas companheiras de dança. Desse modo, percebo que a afetividade é algo significativo para as praticantes de Tribal Brasil. Seja essa afetividade já trazida anteriormente pela aluna, seja construída no desenvolver do curso.

Com as aulas de Tribal Brasil, o corpo também passa a ser compreendido pela aluna “Dália” como afetividade. Também somos nossos afetos e eles influenciam nossas escolhas; nosso mover dentro e fora do palco. A partir dessa compreensão, a aluna percebe que há outras razões para a existência que não apenas sobreviver, satisfazer

necessidades, mas principalmente ser feliz. A partir do depoimento da aluna, podemos perceber a função de espiritualidade não-religiosa que a dança Tribal representa hoje para “Dália”.

Antes de iniciar o curso, eu pensava corpo como uma unidade, unidade entre milhões de outras unidades no mundo, unidade esta a qual contém diversas conexões e funções biológicas. Contém também necessidades como comer, beber, dormir, etc. E a razão básica desse corpo existir com tantas conexões e funções é poder buscar meios de satisfazer as próprias necessidades. Ao estudar dança Tribal, bem como outros meios de manifestações artísticas, passamos a perceber o corpo como algo mais que isso. O corpo é afeto, desejo, vontade. Vontade principalmente de felicidade, vai além de simplesmente necessidades biológicas, alcança necessidades afetivas. Afeto esse para com o outro e para consigo mesmo. (Diário de Bordo da aluna “Dália”).

Uma identidade colaborativa é trazida pela aluna para falar em humanidade, onde o eu e o outro são interdependentes como células de um organismo maior que é a humanidade e, mesmo cada um guardando sua particularidade, atuam juntos na funcionalidade social. O caráter de transformação constante a partir da relação com o outro também é percebido no discurso da aluna, devido à inerente condição de diferença que o outro apresenta.

Humanidade nada mais é do que o conjunto de todas essas unidades, cada qual com sua forma de ser e estar no mundo, inter-relacionadas umas com as outras. Eu sou parte dessa humanidade. Eu sou eu com minhas particularidades e identidade, porém interfiro com minhas ações nessa humanidade, assim como essa mesma humanidade me modifica e me constrói com seus feitos e acontecimentos. O outro é a outra unidade diferente de mim, mas que de alguma forma me influencia, me educa, me ensina, e por mim também é influenciado e de alguma forma ensinado. (Diário de Bordo da aluna “Dália”).

Ao pensar sobre tribo, há uma mudança em sua compreensão sobre pertencimento. E, de um isolamento ao inserir-se num determinado grupo, a aluna passa a sentir-se pertencente a toda humanidade. Há um acolhimento de si mesmo perante o mundo e um acolhimento do outro com suas diferenças e visões de mundo culturalmente distintas. Ser tribo, para a aluna “Dália” é acolher as diferenças.

Um ponto que me chama atenção em sua fala é quando percebe o público da sua dança também como sua tribo, chegando a afirmar que de alguma forma ele “também participa da nossa dança”, trazendo a intercorporalidade para ser pensada.

Até começar a estudar a dança Tribal, eu pensava que não tinha tribo, eu não tinha um grupo do qual eu fizesse parte. Porém, percebi que fazemos parte de uma grande tribo que é a Humanidade. Ao dançar, descobrimos como tribo nossas amigas da dança, que dançam junto conosco, estudam conosco, se

apresentam conosco, compartilham de seus sentimentos e frustrações, mas existe um público que nos assiste e de alguma forma também participa da nossa dança e que não pode ser excluído de nossa tribo. A dança Tribal tem uma característica interessante de nos permitir utilizar elementos de danças diversas, de culturas diversas. Toda e qualquer cultura pode nos influenciar, tanto em nossa personalidade como em nossa arte e nossa dança. É por isso que eu acredito que a minha tribo é a Humanidade. (Diário de Bordo da aluna “Dália”).

O afeto também é trazido pela aluna “Dália” para falar de dança. Desse modo, o corpo e a dança passam a serem movidos por afetividades ao mesmo tempo em que são canais de expressão dessas afetividades. A apropriação cultural é um tema levantado pela aluna “Dália” que está na base do pensamento da dança Tribal, mas sob a visão da transculturalidade, da transdisciplinaridade, cada vez mais comuns no pensamento de arte da pós-modernidade. Vejamos o que diz a aluna “Dália” para podermos discutir um pouco mais sobre esses termos.

Minha dança é constituída de tudo que eu vivo, estudo, aprendo, vejo, sinto e percebo. Dança pra mim é sentimento, é o afeto que o corpo precisa para viver e manifesta através da dança. Mas dança também é estudo, pesquisa e dedicação. É se apropriar de uma dança que foi desenvolvida em outro país, e modificá-la inserindo elementos da cultura do nosso próprio país. É nos apropriarmos de nossa cultura, nossas danças e nossa identidade e nos representarmos em outras danças de outros países e culturas. A forma como eu entendia minha dança antes, era apenas como um conjunto de passos a serem decorados e reproduzidos. Atualmente, penso que minha dança é um conjunto de todos esses elementos e outros mais que são aprendidos dia-a-dia. (Diário de Bordo da aluna “Dália”).

“É nos apropriarmos de nossa cultura, nossas danças e nossas identidades”. Apropriarmo-nos de nós mesmos, das várias compreensões de corpo, de afetos, de danças. Canclini (2013) nos traz uma compreensão de transculturalidade importante para se pensar o Tribal e as apropriações. Ele diz que “essas experimentações transculturais engendram renovações na linguagem, no *design*, nas formas de urbanidade e nos hábitos da juventude.” (CANCLINI, 2013, p.49). Essas renovações transformam uma expressão de arte em vanguarda, como é o caso da dança Tribal.

Um fato interessante a observar é que Canclini afirma que essa tendência traz uma dessacralização da arte e do mundo artístico. No Tribal, a arte é dessacralizada no momento em que os deslocamentos simbólicos aproximam esta arte da cultura de massa, popularizando estéticas e poéticas traduzidas.

É bem verdade que ao retirar um símbolo de determinada cultura onde ele significa uma especificidade e levá-lo a outro lugar, de ressignificação, de estética, em um contexto outro, seja no palco de um teatro ou na rua, estamos dessacralizando o caráter primeiro desse símbolo. Mas, ao mesmo tempo, estamos ressacralizando-o sob uma nova configuração cultural e poética, ou ainda quem sabe a mesma.

Dessa forma, o Tribal não separa o popular do erudito, nem da cultura de massa. Antes, transita nos lugares do “entre” numa bricolagem de ressignificações que conferem a essa arte a transdisciplinaridade. Canclini (2013, p. 19) aponta para a necessidade de ciências nômades que transitem entre esses pavimentos imaginários que a sociedade estratificou – popular, erudito e de massa. “Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente.” (CANCLINI, 2013, p. 19).

A aluna “Dália” consegue fazer essa conexão em sua dança. Na Avenida 23 de Maio, em São Paulo-SP, ela dialoga com os sons urbanos através do movimento, trazendo influências da capoeira e das tribos indígenas carnavalescas sob a perspectiva da dança Tribal Brasil, conectando sua percepção e suas memórias individuais à cidade. Sua relação com a cidade de São Paulo aparece e o seu ser urbano propõe movimentos sustentados como uma pausa poética em meio ao trânsito intenso paulista, onde a feminilidade em cena não entra em conflito com o vigor da corporeidade emprestada da capoeira. Mas antes, serve para falar das várias possibilidades de ser do feminino. Assunto por demais convidativo para ser desenvolvido em pesquisas futuras.

O espaço na dança de “Dália” é o espaço cotidiano com todas as suas nuances, pensamento esse que converge com a aluna “Jasmim” de Santa Maria-RS. O corpo não prepara o movimento, ele se move na necessidade emergente. A sacralidade da Terra é o próprio urbano, o caos da cidade. Não há aqui a necessidade de refugiar-se em meio à natureza bucólica, romântica, porque tudo é natureza incluindo a cidade com seus prédios, carros, sons, urgências, caos, etc.



Figura 22 Vandrê Nascimento, 2016. A aluna "Dália" dialogando com o urbano em sua dança. (Acervo da autora).

Os diálogos com a aluna “Flora” são um pouco mais indiretos, mas encontramos traços comuns a outras alunas a respeito de temas como coletividade, transformação e a dança como autoconhecimento.

O curso chegou em um momento de muitas transições para mim, bem da forma como é a vida, sempre em movimento. Quando iniciei o curso nem sabia onde estava morando, estava em uma "crise de pertencimento", entre idas e vindas, acabei retornando para Florianópolis. Quando iniciei o curso estava nesse processo de decisão. Foi importante porque a dança é uma forma de meditação, de nos centrar, e de pertencer a si! (Diário de Bordo da aluna “Flora”).

O curso de Tribal Brasil foi importante para “Flora” primeiramente porque lhe chegou num momento em que a mesma encontrava-se numa “crise de pertencimento”, dividida entre São Paulo e Florianópolis com vidas bem distintas em cada lugar. Isso reflete a necessidade do sujeito em pertencer a uma coletividade, sentir-se integrado, funcional. A sensação de estabilidade e equilíbrio, para “Flora”, vem com o coletivo. E, por fim, o curso fez com que a aluna se centrasse em si mesmo, independente da decisão que tomasse, pois encontrou no grupo de alunas do curso seu pertencimento.

A dança aparece em seu discurso como uma forma de meditação, de equilíbrio, de harmonia consigo mesmo e aponta para o caminho de descobertas que trilhou dentro do Tribal Brasil. Traz a reflexão de que cada corpo é composto de memórias individuais e compartilhamentos.

O Tribal Brasil trouxe elementos da dança novos para mim, outras formas de movimentar, e de pensar o corpo, movimento é pensamento. Deu uma sacudida na vida! [...] O corpo é feito de trajetórias, toda história de vida de uma pessoa influencia na forma como a pessoa se movimenta e performatiza. Nesse sentido, as professoras, o grupo, as experiências corpóreas vão somar e fazer com que cada dança seja de uma forma, ou seja, todos os corpos têm diferentes experiências de vida. (Diário de Bordo da aluna “Flora”).

Pelas palavras de “Flora” podemos perceber o corpo como história viva de cada individualidade, como um arquivo que se atualiza constantemente, e a dança como o pensar-se no momento da performance. Atribui assim um caráter libertador ao ato de dançar.

O que sou está relacionado com as minhas trajetórias e a todos os elementos ao meu redor, com quem estive, com quem estudei e etc. Até mesmo as experiências negativas estão nesse processo, acidente, uma perda precoce, e momentos difíceis que fazem o nosso corpo, nos instigam a se movimentar para libertar da dor e ter vontade de seguir em frente. (Diário de Bordo da aluna “Flora”).

A aluna “Flora” deixa claro um dos motivos de sua ligação com a dança: libertar-se das dores de uma perda através de um acidente. Transfere para a dança essa capacidade de superação, catarse e terapia. E continua seu pensamento concluindo que a dança, para ela, é cura.

Ter escolhido as danças orientais tem a ver com essa trajetória, antes de sofrer o acidente era esportista e não me imaginava na dança. A dança oriental me aceitou mesmo com várias limitações que tinha, foi importante para refazer a história do meu corpo e ajuda até hoje nesse processo. (Diário de Bordo da aluna “Flora”).

Ao afirmar que a dança é importante para “refazer a história do seu corpo” nos dá pistas de que percebe o corpo como algo plástico que se faz a todo instante a partir das experiências vividas. O corpo é a própria experiência.

No Tribal também me sinto em casa, e o Tribal Brasil também pode ser feito por diferentes corpos e pessoas, se adaptando à realidade e ao corpo de cada uma. Por isso dançar Tribal Brasil já é uma experiência riquíssima, que desenha e movimenta a minha trajetória dando outras cores e formas. O Tribal Brasil tem influenciado também na minha experiência com o grupo de dança. Dançar em conjunto é aprender com o outro, observar como você aprende e como é o processo para o outro, desenvolvendo a empatia e a atenção não só consigo mesmo, mas com a sua parceira de dança. Uma ajuda à outra, se diverte junto, tem dificuldades juntas e pensam em como resolver essas dificuldades. É um desafio que nos coloca em movimento com o coletivo e com o outro, fundamental na dança! (Diário de Bordo da aluna “Flora”).

O grupo, ou seja, a tribo aparece aqui dentro de uma perspectiva de escuta do outro, de aprendizado mútuo e conseqüentemente de amizade. A dança Tribal Brasil é percebida por “Flora” como um “desafio que nos coloca em movimento com o coletivo” e encontra nessa observação um dos fundamentos dessa dança. Mas, ao mesmo tempo, é percebida como uma dança que acolhe “se adaptando à realidade e ao corpo de cada uma”.



Figura 23 Tamiris Madeira, 2016. Embora tenha desenvolvido o pensamento de que a dança liberta, a aluna “Flora” preferiu um espaço fechado para suas experiências com o Tribal Brasil. (Acervo da autora).

O mover perceptível. Mas

marcas de seu acidente, nem limitação alguma reflexo das marcas desse acidente em sua dança,

quando opta sempre por lugares fechados para suas atividades. Ou por estar em um lugar protegido, em casa, ou por não querer ainda mostrar-se dançando em espaços abertos após o acidente. Embora tenha feito um discurso de que sua dança é libertadora, percebe-se que até certo ponto proporciona tal liberdade. Seu mover é direto e sua utilização espacial, em sua maior parte, é frontal e no plano vertical. Possui o tônus muscular suave, gerando movimentos de peso leve, fluência contínua, ritmo constante, corporificando pela dança uma atitude sutil, frágil e delicada.

A dança Tribal Brasil muitas vezes assume um papel de corporificar um sentimento, intenção, pensamento, questionamento, emoção – um estado. Vejamos como as alunas “Orquídea”, “Lótus” e “Margarida” percebem a própria dança e que relações estabelecem a partir dessas percepções.

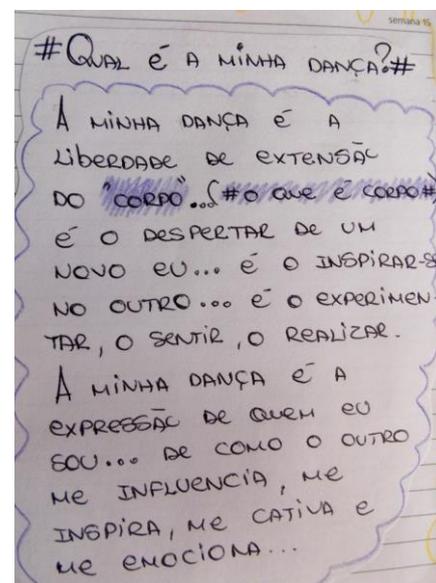


Figura 24 Kilma Farias, 2016. Diário de Borde de “Orquídea”. (Acervo da autora).

A dança é vista para a aluna “Orquídea” como uma “liberdade de extensão do corpo”, uma liberdade que rompe o limite das membranas e tecidos, rompe o limite do que a fisiologia do corpo dá conta de executar. Eis mais uma vez o caráter libertador que muitas das pesquisadas atribuem à dança Tribal. E para falar em dança, retoma suas reflexões sobre corpo, conectando-os.

O afirmar reticente mais uma vez se apresenta no Diário de “Orquídea”, conotando um caráter de constante reflexão, de pausa entre os ditos e não-ditos de suas conexões. A dança é “o despertar de um novo eu... é o inspirar-se no outro...”. Seria então esse “novo eu” resultante do “inspirar-se no outro”? Do que foi ressignificado das pesquisas em danças populares e afro-brasileiras, das trocas em sala de aula, das trocas com as pessoas que passavam quando se dançava pela cidade?

Esse “experimentar, sentir, realizar” está na base do pensamento de Laban sobre dança. Pois, para Laban, as palavras não dão conta de falar da subjetividade de uma dança e do sujeito que a produz. “Frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora se possa descrever o movimento.” (LABAN, 1978, p. 23).

Sendo assim, os textos produzidos pelas alunas apenas nos dão pistas de uma possível organização de ideias acerca de algo bem mais profundo que está acontecendo no processo particular de cada uma delas com o Tribal Brasil.

No que refere às questões “qual a sua tribo e qual a sua dança”, as reflexões se unem para “Lótus”. Dança e tribo são sinônimos e confundem-se com a própria vida.

A que nos une e identifica, a que não morre, a que aceita e incorpora, a que soma e nunca subtrai, a que transcende além das distâncias. A que cresce permanentemente, e agradece os conhecimentos que recebe dia a dia de suas irmãs, da natureza, e dos ancestrais que nos guiam. A dança não é minha vida; minha vida é dança. (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).¹⁹

E mais uma vez um pensamento de unidade, ou de corpos sociais híbridos uns com os outros volta à tona, sendo a dança (e a tribo) esse elemento amalgamador. A dança e a tribo são o que “nos une e identifica [...] aceita e incorpora”. A ideia de irmandade, natureza e ancestralidade também rodeiam os pensamentos da aluna “Lótus” relativo à sua compreensão sobre sua dança.

E qual a dança da aluna “Margarida”?

Minha dança é aquilo que preciso dizer, mas não sei. É como minha alma se comunica da forma mais genuína. Uma forma de meditação que encontrei para me autoconhecer. O que me conecta com a minha própria essência e ao mesmo tempo com algo maior, como uma prece. (Diário de Bordo da aluna “Margarida”).

Nessa afirmação, é trazida à tona a capacidade limitada da linguagem verbal, racional. “Minha dança é aquilo que preciso dizer, mas não sei” – é catarse, é um mergulho no mais profundo de si mesmo que a mente consciente ainda não conhece. “É como minha alma se comunica de forma mais genuína.” Mais uma vez a herança cartesiana de uma alma apartada do corpo é apresentada.

¹⁹ Tradução minha: *La que nos une e identifica, la que no muere, la que acepta e incorpora, la que suma y nunca resta, la que trasciende más allá de las distancias. La que crece permanentemente, y agradece los conocimientos que recibe día a día de sus hermanas, de la naturaleza, y de los Ancestros que nos guían. La danza no es mi vida; mi vida es danza. El otro es mi hermano, el que me dio la identidad de ser quien soy. El que me hace pasar por esta vida dejando huellas, el que aprende y que enseña, el que te busca y te encuentra, el que sonríe contigo, el que se fusiona con vos.* (Diário de Bordo da aluna “Lótus”).

O que mais me chama atenção, e aí encontramos uma afinidade com o conceito do “cuidado de si”, é quando afirma que a dança é “uma forma de meditação que encontrei para me autoconhecer.” E a aluna compara esse processo a uma prece, onde a dança conecta-a consigo mesmo e com algo maior. Mas também não deixa claro que “algo maior” SERIA isso. Para nós, bem poderia ser a realidade indizível mencionada por Foucault. A aluna “Margarida” também acredita numa essência do ser, mesmo que como ela tenha defendido inicialmente, mutável a todo instante e a cada dia se apresente diferente.

Na continuidade da sua reflexão sobre sua dança, a aluna “Margarida” diz:

Eu não gosto de rótulos, de nada que me limite. Rejeito tudo aquilo que venha a me tolher ou me oprimir. Aprecio o que vem para somar. Prezo pela liberdade de ser, de viver a minha dança. E mesmo que isso possa parecer confuso aos olhos de alguns, eu não abro mão de deixar a minha alma livre para dançar o que sentir vontade, pois é assim que ela se expressa, é assim que ela sorri. (Diário de Bordo da aluna “Margarida”).

“Aprecio o que vem para somar” vem de encontro com a reflexão de “Lótus” quando diz que sua dança é a “que soma e nunca subtrai”, deixando aqui a possibilidade de entrever uma abertura ao novo, um corpo disponível para experimentar, conhecer e acolher diferenças.

Fica explícito seu anseio pela liberdade e a aluna encontra na dança essa possibilidade. A liberdade abordada é a da alma, pois para a aluna “Margarida” é esta quem se expressa na dança; e é através da dança que sua alma sorri.

Na movimentação de “Margarida” também é perceptível esse desejo de liberdade. Desde as expressões dos braços, como quem sugere abraçar o mundo ou se despir de algo que não serve, até os espaços que busca para realizar suas performances. O retirar-se da cidade encontra adeptas em várias alunas do Tribal Brasil observadas nessa pesquisa.

No corpo, os movimentos de “Margarida” são em sua maioria sustentados, leves e indiretos, sugerindo uma qualidade de flutuar. Talvez materializando o anseio de liberdade através da dança de que fala a aluna.

Figura 25 Fernando Espinosa, 2016. O anseio pela liberdade leva a aluna “Margarida” para fora do centro urbano, conduzindo-nos a entrever a ideia que a mesma tem do que seria ser livre. (Acervo da autora).



A partir da observação desenvolvida mediante as análises, colhemos o material necessário para desenvolver as noções de espiritualidades trazidas pelas bailarinas de Tribal Brasil em suas narrativas escritas e dançadas. E, desse modo, poderemos discutir suas possíveis implicações com a construção dos seus corpos cênicos e estados de presença. Assunto que desenvolveremos no capítulo 3 dessa dissertação.

Em uma primeira sobreposição de reflexões, pude perceber que a palavra relação – e essa relação está implicada consigo mesmo, com o outro e com a natureza – aparece como fundamento da dança de cada uma dentro do Tribal Brasil. A existência de um “outro” é condição para esse estilo de dança, seja para mover junto, seja para inspirar no mover, ou ainda para compartilhar essa dança com um público que também participa em diferentes dimensões.

O caráter de transformação que esse estilo de dança traz consigo também move as pesquisadas. Algumas apontam para a transgressão, outras para mudança, e um número bem menor para evolução. O que me chama atenção em todas essas nuances é a condição de impermanência que é levada para a dança; condição essa tão humana e arraigada ao existir. Esse poder transformador apontado por elas também gera na maioria das vezes um empoderamento e uma sensação libertadora.

Para algumas essa força transformadora gera cura, equilíbrio e há um número significativo que compreende a dança como ferramenta de autoconhecimento. Assim como há uma forte tendência a associar dança com amor ou afetividade e essa afetividade também passa pelo imaginário de uma mãe, a Mãe Terra. Essa simbologia é trazida por algumas em sua relação com a ideia de uma natureza romântica – o rio, a floresta, a praia, o sol, a bruma, a água, etc. E por outras, essa relação com a natureza está presente no cotidiano, onde o urbano é percebido como natureza e permeável de poesia – a natureza também é a rua, o som da buzina, o asfalto, a casa, etc. Outras ainda percebem essa relação com a natureza em si mesmas, passando pelo biológico, numa relação que envolve o micro e o macro.

O pensamento de um corpo apartado da alma também foi significativo, conferindo um essencialismo, herança de uma construção de corpo cartesiana no ocidente e do processo de colonização sob um panorama cristão. Assim como muitas vezes o corpo foi mencionado como canal, receptáculo ou veículo de pensamentos, emoções, sensações e até da própria dança. O que confere à dança uma personificação, como algo que exista fora do corpo ou o atravesse, sendo corporificada no ato de dançar.

Trânsitos entre energia e movimento, assim como o mencionar de uma “espiral” por um número significativo de pesquisadas nos abre a possibilidade de aproximar o Tribal Brasil de formas de compreensão de corpos e espiritualidades orientais e africanas. Assim como foram significativas as afirmações de que o corpo é o lugar da experiência e ainda: que o corpo é a própria experiência.

A poesia foi uma forma de escrita bastante utilizada, principalmente pelas alunas que buscaram uma interconexão entre todos os temas refletidos nessa pesquisa – corpo, humanidade, eu, outro, tribo, dança. Nessas alunas principalmente, a cidade acaba aflorando, assumindo uma posição de corpo na experiência.

As articulações entre individual e coletivo propõem um fluxo constante no pensar e no fazer da dança Tribal Brasil. A partir dessa investigação, pude refletir sobre as ressignificações de identidade e pensar como se formam memórias coletivas. Ao mesmo tempo em que cada individualidade já carrega suas próprias memórias – sejam individuais ou também coletivas. E como essas memórias viram o corpo de uma dança capaz de identificar suas praticantes como pertencentes a um estilo, uma tribo. Não pra enquadrá-las ou estereotipá-las fechando possibilidades de pertencimento; mas para compreendê-las em suas subjetividades e espiritualidades.

2.2 RENEGOCIANDO AS IDENTIDADES COLETIVAS

Os Diários de Bordo e as danças das alunas apresentam-se como catarse do processo desenvolvido ao longo de todo o curso. Desse modo, percebo que o ser do sujeito se faz enquanto ele dança, elabora pensamentos, escreve, fala, desenha, vive; e esse processo se dá no corpo como um todo. Pois é o corpo o local da experiência das relações consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Mas o corpo também é a própria experiência, em constante transformação. A dança passa a ser a história desse corpo vivida no pensamento por movimento.

Se penso, não é porque salto para fora do tempo num mundo inteligível, nem porque recrio toda vez a significação a partir de nada; é porque a flecha do tempo arrasta tudo consigo, faz com que os meus pensamentos sucessivos sejam, num sentido secundário, simultâneos, ou pelo menos que invadam legitimamente um ao outro. Funciono assim por construção. Estou instalado sobre uma pirâmide de tempo que foi eu. Tomo distância, invento-me, mas não sem meu equipamento temporal, como me movo no mundo, mas não sem a massa desconhecida de meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 14).

Desse modo, antes mesmo do bailarino de Tribal Brasil administrar e renegociar identidades culturais diversas, ele administra em si mesmo sua própria história, seu tempo, seus pensamentos. Compreendendo por história um delinear de memórias vivas que se articulam continuamente e que legitimam no sujeito uma identidade nômade. “Por história devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros [...]” (HALBWACHS, 2003, p. 79). Embora tenhamos a compreensão de que esses períodos são revisitados, acessíveis e ressignificados; e a consciência dessa capacidade nos faz sujeitos da experiência, sujeitos em trânsito.

Essa transitoriedade gera uma dramaturgia do corpo, seja em cena, seja na vida cotidiana. Somos um ser que comunica, significa e representa. E nisso consiste a articulação da nossa identidade. Mas como tudo isso se relaciona ao tema da dramaturgia de um corpo?

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73).

Esses processos latentes de comunicação são a condição de um constante devir do ser humano. E as práticas em dança possibilitam esse investigar-se, não apenas individualmente, mas coletivamente. Esse “praticar-se” apresenta-se como uma espiritualidade do corpo onde as narrativas são textos em aberto com possibilidades múltiplas de leituras.

Nesse sentido, as narrativas escritas das alunas são apenas um guia para algo mais desafiador: a análise dos dados simbólicos dos movimentos dessas mesmas alunas no ato da dança Tribal Brasil. A forma como essas alunas articulam as matrizes de movimentos das danças populares e afro-brasileiras com suas próprias histórias pessoais da cidade em que estão inseridas. Como seus corpos percebem e dialogam com essa experimentação. Como os textos lidos e documentários assistidos colaboram para compor uma “memória de empréstimo” de determinada cultura. Como recompõem essas experiências em si mesmas e isso vira dança, que vira corpo e novamente vira dança.

Durante o curso, abordamos danças populares e afro-brasileiras que estão intimamente ligadas a religiosidades diversas, pela própria constituição cultural híbrida

do nosso país. Não há como dissociar a jurema do toré ou o candomblé da dança dos orixás, nem queremos! A sacralidade do corpo é presente na cultura brasileira e essa sacralidade chega à dança Tribal através de uma nova construção poética. Que não apenas fala de Brasil, mas de um possível diálogo com o Oriente através de danças e sacralidades dos corpos de diversas culturas como a indiana, árabe, entre outras.

Zica e Gnerre (2016) ao discutirem as espiritualidades do corpo e observarem a capoeira, apontam para a construção histórica de uma possível lógica corporal brasileira que não é dessacralizada com a sobreposição do cristianismo. Antes, é absorvida nas festas do catolicismo popular e no imaginário coletivo, dada à força da influência do pensamento de corpo das tradições africanas no Brasil.

[...] a cultura brasileira é formada por sínteses e bricolagens de elementos diversos que se sobrepõem e se intercalam. E da síntese entre esta corporeidade advinda de culturas indígenas e africanas – que trazem consigo uma sacralidade do corpo –, com a própria religião cristã que aqui se instala, temos uma nova lógica corporal brasileira que também participa do cristianismo. Esta corporeidade pode ser vista, por exemplo, nas festas religiosas brasileiras, como a Lapinha, a festa de reis, do divino espírito santo, onde se dança e se canta para os santos ou o divino espírito santo. Ou seja: apesar de negar até um certo ponto esta concepção de corpo, a tradição católica brasileira também passa a incorporá-la. E talvez, tanto na capoeira quanto em nosso catolicismo popular, o corpo nunca tenha sido completamente dessacralizado, muito provavelmente em virtude destas concepções procedentes das tradições africanas. (ZICA e GNERRE, 2016, p. 800).

As tradições africanas exercem forte influência sobre o pensamento brasileiro de corpo. Uma corporeidade que não aparta o sagrado do profano, onde festa e êxtase coexistem no tempo-espaço do ritual. Com base na compreensão de que o catolicismo absorveu essa influência, fica mais fácil observar os traços cristãos arraigados em grande parte das pesquisadas, mesmo quando estas afirmam não serem adeptas de religião alguma. Como também fica mais clara a percepção dos trânsitos entre as religiões que têm sua centralidade no corpo com as festas do catolicismo popular.

Esse paradoxo entre uma experiência religiosa africana que encontra no corpo sua centralidade e uma experiência religiosa cristã que atribui o pecado ao corpo e sua mortificação à salvação, gera uma tensão no catolicismo popular. A oposição gerada produz contrastes, mas também corpos disponíveis para transitar entre visões de mundo diferenciadas.

O respeito é a porta de entrada para compreender-se e compreender o outro. E imbuídos desse respeito através do curso em Tribal Brasil conseguimos delinear um

processo de investigação em dança composto de três etapas: investigação, laboratório e recomposição; conforme já foi detalhado nos capítulos anteriores.



Figura 26 Kilma Farias, 2016. Prática de improvisação, experimentando o pensamento por movimento. (Acervo da autora).



Figura 27 Kilma Farias, 2016. Compartilhamento em grupo da investigação individual de cada aluna. (Acervo da autora).

Principalmente na terceira etapa, utilizamos como ferramenta a improvisação. “Improvisar, para Laban, é de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, mas sobretudo, não se lembrar” (LAUNAY, 1997, p. 80). Nesse sentido, o lembrar em Laban significa acessar conscientemente a razão, o que não é desejado para que o pensamento por movimento tenha voz.

Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da sua memória involuntária é, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela sua eficácia sobre os nossos sentidos. O saber-sentir repousa sobre um não-querer e um não-saber. Ele é fruto de um trabalho do tempo sobre o sujeito [...] Esse estado, no qual o dançarino “dá tudo de si” (Laban 1954) e “perde a consciência de sua aparência exterior” (Laban 1961), Laban chama de “estado de êxtase”: ele se esconde na dança do homem, não provoca a consciência de nada, a não ser de existir. (LAUNAY, 1997, p. 80 e 81).

Nesse momento em que o bailarino é uno com seu movimento, suas subjetividades ganham voz e sua energia circula sem travas, proporcionando a liberação de tensões e bloqueios de qualquer ordem – física, emocional, mental. É quando a verdade do sujeito vem à tona – estando ela e todas as coisas regidas sob o princípio da impermanência e portanto provisória – e pode se apresentar como uma experiência transformadora para o mesmo. Não apenas em sua dança, mas também para a sua vida cotidiana.

Nas nossas aulas, esse momento recebia especial atenção e dessa experiência as alunas descobriam diversas formas de mover, totalmente outras, servindo de base para construções de novos movimentos em dança. Movimentos esses carregados de

identidades, da individualidade de cada participante. Ao final do exercício, estabelecíamos uma roda de compartilhamento dos movimentos e uma conversa. Nesse momento de compartilhamento, as alunas também experimentavam os movimentos umas das outras, compondo um acervo ainda maior de gestualidades descobertas.

Muitas vezes, o assunto que estava sendo abordado servia de ponto de partida para a improvisação. Assim, se estávamos estudando o jongo, podíamos usar a matriz “tabiado” ou “amassa café” para, a partir desses movimentos, ir transformando: variando o peso, a velocidade, os níveis e planos, reduzindo, ampliando, ou seja modificando a partir dos Fatores de Movimento de Laban, até o movimento deixar de ser o que era e inspirar novas formas de mover e – ao passo que se aproxima cada vez mais da livre possibilidade de investigação – gerar descobertas.

Laban aponta pra o exercício do improvisado como um ultrapassamento de si mesmo até se chegar ao que ele chamou de “região do silêncio”. O espaço do “entre” que também nos fala Merleau-Ponty e que contém toda a possibilidade de criação.

A região do silêncio, o império da alma; em seu centro, há um templo em movimento. As mensagens vindas dessa região do silêncio são, no entanto, tão eloquentes! Elas nos falam, em termos sempre cambiantes, de realidades que são, para nós, de uma grande importância. O que nós chamamos habitualmente de “dança” vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante desse país, tirando a sua força diretamente desses tesouros inesgotáveis (LABAN, 1975, p. 89 e 90 *apud* LAUNAY, 1997, p. 84 e 85).

Em diversas religiões e tradições filosóficas, encontraremos também um espaço do silêncio como algo a ser almejado na busca do equilíbrio ou “iluminação”. Mas o que Laban denomina de “região do silêncio” para o *Yoga* é o silenciar das “flutuações da mente”, que recebem a denominação de *vrtti*, movimento esse que busca cessar com a prática da meditação. Desse modo, a consciência é silenciada e unifica-se com uma substância primordial, um ser supremo no qual é chamado por essa tradição indiana de *Purusa*.

Lilian Gulmini ao traduzir o *Yogasutra* de Patanjali, explica que

O substantivo sânscrito *vrtii* provém da raiz VKT (“gírar, mover em círculos, revolver”) e é correlato do latim *vortex* e consequentemente, do português “vórtice, voragem”. Em todos uma ideia básica permanece: o turbilhão incessante de movimentos, a agitação permanente. Muitos são os significados assumidos por *vrtti* nos textos sânscritos: “trabalho, atividade, função, ocupação, disposição, caráter, modo, processo [...]” (GULMINI, 2002, p. 121).

No caso do pensamento por movimento de Laban, as “flutuações da mente” sairiam do lugar da consciência e passariam direto ao movimento do corpo no ato da

improvisação, sem julgamento, sem racionalização, dando lugar a um esvaziamento do pensar pela mente. Pensa-se através do mover, e almeja-se assim alcançar um possível equilíbrio do movimento interno e externo do sujeito. Na catarse de suas flutuações, o sujeito passa a conhecer-se e reconhecer-se pelo movimento enquanto seu ser mesmo do sujeito torna-se um pouco mais disponível para uma possível experiência espiritual ou extática.

Em nossa pesquisa, as práticas individuais e coletivas do improvisado, visando o praticar-se através do “pensamento por movimento”, alcançaram momentos de intensa investigação por parte da disponibilidade de mais da metade das participantes. As alunas que não conseguiam entregar-se à prática relataram que estavam passando por algum problema de ordem pessoal e que não conseguiam desligar-se do assunto. O que, para mim, aproxima o exercício do “pensamento por movimento” proposto por Laban de uma prática meditativa: uma meditação ativa que encontra sua centralidade no corpo; mas que compreende o sujeito em todas as suas esferas – incluindo suas “flutuações da mente” – como corpo e que, de muitas vezes tão densas e corporificadas, não conseguem ceder a um relaxamento.

2.2.1 TRÂNSITOS ENTRE MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

O Tribal Brasil aborda corporeidades, memórias e multiplicidades do processo identitário de tradições diversas em diálogo com a contemporaneidade. Essa relação plural entre linguagens, visões de mundo, espiritualidades, construções do corpo coletivo, sentido e tempo se dá no espaço do corpo.

Ao falar de tradições e diálogos com a contemporaneidade, estamos falando do que Stuart Hall (2011) chama de traduções culturais. Para compreender as traduções e os trânsitos que suscitam entre memórias trago primeiramente a compreensão de três formas de construção de identidades abordadas por Hall.

A primeira delas Hall chama de “sujeito do Iluminismo”, onde o centro do “eu” é a identidade de uma pessoa. Pessoa essa construída no pensamento cartesiano de um corpo apartado da mente. A segunda identidade ele definiu como “sujeito sociológico” e a percebeu como um elemento estabilizador entre o mundo do “eu” de cada sujeito e os mundos que eles habitam; a identidade como uma espécie de estrutura integralizadora

entre o sujeito e o mundo. E a terceira é a do “sujeito pós-moderno”, uma identidade utópica. Traz a ideia de uma multiplicidade em um sujeito fragmentado, composto de não uma, mas várias identidades sem necessariamente buscar nexos entre elas. Senão vejamos:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentirmos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2011, p. 13).

Essa “história sobre nós mesmos” ou “narrativa do eu” compreendo como a memória individual em Halbwachs (2003) resultante de uma capacidade de nos reconhecermos como imagens, assim como tudo que nos rodeia, partindo da percepção individual de cada sujeito. Desse modo, “[...] é bem verdade que em cada consciência individual as imagens e os pensamentos que resultam dos diversos ambientes que atravessamos se sucedem segundo uma ordem nova e que, neste sentido, cada um de nós tem uma história.” (HALBWACHS, 2003, p. 57).

Essas histórias fundem-se, cruzam-se, diferem e formam pontos de vista de uma memória mais abrangente, a memória coletiva. E essa também é compreendida como uma multiplicidade dado os trânsitos dos sujeitos, interna e externamente.

De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influência que são todas de natureza social. (HALBWACHS, 2003, p. 69).

Essa “combinação de influências” pode ser compreendida como uma das características do “sujeito pós-moderno” de Hall, colaborando com a construção de culturas híbridas, ou seja, o produto de várias histórias e culturas interconectadas. A esse acontecimento Hall chama de tradução cultural.

No Tribal Brasil, trabalhamos processos criativos a partir de danças populares e afro-brasileiras, sendo para Hall essa identidade nacional uma “identidade imaginada” construída pelos discursos carregados de sentidos e memórias que conectam o presente ao passado de um povo, visando um contorno, uma identidade. Desse modo, constrói-se uma trama que nos prende invisivelmente ao passado.

Assim, o imaginário de uma cultura nacional é trazida para dialogar com o estilo de dança *Tribal Fusion*, com o *American Tribal Style* e culturas diversas da Índia, Oriente Médio, América, Japão, etc., gerando outras qualidades em dança que passam por apropriação, antropofagia, hibridismo, acomodação, dependendo da forma de condução do processo criativo.

Mas o quê da corporeidade de determinada cultura interessa? O quê da sua espiritualidade interessa? Como se dá essa tradução?

Vou utilizar o trabalho desenvolvido com a corporeidade das Iabás Oxum, Iemanjá, Iansã e Obá para exemplificar o processo. Assim, poderemos analisar alguns aspectos de cada dança trabalhada para entender a simbologia e os valores compartilhados pela materialidade do movimento que são memória viva, coletiva e corporificada na dança.

Mas antes de adentrar nas simbologias e metáforas da dança das Iabás, é fundamental conhecer as heranças e vestígios históricos da ligação da dança Tribal com possíveis deusas que dançam, como já citado no capítulo 1, bem como sua implicação com uma ideia construída de feminino.

Há uma tendência histórica com o Tribal de retratar deusas que dançam, acredito que pela própria herança que nos foi deixada pelas bailarinas de vanguarda do Orientalismo do início do século XX.

Uma das mais importantes, conhecida como “a bailarina dos pés desnudos”, Cármen Tórtola Valencia (1882-1955) desenvolveu um estilo próprio que expressava a emoção pelo movimento. Para Patrícia Passos ²⁰(2011, p. 2002), Tórtola Valencia retratava em sua dança uma recriação dos universos egípcio e indiano, figuras míticas como serpentes, deusas gregas, africanas e danças ancestrais americanas, revolucionando o ambiente da dança.

Outra personalidade a utilizar deusas que dançam em seu trabalho e que vai influenciar na estética do Tribal é Margaretha Gertruida Zelle (1876-1917), mais conhecida como Mata Hari. Sua contribuição na dança é controversa, uma vez que se destacou muito mais como cortesã do que como bailarina. E justamente por esse motivo trago-a para essa discussão. Foi condenada à morte por prestar serviço de dupla

²⁰ Conocida como la “bailarina de los pies desnudos”, Tórtola Valencia, una mujer nacida en Sevilla a principios del siglo XX, revolucionó el ambiente de la danza trayendo a los escenarios una recreación del universo egípcio, hindu e incluso de las danzas ancestrales americanas. (PASSO, 2011, p. 202).

espionagem para Alemanha e França durante a Primeira Guerra Mundial e fuzilada sem que se provasse essa afirmação.

A exótica espiã Mata Hari, começa sua carreira de bailarina em Java. Lá tomou os primeiros contatos com a cultura oriental. De volta a Europa, percebeu rapidamente que a experiência vivida na Indonésia poderia servir-lhe como trampolim para entrar na alta sociedade europeia, que carecia de exotismo para transcender a penosa situação econômica. Seu mito causa polêmica dado que a personagem Mata Hari se associou mais ao jogo da sedução, usada como arma política e social, do que à evolução da arte da dança. (PASSOS, 2011, p. 204).²¹

Símbolo de ousadia e força do feminino, Mata Hari retratou Cleópatra em seus personagens entre outras rainhas, princesas e deusas. Podemos perceber no exemplo dessa bailarina uma questão de gênero implicada com o poder simbólico do feminino atrelado à sedução. Questão essa que trataremos mais adiante.

A terceira influência é a bailarina americana Ruth St. Denis (1879-1968) com seu gosto e interesse pelo exótico. Ao observarmos a trajetória artística de Ruth St. Denis, uma das pioneiras da Dança Moderna Americana, vamos contemplar uma história de encontro com o espiritual através da dança, indo buscar fonte de inspiração em diversas danças a exemplo da egípcia, indiana, flamenca, tailandesa, chinesa, entre outras.

Na sua escola, a Denishawn School em Los Angeles, Califórnia, passaram nomes como Martha Graham e Doris Humphrey, expoentes da Dança Moderna Americana que influenciam até hoje grande parte de bailarinos do Ocidente. Ruth St. Denis ficou conhecida pelos seus solos, a exemplo de *Rahda* (1909) e *The legend of the peacock* (1914), onde retratava a “complexidade e autonomia das mulheres.”²² Esses solos em muito se assemelham à estética do que conhecemos hoje como Tribal. “A mistura do físico e da divindade nas coreografias de St. Denis levou que ela estudasse várias religiões ao longo da sua vida. Em sua opinião, a dança era um ritual e uma prática espiritual.”²³

“A complexidade e autonomia das mulheres” retratadas por essas bailarinas, na maioria das vezes através de arquétipos de deidades femininas nos remetem a uma cultura do feminino e suas implicações socio-histórico e antropológicas em diálogo com as discussões sobre gênero.

²¹ Tradução minha do original: *La exótica espiã Mata Hari, empieza su Carrera de bailarina tras su estância em Java. Allí tomo los primeros contactos com la cultura oriental. De vuelta a Europa, se percató rapidamente de que la experiencia vivida em Indonesia podría servirle como trampolín para entrar em la alta sociedad europea, que carecia del exotismo para transcender la penosa situación econômica. Su mito causa polémica dado que El personaje Mata Hari se asoció más al juego de la seducción, usado como arma política y social, que a la evolución del arte de la danza.*

²² Disponível em <<http://tribalmind.blogspot.com.br/2011/01/ruth-saint-denis.html>>, acesso em 12 de fev. de 2017.

²³ Disponível em <<http://tribalmind.blogspot.com.br/2011/01/ruth-saint-denis.html>>, acesso em 12 de fev. de 2017.

Ao pensar os domínios estruturais e ideológicos das relações entre sexos, os historiadores sociais vão dizer que, para além de possíveis definições de papéis entre feminino e masculino, “O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as construções sociais [...]” (SCOTT, 1990, p.7) bem como um lugar de legitimação de poder, constituindo-se como “uma categoria imposta sobre um corpo sexuado”. (SCOTT, 1990, p. 7).

Desse modo, esse “corpo sexuado” dentro da dança Tribal propõe transcender sua condição humana buscando na condição de deidade seu poder simbólico para afirmar sua força enquanto feminino. Entendendo que “A história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino” (SCOTT, 1990, p. 19).

Diante do exposto, podemos teorizar a prática do Tribal Brasil a partir da compreensão do gênero como uma categoria de análise. Uma vida marcada por imposições, repressões, violência e enquadramento social, dados pela condição sexual, é reelaborada através da arte da dança trazendo deusas, rainhas e figuras míticas ao palco como legitimação da força do feminino. Esse feminino é trazido com uma sutileza diferente da dança do ventre. Esta, por sua vez, está sob o julgo do orientalismo o que reforça ainda mais a diferença entre os gêneros, muitas vezes estereotipando e subjugando a figura da mulher do Oriente.

Dentro do Tribal Brasil, a inspiração vem de arquétipos ligados às danças afro-brasileiras. Através das Iabás²⁴ Iemanjá, Iansã, Oxum e Obá essa construção pode ser mais bem observada, no sentido das intenções de movimento, subjetividades e atitudes geradas por cada orixá em diálogo com a individualidade da bailarina de Tribal e articuladas com outras hibridações de movimentos.

Sobre a dança das Iabás no Xirê²⁵, Denise Mancebo Zenicola afirma que

O Estudo da Performance empresta *insights* importantes e abre campo para o entendimento intercultural, oferecendo questionamento crítico das práticas culturais nesse ritual, associadas aos aspectos da vida cotidiana. (ZENICOLA, 2014, p. 21)

²⁴ “Orixás femininos do candomblé de origem iorubá, as Iabás, conhecidas no Brasil pelos nomes Iansã, Oxum, Iemanjá e Obá.” (ZENICOLA, 2014, p. 17).

²⁵ “Festa pública dos terreiros de candomblé e, no momento que acontecem, intermediam a comunicação com os orixás”. (ZENICOLA, 2014, p. 17).

Ao pensar aspectos da vida cotidiana, podemos trazer o que Rudolf Laban chamou de Ações Básicas de Esforço. Estas foram estruturadas em oito ações com base na combinação dos Fatores de Movimento – Tempo, Espaço, Peso e Fluência (ou Fluxo).

As ações estão presentes em danças de qualquer tipo, folclórica, clássica ou contemporânea. Um salto provém da ação de saltar ou pular. As ações corporais são fáceis de serem compreendidas e a composição delas é excelente forma de introduzir as pessoas à dança. (MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 128).

Tendo em vista esse fácil acesso à compreensão da utilização das Ações Básicas em seu método, optei por esse sistema de análise dentro do Tribal Brasil. Mas para compreendê-lo, faz-se necessária uma breve explicação sobre Espaço, Peso e Tempo dentro da teoria de Laban.

Laban nos diz que o Espaço de um movimento pode acontecer de modo direto ou indireto, também chamado de flexível. Quando há uma intenção clara, objetiva em mover, o movimento se caracteriza como direto. Quando não há uma orientação clara e o movimento se esboça como algo difuso, multifocal, o movimento é caracterizado com flexível ou indireto.

No que diz respeito ao Peso, o movimento pode se desenvolver de modo suave ou firme, e todas as nuances entre os estados de tónus necessários para a ação. Quanto maior contração muscular, mais firme; quanto mais relaxamento, mais suave.

O Tempo de um movimento em Laban pode ser súbito ou sustentado, e toda a gama de variações entre essas duas proposições. Caracterizando-se como súbito o movimento que ocorre num curto espaço de tempo; e sustentado, o movimento que ocorre num tempo longo, dilatado.

Assim, apresento as Ações Básicas em Laban e suas implicações com os Fatores de Movimento Espaço, Peso e Tempo.

AÇÃO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Socar	Direto	Firme	Súbito
Pontuar	Direto	Suave	Súbito
Flutuar	Flexível/Indireto	Suave	Sustentado
Torcer	Flexível/Indireto	Firme	Sustentado

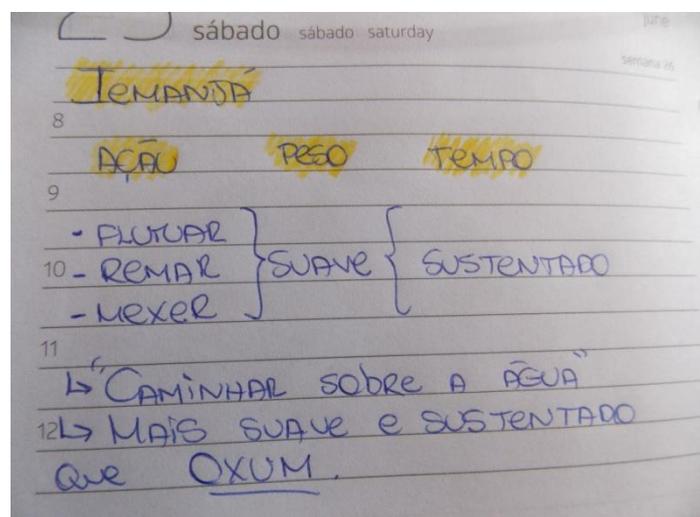
Talhar / Chicotear	Flexível/Indireto	Firme	Súbito
Pressionar	Direto/Indireto	Firme	Sustentado
Deslizar	Direto	Suave	Sustentado
Sacudir	Flexível/Indireto	Suave	Súbito

Laban nos diz que:

Deuses que flutuam acima das águas demonstram no ritual, ou representação pictórica, uma atitude complacente em relação aos fatores de Tempo, Peso e Espaço no movimento. Flutuar é um movimento leve e flexível que espelha um estado de espírito de semelhante conteúdo. (LABAN, 1978, p. 44).

Zenicola (2014, p. 107) nos fala da dança de Iemanjá na qual identifico a ação de Flutuar como a tônica do mover desse orixá, embora tenhamos a compreensão das várias faces de Iemanjá, assim como as várias personificações trazidas ao mundo, influenciadas pela subjetividade no corpo de quem a recebe. Essa correlação oferece subsídios para que a bailarina de Tribal Brasil oriente-se pela ação de Flutuar em sua construção e seus possíveis desdobramentos, buscando pontuar a dança com pequenos contrastes de ação.

Figura 28 Kilma Farias, 2016. Diário de Bordo de Orquídea. Sobre a investigação das qualidades de movimento em Iemanjá. (Acervo da autora).



Pode-se ainda buscar em outras culturas representatividades que possuam simbologias semelhantes, como, por exemplo, lendas de sereias, deidades celtas das águas, e articular com o que é semelhante, complementar ou contrastante. A bailarina também busca em si o que flutua. Traz de seu mundo particular, da sua subjetividade para propor diálogos entre suas flutuações e a ação de Flutuar presente na dança de Iemanjá.

Na dança de Iemanjá não existem movimentos grandes, ampliados ou mesmo em alta velocidade, possivelmente como reflexo das características do orixá; o gestual das mãos lembra carícias na água, elemento do qual faz parte,

empurrando-a para trás do corpo. Seu deslocamento é suave, ligeiramente contido, como se flutuasse ou caminhasse dentro da água [...] (ZENICOLA, 2014, p. 107).

Laban nos diz que desde tempos remotos que o homem atribui sua ação de mover a impulsos divinos. Ele nos fala que “[...] os deuses eram os iniciadores e também os incitadores do esforço em todas as suas configurações. E, além disso, eram os símbolos das várias ações de esforço.” (LABAN, 1978, p. 45).

Havia deuses que talhavam, que lutavam contra o tempo e contra o peso com leveza e poderosa resistência e, não obstante, eram flexíveis no espaço, ou seja, facilmente se adaptavam às mudanças de forma. (LABAN, 1978, p.45.).

A ação básica de Talhar aproxima-se da tônica dos movimentos de Iansã. A mudança faz parte do repertório de intenções desse orixá, assim como a leveza. Iansã é a senhora dos ventos e tempestades, e como tal sopra aonde quer e com a intensidade que quer. Ela chicoteia o ar dispersando energias negativas. Sobre aquele que corporifica Iansã, Zenicola diz que

Dança em impulsos e muda rapidamente de um a outro extremo, de humor e de desempenho corporal, num piscar de olhos, alternando movimento retos com curvos, breves corridas, giros em plano médio e alto, gritos. Sua dança assume constantes gradações de mudança na qualidade de peso, que varia fortemente, caracterizada pela mudança de força do movimento. (ZENICOLA, 2014, p. 103).

A tônica em Iansã é a mudança. Daí a necessidade de buscar no Tribal Brasil movimentos mais ágeis para sua interpretação, mudanças de temperamento e intenção de movimento que produzem estados de presença variados. Um bom exemplo são os giros, pois tanto geram deslocamentos com trajetória em espiral, simbolizando o próprio furacão, como literalmente produzem vento no palco.

Como já falamos, o Tribal propõe fundar, hibridizar, apropriar; e esse processo se constrói a partir do atrito entre diversas expressões culturais. Por esse motivo, para a construção de uma Iansã no Tribal Brasil, pode-se buscar semelhança, por exemplo, nos povos berberes que vivem em constante movimento sendo nômades e também desenvolvem a dança com sabres, ou na tempestade de areia do deserto, o *sirocco*. Ao mesmo tempo, a bailarina deve estar sensível para perceber suas inquietações e inconstâncias, suas mudanças de humor e fazê-las dialogar na construção da sua Iansã pessoal pra o palco.

Já para pensar a possível construção de uma Obá no Tribal Brasil, pode-se recorrer à ação de Sacudir. Vejamos o que diz Laban sobre essa ação:

As resplandecentes divindades da alegria e da surpresa são frequentemente caracterizadas, nas danças, por movimentos de sacudir e fremir. Aqui a sensação de leveza se casa a uma indulgência com espaço, que é evidenciada na flexibilidade e na plasticidade dos movimentos. Aparições e desaparecimentos súbitos conferem aos movimentos de sacudir e fremir a sua luminosidade (LABAN, 1978, p. 45).

O Sacudir é uma ação que envolve movimentos de Tempo súbito, Peso leve e deslocamentos indiretos, flexível. A “alegria e a surpresa” destacadas por Laban podem identificar-se com a virilidade guerreira de Obá e com a surpresa ao perceber a reação repulsiva de Xangô ao vê-la oferecendo-lhe a própria orelha cortada. Construção mitológica que sustenta a rivalidade entre Obá e Oxum, visto que esta última havia influenciado Obá a cometer tal ato.

Obá é considerada um orixá feminino muito enérgico [...] essa dança, assim como o orixá, revela uma alternância característica, através da corporalidade, que ora curva-se enganada por uma insinuação da sua rival, ora empunha uma arma à frente do seu corpo, pronta a guerrear. (ZENICOLA, 2014, p. 110).

Ao construir uma Obá no Tribal Brasil, pode-se, por exemplo, associá-la a Neith, deidade egípcia que é mostrada como uma mulher atlética e ágil, também com forte ligação com o universo da caça. No processo de exteriorização, pode-se buscar a relação consigo mesmo, com o amor próprio, a força dentro do feminino, o “caçar-se” a si mesmo.

Para abordar Oxum, destaco a ação de Deslizar. Assim como a água que desliza entre si mesma e o lodo nas profundezas dos rios. Laban nos diz que Deslizar é um:

[...] movimento sustentado e direto com toque leve. Ao deslizarem, o homem e sua divindade envolvem-se na experiência da infinitude do tempo e da cessação do peso da gravidade, embora estejam ambos atentos para a clareza dimensional de seus movimentos. (LABAN, 1978, p. 44).

Ser claro e direto nos movimentos, buscando ausência de peso através de trajetórias contínuas de linhas bem definidas de braço, por exemplo. Gerar experiência da cessação do tempo é possível através da utilização de uma música sem muitas variações, onde a brincadeira do variar acontece no movimento do corpo do bailarino, causando a sensação de que o tempo parou, de que o corpo dançou há bastante tempo, mas a música ainda está lá da mesma forma, suspensa no espaço.

Esse recurso musical é utilizado nos rituais religiosos de matrizes afro-brasileiras que envolvem dança. Os toques dos orixás, alguns pontos de candomblé, assim como cânticos indígenas, buscam suspender o tempo, manter os participantes na sensação de infinitude, a sensação do tempo eterno que se faz contínuo, que se faz unidade com o ser que dança.

A expressividade de sua dança é composta por um fluxo livre de movimentos, leveza, um tempo desacelerado e contínuo. O fraseado coreográfico contém um balanço específico, que inclui o aumento gradual da intensidade expressiva. Oxum se move em harmonia espacial, usando movimentos de alcance médio, ou seja, seus movimentos não são tão expansivos ao projetar-se para fora do seu eixo corporal. (ZENICOLA, 2014, p. 106).

Esse Deslizar pela música e pelo espaço pode ser um ponto de partida para se trabalhar a construção de Oxum no Tribal Brasil. O bailarino também pode buscar pontos semelhantes, complementares ou contrastantes com outras personalidades míticas das águas doces como a Iara ou Mãe D'água, Ondinas e Nereidas.

Zenicola (2014, p. 110) propõe uma tabela de atitudes e intenções de movimentos para as Iabás, não como um modo reducionista de abordar a dança desses orixás. Mas como um ponto de partida para o entendimento das tônicas em cada corporeidade.

	Ação	Ação Básica	Ação secundária	Peso	Tempo	Espaço	Fluência
Iansã	Talhar	Forte Flexível Expandida e/ou Recolhida	Bater Ativar Chicotear	Firme ou suave Enérgica	Súbita Curta duração	Direta Imediata Flexível e linear	Livre
Oxum	Deslizar	Leve Flexível Recolhida ou Expandida	Alisar Borrar	Suave Relaxada	Sustentada Prolongada	Expansão Flexível	Livre
Iemanjá	Flutuar	Leve Densa Recolhida	Mexer Remar	Suave	Sustentada Prolongada	Direta Flexível	Progressão Densa
Obá	Sacudir	Forte Recolhida	Roçar Agitar em trancos	Firme Enérgica	Sustentada Prolongada	Direta Imediata Linear	Progressão Controlada

Fonte: ZENICOLA, D. **Performance e Ritual: a dança das Iabás no Xirê**, Maud X: Faperj, 2014, p. 110

Abordar corporeidades afro-brasileiras no Tribal Brasil é antes de mover externamente, mover o interno, a subjetividade. E essa interioridade vem atrelada há um legado histórico de bailarinas que retratam deusas que dançam. Podemos falar de uma possível memória coletiva dançada, tendo no corpo a centralidade dessa experiência.

Recordar ancestralidades e dar corpo a essas deusas é dar corpo há um processo sociocultural de luta pelo empoderamento da mulher. É levar diversas formas de pensar o feminino e sua sensibilidade para um lugar de visibilidade que é o palco. Questionar o social através da arte é, para o bailarino de Tribal Brasil, uma forma de ser no mundo e com o mundo.

Ao tomar conhecimento das Iabás, abre-se a oportunidade de conhecer uma tradição com toda a sua complexidade simbólica e espiritualidades atreladas. Durante o curso de formação em Tribal Brasil, por exemplo, foi feita visita com algumas alunas da turma presencial dia 6 de janeiro de 2017 ao coco de Mãe Beth de Oxum na vila de pescadores da cidade de Jacumã, Paraíba. Assim, o respeito nutre o processo investigativo dentro da pesquisa performativa. Conhecendo, vivenciando e articulando reelaborações com o corpo, o bailarino desenvolve uma espiritualidade através do ultrapassamento do humano ao reconhecer-se na alteridade e ao tomar contato com visões de mundo diversas. Desse modo, a dança colabora para a formação do sujeito pela prática de si mesmo e pela consequente flexibilização de conceitos, através da articulação de culturas e consequentemente de visões de mundo, compreensões de corpo e de subjetividades.

CAPÍTULO III

UMA ETNOGRAFIA DE NARRATIVAS DANÇADAS

3. UMA ETNOGRAFIA DE NARRATIVAS DANÇADAS

Diante dos corpos, danças e poéticas observadas no capítulo 2, tomo como ponto de partida para discussão os lugares utilizados pelas alunas-bailarinas ²⁶ na apresentação dos seus trabalhos do módulo sobre Espaço, onde cada uma desenvolveu uma videodança fruto dos processos vividos sob o título Tribal Brasil na cidade.

As alunas-bailarinas foram orientadas a buscar um lugar na cidade que despertasse uma memória afetiva e as inspirasse em mover suas composições em dança trabalhadas em sala de aula. Esse lugar deveria provocar a aluna e dialogar com sua dança, trazendo atualizações às propostas de movimento de cada uma.

Das 9 pesquisadas, 4 encontraram nas paisagens bucólicas seus lugares de identificação consigo mesmas: jardins botânicos, praias, rios – uma ideia de natureza romântica. E outras 4 encontraram os centros urbanos como esse ponto que as traduz: ruas, universidades, avenidas movimentadas – o urbano como natureza. E apenas uma escolheu o palco como sendo seu lugar de afetividade com a cidade, trazendo seu porto seguro para o universo da arte – a própria dança como natureza.

O quanto essas escolhas falam de corpo? O quanto nos deixam entrever espiritualidades?

Sentir-se parte de um lugar, uma cidade ou país traz ao sujeito uma condição de ser. Condição essa que precede o sujeito – visto que este nasce em um mundo já posto – e que está diretamente ligada à construção de uma identidade. Por sua vez, essa identidade apresenta-se de modo institucionalizado, tão quanto o é instituições como as escolas ou o estado; e da qual Foucault aponta para o poder coercitivo que exercem sobre o sujeito, dificultando o olhar de si para si mesmo em suas verdadeiras necessidades de sujeito.

Ser pertencente a um lugar físico como uma cidade, um estado ou país, e também pertencer a um lugar ideológico como a comunidade da dança Tribal, traz à bailarina uma dupla noção de identidade. Embora como já vimos em Hall, uma noção de identidade pura não se sustenta, principalmente na pós-modernidade onde o sujeito é fragmentado, múltiplo.

Isso me faz pensar que para olhar o corpo dessas bailarinas de Tribal hoje, com suas possíveis movimentações e escolhas afetivas de seus lugares, também precisamos

²⁶ Passo a chamar assim as pesquisadas a partir do momento em que desenvolvem cada uma sua autonomia dentro do processo de investigação em dança proposto.

olhar para os corpos, danças e momentos históricos vividos nos anos de 1960 e 1970, período em que surge a dança Tribal no mundo. Pois também é disso que falam esses corpos, seja de modo consciente ou não. Nesse sentido, a materialidade dos corpos se dá pelo próprio movimento, pela subjetividade de quem move, pela memória coletiva dos lugares e padrões de movimento escolhidos para o trabalho e pela memória coletiva tecida pelos corpos da dança Tribal e suas precursoras.

Meireles (2016, p. 97) aponta para a “politização do corpo” a partir dos anos 60 devido a intensas transformações no ocidente. Dentre elas, cita “[...] o movimento *hippie* nos Estados Unidos, o tropicalismo no Brasil, as insurreições estudantis na Europa, a formulação e a criação das disciplinas em estudos culturais, o surgimento dos estudos biopolíticos por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari [...]” assim como também aponta para “[...] desdobramentos múltiplos e singulares” que continuam a gerar atualizações até hoje.

No Brasil, o golpe militar em 1964, marcou a experiência de uma geração pela brutalidade das restrições impostas às expressões artísticas e políticas, através da censura, no período compreendido entre 64 e 88 (ano da Assembleia Constituinte). A repressão, no entanto, não conseguiu impedir o surgimento de potentes manifestações artísticas que, de forma singular, dão prosseguimento ao procedimento antropofágico criado por Oswald de Andrade, redefinindo a relação entre cultura popular, erudita e identidade nacional. (MEIRELES, 2016, p. 97).

Esse procedimento antropofágico influencia sobremaneira o Tribal Brasil e traz para a deglutição desde a estética de movimentos e conceitos da dança moderna americana, do movimento *hippie*, dos experimentos com espiritualidades do corpo no Instituto Esalen (na Califórnia), danças da Índia, da Espanha, do Egito, e até a própria reinventada dança do ventre, assim como a estética e simbologias das danças afro-brasileiras, tanto através das danças dos orixás, quanto pelo pensamento de corpo de Mercedes Baptista²⁷. Danças populares do nordeste também se somam, como também o mover próprio de cada bailarina, o meio urbano, a cultura local e sua relação com o mundo – tudo isso sendo multiprocessado através dos Fatores de Movimento e Pensamento por Movimento de Laban.

Ainda refletindo sobre a citação de Hall quando afirma que “[...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, remeto às culturas da Índia sobre o pensamento de um “verdadeiro Eu”: o *atman* discutido nas *Upanisad*, no

²⁷ Mercedes Baptista (1921-2014), considerada a maior precursora do balé e dança afro-brasileira. Estilo esse que recebe influência de Katherine Dunham, precursora da dança negra norte-americana .

Bhagvagita e no *Vedanta*. Será que só podemos falar de uma identidade de atrito, de contato, construída nas relações, múltipla e fragmentada? Ou também podemos falar de uma identidade que extrapola as individualidades e o mundo externo, trazendo uma compreensão de unidade com o todo, sem necessariamente uma anular a outra?

Esses questionamentos, a meu ver, borram as fronteiras entre arte e vida e encontram na pesquisa performativa e na antropológica, respectivamente, um modo científico de olhar para a dança como uma prática de si mesmo. Pois, trazem o corpo como uma “materialidade em fuga” – conceito que vem sendo pensado por diversos pesquisadores em dança a exemplo de Mariana Fernandes e Flavia Meireles.

Diante dessa “materialidade em fuga”, o pensamento do corpo é aquele que enfrenta um limite no qual a linguagem já não pode determinar o que é um corpo, onde a própria questão “o que é um corpo” deixa de fazer sentido. Isso não quer dizer que o corpo emudeça o pensamento: pelo contrário, é justamente diante dessa fronteira irredutível que o pensamento se constitui como uma força que atravessa o senso comum propondo novas formas de sentir e estar junto. Pois, ao suspender a possibilidade da linguagem de definir o que é o mundo, suspendem-se também as relações de poder que estão configuradas nesse mesmo mundo. Logo, o pensamento do corpo é sempre político, mas não está nunca no lugar do instituído, está sempre, ele próprio, em suspensão. O pensamento do corpo embaralha as oposições entre passividade e atividade, entre afetar e ser afetado, entre movimento e repouso, entre forma e matéria [...](FERNANDES, 2012).

Essa “materialidade em fuga” característica do corpo nos remete ao princípio budista da impermanência. Quilici (2015, p. 161) afirma que é necessário olharmos para o Oriente para entendermos hoje o “cuidado de si” através de tradições vivas que praticam “artes da existência”, visto que as escolas da Antiguidade nos legaram apenas textos sobre o assunto e não existem mais como uma prática viva.

A impermanência, no budismo, postula que o tempo não deve ser percebido como um fluxo de encadeamentos. Se assim fosse, o tempo nos fugiria a todo instante – percepção ocidental do mundo. Ao invés disso, o tempo somos nós mesmos, o que define o ser humano como um “ser-do-tempo”.

A impermanência não se manifesta apenas nas variações e mudanças do fluxo temporal. Ela “é” um cada instante. O instante é nascer-morrer. A morte não é apenas uma possibilidade futura. “Não suponha que a cinza é o futuro e a fogueira é o passado”. A percepção da permanência implica a entrada num outro tipo de temporalidade. Não há consistência mesmo no momento em que algo nasce e é criado, porque nascer e morrer são inseparáveis, são atividades “indivisas”. A mente que vê completamente o interior do incerto mundo do nascimento e da morte é chamada de “pensamento do esclarecimento”. A percepção penetrante da impermanência é a abertura serena para o aparecer-desaparecer que se manifesta a cada instante. Não há nada que possa ser

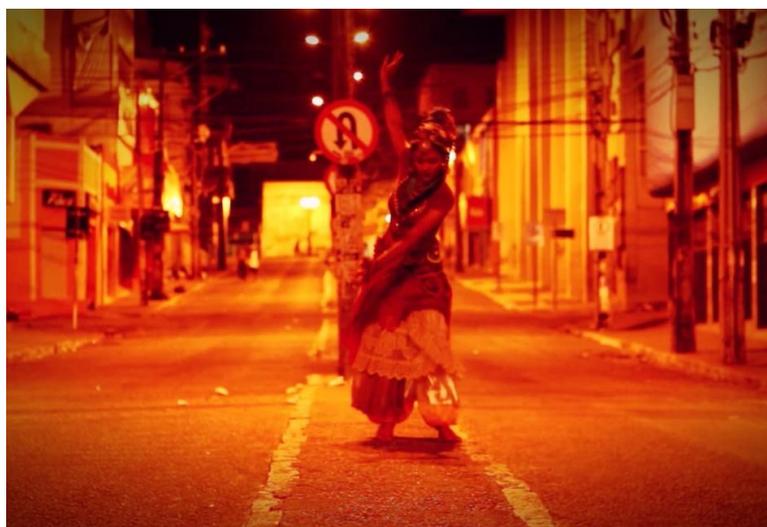
agarrado e não há consistência mesmo no momento presente. Esta abertura serena é uma experiência emancipadora porque faz cessar a luta que se trava incessantemente contra o tempo. (QUILICI, 2015, p. 203 e 204).

Perceber o corpo e a dança como uma materialidade em fuga é projetar uma visão ocidental sobre o princípio da impermanência onde tudo nos escapa a todo instante. Prefiro, antes disso, compreender o corpo e a dança como o próprio tempo, trazendo em si o constante nascer-morrer. Assim, o “pensamento do esclarecimento” configura-se como um estado de presença totalmente centrado no aqui e agora, onde a dança e o corpo passam a ser a experiência, o próprio momento. Britto (2008, p. 14) nos diz que o “Tempo é o espaço de ocorrência da dança”. Ousaria dizer que o tempo é a própria dança. Assim sendo, emancipa-se da luta desenfreada por um fim, por um resultado estético e técnico e abrimos-nos em infinitas possibilidades para viver o caminho, ou seja, o processo.

Iniciamos este capítulo falando sobre espaço; os espaços escolhidos pelas alunas-bailarinas para dançarem suas afetividades e relações com a cidade. E a reflexão nos levou ao tempo e suas implicações com o corpo-dança e conseqüente formação do sujeito como um ser que se faz através do próprio fazer artístico. Essa condução é apenas um reflexo do que acontece na prática do Tribal Brasil: os fatores de movimento se entrelaçam ao serem conscientemente experienciados em diálogo com uma possível prática de si mesmo.

Ao olhar para as escolhas de espaços urbanos percebemos uma estreita relação dos corpos com a política, do ser que se pensa enquanto labora sua arte, o espaço passa a ser também o corpo de quem dança e também é o próprio tempo, junto com esse mesmo corpo em cada instante da experiência. Afloram gestos e padrões de movimentos do cotidiano, como, por exemplo, formas de caminhar, desequilíbrios, contemplar o movimento da cidade, pausar, correr, sentar.

Figura 29 Souto Neto, 2016.
Luana Aires no exercício
Tribal Brasil na cidade.
(Acervo da autora).



Quantas metáforas podemos extrair dessa imagem acima? A bailarina escolheu a rua, o comércio, à noite. A cidade dorme e ela desperta sua arte nesse momento de escuta das memórias que o lugar acolhe do caos urbano. Ela dança no asfalto, descalça. Talvez numa tentativa de sentir e ser uma com o lugar.

Brinca com o equilíbrio e o desequilíbrio entre duas linhas que delimitam territórios. As linhas sugerem um caminho até nós telespectadores da videodança e ela vem até nós num cambalear que deseja extrapolar o limite das linhas. Mas, ao fundo, a placa de trânsito imperativa acima de sua cabeça diz “é proibido retornar”. Isso me faz refletir o próprio caminho da poesia, da arte da dança, assim como a prática do encontro consigo mesmo como um caminho do qual não podemos lutar contra. São escolhas políticas de si e sobre si. Assim como o corpo não retorna e o “ser-do-tempo” também não. O desequilibrar me traz a condição da impermanência, assim como o refletir de questões próprias dessa bailarina que dança e busca um equilíbrio. Seja esse equilíbrio entre técnica e subjetividade, entre arte e espiritualidade, seja entre as diversas articulações de visões de mundo as quais estamos o tempo inteiro em contato no Tribal.

As alunas-bailarinas que buscaram praias, rios, florestas e parques ecológicos trazem vestígios de padrões de movimentos das danças dos orixás, danças afro de trabalho como colheita do algodão, puxada de rede, corte da cana, entre outros. O foco aqui não é o questionamento político, social, ou sobre a própria dança Tribal; mas entregar-se ao ato de dançar quase como um ritual. Nesse sentido, o lugar colabora para estados de presença que sensibilizam a bailarina para um olhar interno que as revelam na poética do movimento. Esse revelar traz o romantismo de mulheres que buscam aproximar-se de uma autoimagem de perfeição, o arquétipo da deusa já mencionado.

O fato de uma bailarina encontrar no palco a própria relação de afetividade com a cidade traz uma questão de extrema importância para nossa pesquisa que é a aproximação das práticas de construção e transformação do sujeito com a arte. Isso faz aflorar o sujeito “extemporâneo” que não se pauta pelos acontecimentos da contemporaneidade, não se deixa arrastar, não se seduz pelo contemporâneo. O mundo lá fora não brilha mais do que o mundo subjetivo do bailarino. E a dança, nesse caso, foi o próprio espaço da construção de uma das alunas-bailarina. Vale observar que essa produção coreográfica foi feita em grupo, trazendo uma possível segunda leitura: a tribo é o próprio lugar na cidade de afetividade. E esse encontro se dá no espaço mágico do palco, na dimensão poética da arte.

Independente das escolhas dos espaços e das provocações que cada proposta de videodança traz, abro o olhar para a percepção de algo mais amplo: a possibilidade de pensar a dança Tribal Brasil como uma potência de retorno do sujeito a ele mesmo.

3.1 ARTE DE SI NO TRIBAL BRASIL

Poder olhar para a dança Tribal Brasil como uma “técnica de si” capaz de facilitar a transformação do sujeito pela arte é uma oportunidade única que tive de também poder olhar meu próprio fazer artístico. Essa oportunidade abraça as incertezas de um processo pautado na impermanência. Muito do que já foi a dança Tribal já não o é mais hoje; e o que lhe dá contorno hoje amanhã já não mais lhe desenhará. Pois é uma dança que fala de sujeitos e de visões de mundo, e estes estão em constante construção e reconstrução. Isso fica visível ao assistir os vídeos das bailarinas em julho de 2016 e vídeos de fevereiro de 2017. Os corpos mudam, os movimentos e intenções mudam.

A dança *Tribal Fusion* no Brasil e no mundo busca uma incansável produção de diferença. Está sob o guarda-chuva das danças contemporâneas do universo *fusion* que persegue uma constante atualização e ultrapassamento estético que a caracteriza como uma arte de vanguarda. Isso se afirma no mundo da dança como um estilo de mercado próprio e que, apesar da sua volatilidade, é palpável.

O que a afirma como um estilo próprio de dança são seus princípios. Alguns deles, a utilização de movimentos das três bases principais – danças do Oriente Médio, danças indianas clássicas e dança flamenca – assim como utilização de movimentos do ATS (*American Tribal Style*). Ainda são bem-vindos os isolamentos, sobreposições de movimentos e transferências de movimentação pelas cadeias musculares, bastante comuns nas danças urbanas. E eu arriscaria dizer, o principal: a atualização; o que muitas vezes lhe confere a nomenclatura de Dança Étnica Contemporânea. E é nesse ponto que vamos encontrar sutil diferença com o Tribal Brasil, na diferente noção de impermanência para ambos. Pois, no *Tribal Fusion*, há uma espécie de culto à atualização: “o culto do atual requer a pacificação e a objetivação do passado como aquilo que foi superado, agora incapaz de revelar o que o presente esqueceu ou atrofiou”. (QUILICI, 2015, p. 32).

O Tribal Brasil não busca a constante novidade pela novidade, pois se interessa antes pelo ultrapassamento dos discursos do que é ou não Tribal, interessa-se pelo processo, pela experiência integral do aluno-bailarino frente às novas danças e visões de

mundo que articula em cada pesquisa de campo, em cada montagem coreográfica. É outra potencialidade da dança que está em foco e que tem um papel importante na construção do corpo cênico ou estados de presença. Potencialidade essa capaz de operar transformações no sujeito e nas relações que ele estabelece com o mundo, buscando seu ultrapassamento e promovendo borramentos, por exemplo, entre corpo, dança, espaço e tempo.

O contemporâneo passa a ser um rótulo que designa um tipo de produto, circulando dentro de determinados circuitos sociais, produzindo uma espécie de aura, que se espraia e contamina também aqueles que têm acesso a ele. Estamos longe do tipo de questionamento mais radical, relacionado às vanguardas históricas: a problematização das fronteiras entre arte e vida; as interfaces e contaminações com a política, o cotidiano, a espiritualidade, etc; o investimento nos processos e na arte como acontecimento, ao invés da arte como produto; a resistência à mercantilização crescente da cultura e a transformação da arte em mero entretenimento. Essas tópicas podem até terem sido assimiladas em parte por este contemporâneo “da moda”, mas, sobretudo, enquanto citações históricas cristalizadas, numa perspectiva estetizante, esvaziada enquanto estratégias para uma confrontação real com os problemas do presente (QUILICI, 2015, p. 31 e 32).

Essa reflexão traz novamente à tona as relações entre tempo, história e memória (individual e coletiva), ao que encontro em Quilici uma categoria de pertencimento que acolhe o Tribal Brasil, o “extemporâneo”. Quilici (2015, p. 29) trás as “considerações extemporâneas” de Nietzsche para definir essa qualidade de ser no mundo. Este aponta para que vivamos nossas experiências do presente saindo do nosso tempo, buscando uma visão de estrangeiro em relação ao próprio tempo para que, ao enxergar perto demais não fiquemos cegos pela atualidade. Desse modo, o extemporâneo lança-se “[...] para fora do círculo fechado do presente histórico e do atual, habitando as margens do seu tempo, para sondar aquilo que ora se apresenta apenas como possibilidade virtual aos seus contemporâneos [...]” (QUILICI, 2015, p. 29).

Esse ir e vir no tempo aciona memórias e estas, no Tribal Brasil, são de fundamental importância no fazer o no pensar dança. Ao compormos um figurino para Tribal Brasil, tecemos um amálgama com objetos simbólicos das manifestações culturais em questão no trabalho. Assim, por exemplo, se trabalhamos padrões de movimentos de Oxum, podemos ter detalhes em amarelo ou dourado no figurino; ao utilizar o frevo, suas cores podem se fazer presentes, ou até mesmo utilizar a sombrinha; ao utilizar a dança indiana pode-se pintar as mãos e pés com hena – e tudo isso ao mesmo tempo na composição da vestimenta da bailarina. Ou seja, os conteúdos simbólicos de culturas diversas misturam-se e diluem-se em novas estéticas. Apesar de fazerem alusão ao que

significam em sua origem, não mais a representam. Estão agora deslocados do tempo e do espaço de onde vieram, sob uma nova visão.

Outro modo de articular memórias através dos figurinos são as trocas constantes de peças entre as bailarinas. Desse modo, as bailarinas “carregam” umas às outras simbolicamente em suas danças, seja através de heranças de movimentos passados de umas para as outras, seja nos acessórios também passados de umas para as outras: colares, pulseiras, cintos, etc. Isso estreita as relações e conseqüentemente os laços de afetividade entre os membros do grupo, reforçando o caráter de tribo. Podemos observar claramente essa relação de afetividade no discurso da aluna Violeta em sala de aula, durante atividade onde foi pedido às alunas que trouxessem uma peça de figurino com a qual tivessem uma relação especial e que dissessem o porquê.

Esse cinto, eu o vejo como a importância do que a gente carrega na dança. Porque quando eu vou dançar sozinha, eu to dançando a minha história, minhas inspirações, minhas emoções e isso carrega um monte de gente: pessoas que eu convivo, pessoas que me ensinaram... aí quando a gente vai dançar em grupo ou quando alguém entra pra dançar e dividir esse amor com a gente, a gente acaba carregando essa outra pessoa junto porque vai dançar, tanto no figurino quanto nos movimentos, a minha história, com a história dela, com a história da outra, enfim... então, esse cinto tem um significado relevante pra mim porque foi de uma pessoa que eu carrego a mais tempo e por me ensinar a mais tempo de forma significativa, tem uma importância nesse contexto do que eu penso sobre o que eu to fazendo quando eu danço, do que eu to mostrando quando eu danço. (Depoimento da aluna Violeta, 2016).

O pensamento da aluna Violeta se inicia trazendo para o ato da dança suas subjetividades ao dizer que quando dança são suas histórias, inspirações e emoções que movem. Além disso, essa subjetividade vem plena da influência de outras pessoas, pois são construídas nas relações. Assim, as pessoas com quem convive e as pessoas que lhe ensinaram viram corpo em sua dança. Podemos aqui entrever um processo de construção de múltipla identidade, aquela construída e fragmentada por todas as influências que atravessam o sujeito.

Outro fato interessante em sua fala é perceber esse processo como amor. Vale aqui ressaltar um ponto que aprofundarei mais à frente: o quanto o amor permeia os processos de compreensão das alunas-bailarinas de Tribal Brasil em relação à dança, corpo e tribo. Mas na fala em análise, quando a aluna Violeta diz que “quando alguém entra pra dançar e dividir esse amor com a gente”, ela está falando que carregar pessoas, memórias, emoções para a dança é compreendido por ela como um ato de amor. E a partir daí as histórias, memórias, emoções, pessoas que as outras trazem em suas vivências pessoais

irão compor a tribo. A partir dessa relação, a aluna abre espaço para se pensar a si mesma em sua própria dança, sobre o que ela está “fazendo ou mostrando” quando dança. Entrevemos aqui uma espécie de necessidade de objetividade em sua dança, onde a bailarina tem a intenção de fazer algo ou mostrar algo que a revele em sua complexidade de relações e afetividades.

Ao analisar as alunas durante o curso, podemos observar as variadas formas que o amor é trazido para a discussão por elas: o corpo como amor, a dança como amor, a relação com o outro como amor, a relação com a cidade como amor, a aceitação da condição imperfeita do ser humano como amor, energia como amor, liberdade como amor, memória como amor.

O que essas mulheres estão entendendo por amor, penso que estaria mais próximo da palavra entrega. Quando estamos disponíveis para a experiência, vivemos a sensação de união com o todo e isso fortalece o sujeito, é algo engrandecedor e libertador, capaz de tomá-lo de grande alegria e prazer e, dentro da visão de mundo ocidental, logo se define como amor. Mas podemos ampliar esse olhar às tradições do Oriente. Senão vejamos,

Na Índia, a cura iogue consiste de uma abordagem múltipla acerca daquilo que somos. Nos *Upanishads*, há uma descrição dos cinco corpos do ser humano. O mais grosseiro é o físico, renovado constantemente por moléculas de alimentos e, por isso, chamado em sânscrito de *annamaya* (feito de *anna*, comida). O próximo corpo sutil é chamado de *pranamaya* (feito de energia vital, *prana*); refere-se ao corpo vital associado aos movimentos da vida, expressados como reprodução, manutenção etc. O próximo corpo, ainda mais sutil, é *manomaya* (feito de *mana*, substância mental), ou seja, o corpo do movimento da mente, do pensamento, [...]. O seguinte, chamado de *vijnanamaya* (feito de *vijnana*, inteligência), é o intelecto supramental ou corpo de temas, o repositório dos contextos de todos os três corpos "inferiores". Finalmente, o corpo *anandamaya* (feito de *ananda*, não substancial, a alegria espiritual ou sublime) corresponde a *Brahman* – a base de toda a existência, a consciência em sua qualidade última. (GOSWANI, 2005, p. 81).

Percebemos aqui uma possibilidade variada de corpos sutis, onde o corpo *anandamaya* não é feito de substância, mas de uma “alegria espiritual ou sublime”. Dentro da visão ocidental cristã, esse termo poderia facilmente ser confundido com amor, pois este é tido como expressão maior dos sentimentos humanos. Ainda dentro das possíveis visões de mundo das tradições do *yoga*, encontraremos o estado de *Samadhi* – a experiência do si mesmo que transcende a identidade egóica, fundindo na experiência o observador e o observado.

O *Yoga* tem por proposta despertar o ser humano para uma realidade mais ampla. O despertar é antes de tudo uma tomada de consciência de seu

“verdadeiro” espírito, seu próprio centro, o *Purusa* (Ser) que na sua forma “individualizada” (si) recebe o nome de *atman*. Sendo assim todos os passos do *Yoga* serão destinados a levar a consciência do praticante para esta auto-identificação com o *atman*. Na meditação e no distinto *samadhi* o Si “contempla-se a si próprio” e o objeto da meditação, o ato de meditar e o mediante juntar-se, ligam-se a um só, o almejado estado de *Yoga*. Nesse sentido, o conhecimento necessário para cruzar todos os passos do *Yoga*, se transformará em meditação [...] (GNERRE, 2003, p. 151).

Desse modo, ao trazermos para o campo do Tribal Brasil, poderíamos comparar o *Samadhi* com o momento do pensamento por movimento de que nos fala Laban, o momento em que corpo e dança se fundem no próprio Eu do sujeito. Nessa experiência, estados de emoções em contato com a plenitude se confundem com o que se conhece por amor. E tudo passa a ser compreendido como amor: a dança, o corpo, a memória, etc. Vejamos o que diz Eliade (1996) sobre o *samadhi*.

Mais do que conhecimento, o *samadhi* é um estado, uma modalidade enstática²⁸ específica do *Yoga*. Logo veremos que esse estado torna possível a auto-revelação do Si (*purusa*, graças a um ato que não é parte constitutiva de uma experiência (ELIADE, 1996, p. 78).

Ainda em Eliade (1996), vamos encontrar uma compreensão de *Samadhi* para além do “que está dentro” ou o “que está fora”, quando refere-se aos estados de consciência nos textos do *Mandukya Upanishad*, mais especificamente sobre o quarto estado.

Considera-se como quarto estado aquilo que não está voltado para o exterior nem para o interior e nem para os dois ao mesmo tempo, nem é conhecimento não diferenciado; que é invisível, inefável, inatingível, indefinível, impensável, inominável, cuja essência é a experiência de seu próprio Si (*ekatmapratyayasara*), que está além da diversidade, que é apaziguado (*santam*), benevolente (*sivam*), sem dualidade (*advaitam*). É o Si, e ele é o objeto de conhecimento (*Mandukya Upanishad apud* ELIADE, 1996, p. 112)

Logo o que não está dentro nem fora não se pode definir, apenas experienciar, mas sem dualidade. Desse modo, o *Samadhi* pode ser compreendido como um estado de presença comparado ao corpo cênico na dança. Um estado em que “[...] O fogo não queima o corpo, os ventos não o secam, a água não o molha, e uma serpente não pode mordê-lo. O corpo se torna bonito e *Samadhi* é certo para surgir ²⁹[...] (*The Gheranda*

²⁸ Que significa a experiência do “estar dentro”, recolher-se ao si mesmo.

²⁹ Tradução minha: “Fire does not burn the body, the winds do not dry it out, water does not wet it, and a snake cannot bite it. The body becomes beautiful and Samadhi is sure to arise.”

Samhita, 2004, p.69). Ou seja, o corpo torna-se inatingível pois alcança um estado translúcido de atravessamento do mundo, de libertação.

Goswani (2005, p. 164 e 165) ao aproximar a experiência de *Samadhi* do salto quântico, qualifica-o como uma experiência atemporal que pode trazer estreita relação com a criatividade e os *insights*.

Como superamos o tempo? Experiências atemporais, chamadas *samadhi* em sânscrito, não são muito incomuns. Por exemplo, na área da criatividade, quando temos um insight do tipo ahá, damos momentaneamente um salto quântico descontínuo até a atemporalidade. Mas atuamos no tempo quando se manifestam atos criativos comuns nas artes, música e ciência, atos de criatividade exterior. Mesmo a criatividade interior, insights criativos sobre nossa verdadeira natureza que ajudam a deslocar nossa identidade para além do ego, tem uma meta — a transformação. Transformação é mudança e, portanto, está inserida no tempo. (GOSWANI, 2005, p. 164 e 165).

Para Goswani, o *Samadhi* pode se desdobrar em criatividade interior e criatividade exterior, operando transformações no sujeito na primeira possibilidade e produzindo atos criativos nas artes e ciência na segunda possibilidade.

Através da nossa pesquisa com as alunas-bailarinas do Tribal Brasil não percebo uma separação entre criatividade interior ou exterior, como expõe Goswani, pois são justamente nos “atos criativos” da dança que o sujeito se busca a si mesmo e se transforma para ter acesso a sua verdade. Embora concorde com a condição de atemporalidade da experiência, confluindo com o que entendemos por sujeito “extemporâneo”.

Nos Yoga Sutras de Patanjali, escritos no século II a.C., vamos encontrar a seguinte passagem sobre as percepções obtidas no estado de *Samadhi*: “Essas percepções obtidas durante o *Samadhi* se desvanecem tão logo a consciência retorna – tal como ocorre com os sonhos. Podem ser retidas, no entanto, por um esforço da memória, vontade e fé. (PATANJALI, 2015, p. 67). Vemos então aqui a memória como sendo um dos pilares de sustentação das percepções vividas em *Samadhi*. E, entre a percepção na experiência e a percepção na memória há um espaço. Como também há sempre uma pausa entre perceber-se e rememorar, entre conscientizar-se e transformar-se, entre o *insight* e a ação, entre a inspiração e a dança: é a “região do silêncio” que nos fala Laban e o espaço do “entre” que nos fala Merleau-Ponty. Podemos pensar esses silêncios, pausas ou respirações como fios condutores das histórias dessas alunas-bailarinas e que encontram materialidade no corpo através da dança, num processo constante de agir e pausar (tanto as subjetividades como a materialidade do corpo).

As reverberações entre vida e arte são de mão dupla e muitas alunas apontam para esse trânsito ao longo do curso. Após pausar, no momento em que se conclui o curso, a aluna Jasmim faz a seguinte afirmação sobre o processo desenvolvido no curso de Tribal Brasil: “[...] reverberou na minha vida, reverberou no meu trabalho, com as pessoas, na minha felicidade [...]”.

Essas pausas e reflexões trazem ritmo na caminhada e despertam o controle do artista sobre seus conflitos, pois criar, construir arte é estar disponível para um constante construir e destruir dentro da condição da impermanência do mundo.

O trabalho de composição em dança dentro do Tribal Brasil seria uma ação de dar forma, de ordenar e comunicar. Isso coloca o fazer da dança como uma condição de crescimento do sujeito, de sensibilização das percepções. Neste sentido, a percepção pode ser descrita como uma elaboração mental das sensações e que viram catarse no movimento. Outra função da percepção é nos colocar em contato com o outro, promovendo aproximações ou afastamentos.

Na percepção de si mesmo o homem pode distanciar-se dentro de si e imaginativamente colocar-se no lugar de outra pessoa. Em virtude do distanciamento interior, a expressão de sensações pode transformar-se na comunicação de conteúdos subjetivos. O homem pode falar com emoção, mas ele pode falar também sobre suas emoções. (OSTROWER, 1987, p. 22).

Esse “distanciamento interior” é a intercorporeidade, o espaço do “entre” a “região do silêncio” donde os conteúdos subjetivos podem tornar-se conscientes. O falar com emoção e sobre emoções, seja através da dança ou através da palavra falada e escrita nos põe novamente no território das articulações de memórias.

Ostrower (1987, p. 18) traz a compreensão de memória como espaço no qual desenha uma geografia ambiental que fala da condição humana. Percebe, portanto, a memória como “[...] uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana”. A memória esboça-se como uma ampliação do espaço físico, como um lugar de acesso coletivo.

Sendo assim, o pensamento de memória coletiva em Halbwachs colabora com o pensamento de memória em Ostrower, ao compreendê-la como produtos de contextos. E é nessa articulação de memória que a dança Tribal Brasil está implicada.

Supõe-se que os processos de memória se baseiam na ativação de certos contextos e não em fatos isolados, embora os fatos possam ser lembrados. É o caso de conteúdos de forma afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizariam determinadas situações de vida do indivíduo. De

um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais. Assim, circunstâncias novas e por vezes dissimilares poderiam reavivar um conteúdo anterior, se existirem fatores em relacionamentos análogos ao da situação original. (OSTROWER, 1987, p. 18).

Ao dançarem lugares afetivos dentro das suas cidades, as alunas-bailarinas estão revisitando suas memórias, lembranças e reconfigurando uma nova memória para o lugar. Os estados de ânimo presentificam-se na dança e no discurso das alunas-bailarinas logo após a experiência. A dança passa a ser um lugar de ampliação do espaço dessas memórias. E, assim, por uma visão ampliada de corpo inteiro (ou corpos), são facilitadas ressignificações, novas compreensões sobre si mesmo e sobre as relações com o mundo, ou melhor dizendo, com a memória do mundo.

Nesse ínterim, a Arte de si no Tribal Brasil se faz na prática coletiva, embora facilite ao bailarino uma experiência profunda sobre si mesmo, mas esse mergulho em si é disparado a partir da alteridade e de memórias coletivas. Ao estudar sobre a capoeira, conhecer sua história no Brasil, pesquisar sobre a contribuição dos mestre Bimba e Pastinha, tomar ciência das contextualizações políticas e sociais dessa arte, visitar rodas de capoeira, aprender alguns movimentos, jogar, mover, abraçar pessoas, dançar, brincar, a aluna-bailarina acolhe a alteridade. Viver o outro é cultivar respeito pelo outro, é disponibilizar-se por inteiro numa nova experiência, é ser absorvido no todo dessa construção de mundo.

Durante esse processo de pesquisa e laboratórios, muitos ultrapassamentos de si já começam a ser desencadeados. Pois a aluna-bailarina precisa se abrir ao novo, vencer suas próprias limitações de corpo, de movimento, compreender através do olhar do outro, entrar no jogo de ser uma viajante entre várias realidades possíveis.

Quando, num segundo momento, a aluna-bailarina brinca em sala com os padrões e matrizes de movimento da capoeira buscando diálogos com padrões próprios de seus movimentos cotidianos, ou de seus movimentos de dança indiana, ou do ventre, ela está dialogando com uma alteridade construída a partir do seu próprio olhar, a partir do que ficou em si como lembrança daquela experiência. Nesse sentido, ela se percebe a partir desse “o que ficou”, do que encontrou em si reverberação. E ela investiga porque reverberou, como reverberou e busca fazer isso através da própria dança que cria, que produz. Nesse momento, não há mais o desejo de reprodução dos passos da capoeira, mas um desejo de articular em si todo o universo conceitual da capoeira. E essa articulação é

processada no corpo e devolvida através do corpo em forma de uma nova dança. Esse processo constante com diversas manifestações populares e afro-brasileiras suscita um novo sujeito e novas propostas de movimento a cada investigação, reafirmando o caráter de impermanência assumido pelo Tribal Brasil.

3.2 RELAÇÕES ENTRE ESPIRITUALIDADE E CORPO CÊNICO NO TRIBAL BRASIL

Retomemos as questões que serviram de levantamento de material para observarmos as possíveis relações entre espiritualidade e corpo cênico no estilo de dança Tribal Brasil.

- a) O que é corpo?
- b) O que é humanidade?
- c) Quem sou eu?
- d) Quem é o outro?
- e) Qual a minha tribo?
- f) Qual a minha dança?

Após cada pesquisa sobre um estilo de dança ou manifestação cultural, essas reflexões eram trazidas. O que mudava sobre isso de uma vivência para outra? O que mudava na dança e na própria bailarina?

A proposta do Tribal Brasil é acolher as memórias e danças do estilo *Tribal Fusion*, assim como acolher as próprias memórias e as das danças populares e afrobrasileiras, buscando renovações no fazer da dança e ao mesmo tempo renovações em quem dança. Esse transformar-se para ter acesso a sua verdade é bem desenvolvido por Foucault ao refletir sobre o “cuidado de si”, como já nos debruçamos no capítulo 1. Prática essa que tem estreita relação com a arte.

A intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência ou, para utilizar uma expressão do autor, a arte vista como um lugar em que se desencadeiam processos de subjetivação. (QUILICI, 2015, p. 151).

Os processos de subjetivação corroboram para a construção do sujeito “extemporâneo”, partindo da compreensão das redes de poder instauradas pelas

instituições e construção da atual realidade sociopolítica, econômica e cultural, visando um olhar de ultrapassamento onde o sujeito, consciente do jogo, desenvolve modos de estar no mundo mais liberto.

Vamos olhar para a dança e o discurso de algumas alunas-bailarinas na tentativa de entrever essas possíveis relações entre espiritualidade e corpo cênico.

Começemos por Rosa. Ela traz a ideia de um corpo como memória, sendo esse corpo um “organismo biológico talhado no tempo”. E pergunto: talhado por quem? Pelo próprio tempo, pelas vivências, por si mesmo, pelo instituído?

Através de sua dança ela responde que é talhado pelas relações, dos diálogos que trava com os corpos de outras bailarinas, e no plano das ideias mentais. Talhado ainda pelas influências que a atravessam. Isso confere uma forma de perceber a dança como ação de transformação e para usar uma palavra sua: “transgressão”.

Apesar de definir-se como uma pessoa que não possui vínculo algum religioso ou filosófico, podemos perceber forte influência de um pensamento místico ligado à ancestralidade, à ideia da dança como uma entidade, uma “força externa” que entra em seu corpo e a possui, a guia. Nutre uma ideia de imaginário da dança como um mestre, um guia, como algo superior a si mesmo.

A transgressão surge no próprio fazer da dança Tribal Brasil. Se dançamos o feminino através de deusas, personificações de movimentos da natureza, Iabás, corporeidades femininas que utilizam a saia como o coco, o carimbó, o tambor de crioula, samba de caboclo, jongo, etc., a aluna Rosa vai buscar no Cavalo Marinho, na figura do Nego Quitanda, na utilização de máscaras e na corporeidade masculina, nas puias³⁰ e sambadas, o material a ser reconfigurado em sua construção coreográfica.

Com essa ação, transgride a própria filosofia do Tribal de multiplicar possíveis relações com a Mãe Terra ou com a ideia de um dançável sagrado feminino atemporal e multicultural. Ela dança seu feminino através do masculino e a ideia de sagrado deixa de permear o imaginário de uma deusa mãe para sacralizar o próprio brinquedo popular em questão, o Cavalo Marinho.

A escolha vem a partir de sua pesquisa de campo, juntamente com outra aluna-bailarina do curso, desenvolvida no Cavalo Marinho Boi Maneiro de Fedras de Fogo-PB. As máscaras também põem questões entre a personificação de uma figura, o Nego

³⁰ Brincadeiras de duplo sentido, geralmente de cunho sexual, feitas entre os folgazões (brincantes do Cavalo Marinho).

Quitanda, e a despersonalização da bailarina de Tribal Brasil. Assim como também trouxe ainda uma outra reflexão: o quanto dos corpos de bailarinas que praticam a mesma técnica se aproximam e se distanciam. Pois na maioria das vezes era difícil saber quem era quem na dança (se é que era necessário saber). Isso me leva a refletir sobre o corpo como produto de uma dança, de processos criativos coletivos.

Figura 30 Kilma Farias, 2016. Rosa trazendo para o corpo um discurso sobre transgressão da própria dança Tribal Brasil. (Acervo da autora).



O desejo por transformar e transgredir move a subjetividade e a arte de Rosa, tanto na dança como na organização dos seus pensamentos. Vejamos um poema que registrou em seu Diário de Bordo:

Para onde vais sabedoria de mim?

Vais buscar soltar os horizontes p/ o longe do si?

Para onde vais sabedoria de mim?

Vais dançar majestosa a integridade desse si?

Para onde caminhas sabedoria de mim?

Vais paralela ou buscando um atalho para ir?

Para onde vais sabedoria de mim?

Tais catando o lixo de sapiência que deixei por aí.

Mas vem cá sabedoria de mim...

Será que posso dancedoria partir?

Ou tu também não sabes onde vais?

E me deixar a lacuna do II

Faz parte de ti?

(Diário de Bordo de Rosa)

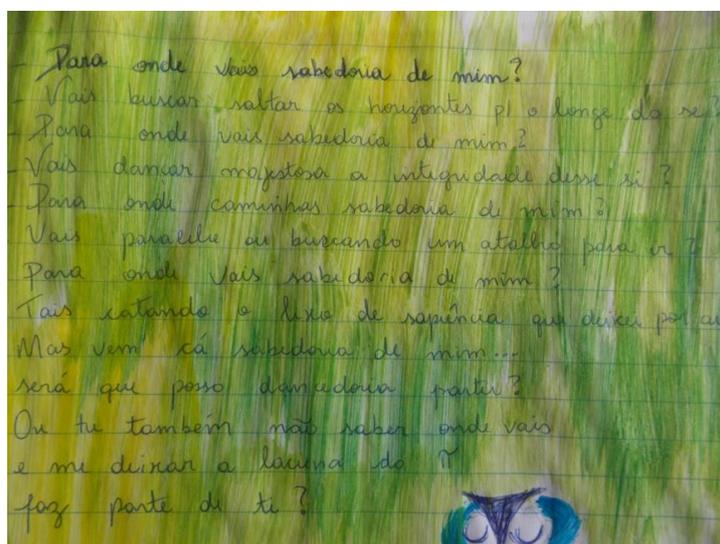


Figura 31 Kilma Farias, 2016. Poema registrado do Diário de Bordo de Rosa. (Acervo da autora).

Rosa olha para seu eu de sujeito como uma sabedoria, a “sabedoria de mim”. E a compreende como outro Eu, dialogando com ela e interrogando-a. Desse modo, personifica essa sabedoria e interessa-lhe saber aonde vai. E faz isso como se estabelecesse um diálogo entre a mente consciente e seu Eu maior que ainda não se deu a conhecer pela cognição. Ela interroga se essa sabedoria dança a integridade do si mesmo e transgride a linguagem inventando uma palavra: “dancedoria”. Seria uma espécie de sabedoria dançada ou quem sabe ainda a possibilidade do próprio corpo acessar níveis de sabedoria através da dança, do mover.

Seja de uma forma ou de outra, reconhece as lacunas, os espaços de silêncio gerados nessa dupla autobusca: enquanto sujeito que se transforma e enquanto artista que produz novas configurações na própria dança.

O transgredir traz uma condição de auto-observação, pois se assim não procedemos, podemos cair no profundo caos, seja como sujeito e/ou artista. Por isso, mais importante do que simplesmente transgredir ou transformar é estar atento para as qualidades dessas mudanças. Uma vez que a mudança é inevitável devido a estarmos imersos numa realidade de impermanência, precisamos estar atentos para identificá-la seja a passos lentos ou intempestivamente causando rupturas. Devemos estar atentos ainda para percebermos em que níveis essa mudança opera.

É necessário, portanto, considerar a qualidade das diferenças desencadeadas, o modo com que se ultrapassa a norma. Este me parece um critério importante quando se trata de cuidar de processos artísticos que pretendem investir radicalmente na desestabilização de modelos e referências. O artista tem que desenvolver modos de avaliar e lidar com os estados de corpo-mente – muitas vezes sutis – que ele pretende desencadear em si mesmo e no público (qualidades de consciência, de atenção, afetividade, energia, reflexão, etc.). (QUILICI, 2015, p. 160).

Desse modo, percebo em Rosa mais uma qualidade do artista contemporâneo que busca transgredir-se a si mesmo na arte e na vida, sempre ávida pela novidade. Ela vive o seu tempo buscando ir à frente dele, mas é nele que atua, pois gera constantemente e em velocidade acelerada a impermanência.

Olhemos agora para Tulipa. A dança para ela é sinônimo de liberdade, pois através dela desloca-se para fora do tempo contemporâneo. Sua dança instaura um outro tempo e um outro sujeito, o “extemporâneo”. Deslocada para fora de si e do seu tempo, a aluna-bailarina compreende corpo como experiência, deixando delinear-se uma espiritualidade do corpo a partir do momento em que na dança toda sua percepção é amor. Para Tulipa o ato de dançar é um modo de conectar-se com energia. Energia essa que algumas vezes é definida como amor e que, como já discutimos anteriormente, percebo esse amor como entrega, como um modo de sentir-se diluída num todo universal: libertação.

Outro ponto importante para que percebamos suas conexões entre espiritualidade e arte é a questão da ascese. Tulipa põe à mostra sua crença na dualidade entre corpo e alma, sustentando a ideia de uma mente fora do corpo. Vale lembrar que quando interrogada sobre pertencer a alguma religião ou ter vínculo filosófico ela define-se como praticante de *yoga*. Acredita numa evolução do ser humano e do bailarino através de um processo de limpeza, tanto dos vícios quanto da técnica da dança. Para ela, o próprio viver e o fazer dança são o caminho dessa evolução. E esse processo passa pelo cotidiano, por sua percepção e relação com os outros e com o mundo.

Olhemos para o texto “Da calma ao caos” no Diário de Bordo de Tulipa. Sobre ele, a aluna destaca algumas palavras com marca-texto que por si só podem nos trazer um resumo de suas impressões sobre sua relação com a cidade. Outra observação que faço é ao caráter corrido do encadeamento das ações, sem parágrafos. Isso por si só já traz um ritmo de velocidade, de correria que para a aluna caracteriza o caos urbano. E uma última observação da estética leva meu olhar para a folha amassada, amarrotada como as pessoas que descreve em seu texto. E aqui acho interessante perceber como as impressões vividas trazem materialidades nas abordagens de Tulipa.

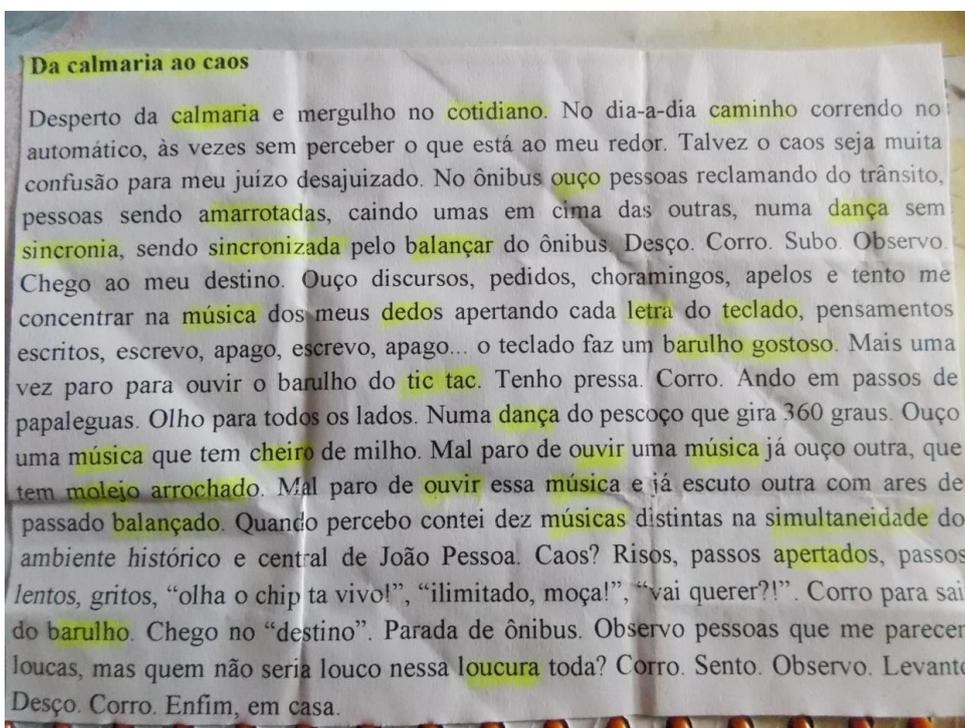


Figura 32 Kilma Farias, 2016. Diário de Bordo de Tulipa. (Acervo da autora).

Minha primeira leitura, frente ao bloco de texto apertado na pequena folha de papel, sem respiração, é para as palavras grifadas em amarelo. Elas parecem saltar para fora da folha e assim respiram. Então as redigito respeitando as linhas para perceber a importância delas para Tulipa, antes mesmo de ler o texto na íntegra.

Da calma a ao caos

Calmaria	cotidiano	caminho		
Ouçó				
Amarrotadas		dança		
Sincronia	sincronizada		balançar	
Música		dedos	letra	teclado
Barulho gostoso				
Tic Tac				
Dança				
Música		cheiro		ouvir música
Molejo arrochado				ouvir música
Balançado	músicas		simultaneidade	
Apertados				
Barulho				
Loucura				

(Diário de Bordo de Tulipa. Palavras grifadas no texto “Da calma a ao caos”).

Começando com a palavra Calmaria e terminando com Loucura, Tulipa evidencia palavras que nos trazem qualidades de movimento como dança, balançado, sincronia, balançar, sincronizado, molejo arrochado; qualidades de corpo como apertados, amarrotados, cotidiano; e palavras ligadas a uma noção de sonoridades como música, barulho gostoso, tic tac, ouvir música, barulho, ouço. Assim, o movimento, o corpo e o som despertam potencialidades em sua percepção. Geram espaços, momentos de

respiração e pausa para serem lidos fora do contexto geral, transportados para fora de si e reorganizados.

Essa reorganização constrói um novo espaço. Lembra-me uma seta, onde na ponta destaca-se a palavra “teclado”. Talvez um ponto de interseção entre a realidade cotidiana e uma realidade virtual formalizada no espaço da tela do celular. A própria seta aponta para um senso de direção ou quem sabe representa o ícone da tecla play dos dispositivos de som.

Analisando o texto em bloco, já me detenho na primeira frase: “Desperto da calma e mergulho no cotidiano”. Tulipa confessa desse modo o equilíbrio e paz que é estar consigo mesma, mas parece perceber essa serenidade não como um estado de lucidez, mas de letargia, de sono, já que ela “desperta” desse estado como se fosse algo inconsciente.

Ela se diz mergulhar no cotidiano, mas afirma muitas vezes estar no modo automático “sem perceber o que está ao seu redor”. Não a vejo nessa afirmação estar “desperta da calma”, longe de si mesma. E continua: “talvez o caos seja muita confusão para meu juízo desajuizado”. Percebo aqui sua condição de não adequação à realidade. E, para Tulipa, não sentir-se adaptada ao caos é uma forma de loucura, portanto, denomina seu juízo de desajuizado. Fica implícita a questão: louco é o caos ou quem não se adequa a ele? A arte pode ser um caminho para transitar entre as várias realidades que o dia-a-dia nos apresenta sem nos deixar arrastar pela imperativa velocidade dos centros urbanos.

Tulipa vê dança no movimento do ônibus, no amarrorar das pessoas, uma “dança sem sincronia, sendo sincronizada pelo balanço”. Suas ações soam coreograficamente: “Deço. Corro. Subo. Observo.” E, mais tarde, na sala de dança, essas ações geraram investigações corporais, padrões de movimento.

Ao estar digitando, Tulipa percebe uma sonoridade rítmica “tento me concentrar na música dos meus dedos apertando cada letra do teclado, pensamentos escritos, escrevo, apago, escrevo, apago... o teclado faz um barulho gostoso”. Há um padrão de movimento na sua percepção sonora “escrevo, apago, escrevo, apago” e esse padrão valoriza o caminho, o próprio digitar, pois não menciona sobre o que escreve, mas simplesmente o escrever porque o que importa é o som das teclas. Em sua dança também posso identificar essa particularidade. Não há em suas composições uma preocupação maior com o todo ou a finalidade de sua arte. Tulipa não anseia pelo produto pronto, finalizado. Antes, valoriza o processo, a caminhada, as descobertas e reinvenções de si e de seus

movimentos e faz disso sua própria satisfação, seu encontro com a dança. Ela transcende e vai além de uma estruturação técnica de passos aprendidos ou reconfigurados; ela faz da sua dança uma forma de comunicação com o mais íntimo de si e com tudo que a cerca.

Há uma singularidade em sua relação com os sons, pois os percebe de modo sinestésico: “ouço uma música que tem cheiro de milho. [...] ouço outra, que tem molejo arrocado”. O som chega até ela com cheiro e movimento. Ela é extemporânea de seus próprios sentidos, transita entre eles sem deixar de vivê-los e justamente por isso consegue um grau de aprofundamento significativo em seus laboratórios de corpo.

Ao perceber a dança como uma forma de se conhecer em profundidade, Tulipa traz questões como a da ascese, dentro do conflito entre as oposições e dualidades que carrega entre corpo e mente, por exemplo. Para pensar a ascese nos processos de arte, trago a reflexão de Quilici (2015, p. 177 e 178) sobre o conceito trabalhado por Yasuo Yuasa³¹.

Percorrendo uma ampla gama de autores da filosofia ocidental (Bergson, Merleau-Ponty, Heidegger), da chamada “Escola de Kyoto” (Watsuji, Nishida), além da literatura e das práticas tradicionais budistas (especialmente do Zen, como em Dôgen), Yuasa demonstra as vinculações entre treinamentos existentes em artes marciais tradicionais japonesas e conceitos e técnicas encontrados nas práticas e formas de vida budista. A noção de *shugyo*, que pode ser traduzido como “cultivo”, expressaria justamente um modo de treinamento estruturado num ambiente monástico, mas que se irradiou para outros aspectos da cultura, inspirando práticas artísticas específicas. Nesse sentido, tal ideia nos permite pensar as vinculações entre a experiência estética e a questão da ascese. O tema não é estranho ao pensamento ocidental. Poderíamos fazer algumas aproximações entre *shugyo* e a noção de “cuidado de si”, estudada por Michel Foucault (2006) [...]. (QUILICI, 2015, p. 177 e 178).

Sem dúvida as noções de “cultivo” e “cuidado de si” aproximam-se, pois ambas irão se valer de práticas que corroborem com o aprimoramento pessoal e artístico do sujeito, constituindo-se como preceitos de “trabalhos colaborativos no tempo”. É preciso tempo para lapidar um pensamento de movimento que se instaura no corpo, tempo para “limpar a técnica”, tempo para amadurecer ideias, tempo para processar visões outras de mundo, tempo para se perceber e reagir às transformações internas e gradativas, em outras palavras: tempo para praticar-se.

E o terceiro assunto que trago enquanto espiritualidade que perpassa pelos estados de presença cênica das bailarinas em observação é o pensamento da coletividade, da tribo,

³¹ Yasuo Yuasa (1925-2005) foi um importante filósofo japonês da religião que dedicou seus estudos à teoria do corpo na filosofia ocidental e asiática.

da humanidade enquanto corpo. E esse corpo tem uma qualidade específica, a da Mãe Terra e dos seus elementos como água, terra, fogo e ar.

Dentre todas as alunas observadas, a que mais reforça essa qualidade de espiritualidade e presença é a Lótus. Seu grupo de dança a acompanha nas atividades e podemos perceber um espírito de irmandade, para utilizar uma palavra comum ao universo do sagrado feminino e do feminismo: sororidade.³²

Lótus traz questões como coletividade e natureza, transpondo para seu grupo elementos da mesma onde as bailarinas do grupo identificam-se por suas subjetividades e personalidades com a energia da água, do ar, do fogo, da terra, e ainda com animais como a águia, o lobo, a serpente, etc. Como já mencionado no capítulo 2, suas produções em dança apresentam uma tênue linha com rituais xamanicos e pagãos. Lembrando que a aluna define-se católica e *Munay-Ki* (prática iniciática Inca de autotransformação).

Podemos perceber através de sua escrita para dança, a organização do espaço do grupo, valorizando as qualidades e diferenças de cada bailarina, pois essa também é uma característica sua: valorizar as particularidades, as identidades.

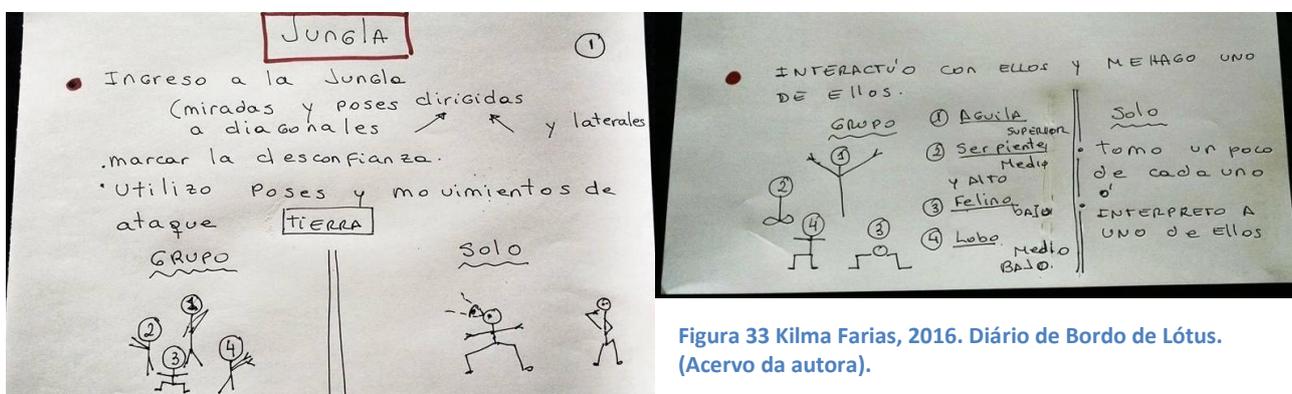


Figura 33 Kilma Farias, 2016. Diário de Bordo de Lótus. (Acervo da autora).

Ao observarmos os desenhos, vemos que as poses e os níveis não se repetem, assim como também iremos perceber a ligação com os elementos da natureza, as matas, os animais de poder. Essa configuração é uma materialidade da subjetividade de Lótus que percebe a humanidade como sendo “um só corpo” onde cada pessoa é única e fundamental nesse todo.

Um caráter transformador, transgressor, libertador, contemporâneo, extemporâneo, de ascese, coletivo, relações de sororidade, de poesia, de comunhão com

³² A sororidade pode ser compreendida como uma união entre mulheres com base na empatia e companheirismo em busca de se alcançar objetivos em comum.

o espaço, seja ele o meio urbano ou o campo, a praia, o rio ou a floresta. As bailarinas de Tribal Brasil encontram em suas práticas uma forma de se dizerem em suas escolhas e de se pensarem enquanto se dizem, seja no pensamento por movimento ou na linguagem verbal. A articulação de memórias coletivas de outrem (que fazem parte de suas pesquisas em dança) suas memórias coletivas (dos seus bairros, cidades, países) e suas lembranças pessoais geram novas memórias coletivas – o corpo de memória do Tribal Brasil. Memória essa que não busca fechar-se em conceitos, mas ampliar-se abraçando as diversidades do mundo, deste e de outros tempos.

3.3 CORPOS HÍBRIDOS COM O MUNDO

Pensar o mundo sob o princípio budista da impermanência é reconhecê-lo como um sistema vivo em constante movimento, onde esse movimento se dá de modo integrado com tudo o que existe numa condição de atravessamento do tempo e do espaço.

A dança Tribal Brasil aproxima-se dessa condição de atravessamento em constante movimento e transformação. Nesse estilo de dança, a ferramenta mais utilizada para operar as transformações são os Fatores de Movimento de Laban. A bailarina pesquisa, estuda e vivencia o frevo. Na sala de dança, inicia um processo de transformação do movimento. Tomemos por exemplo o passo da tesoura: um movimento direto, firme e súbito que tem como princípio a contração e expansão do corpo. Ao investigar a tesoura, a bailarina pode experimentar executar esse movimento com um tempo sustentado, espaço direto e peso firme; ou com tempo sustentado, espaço indireto e peso leve; ou com tempo súbito, espaço indireto e peso firme; e assim por diante, quantas maneiras sejam possíveis variar os Fatores de Movimento.

Nessa alquimia do movimento, a aluna se percebe e modifica seus humores, suas sutilezas emocionais caminham junto com as variações do movimento. Aliado aos Fatores de Movimento, a bailarina ainda pode variar os níveis e brincar com suas experimentações no chão (baixo), num nível intermediário (médio) e de pé, incluindo ainda saltos (alto), além de experimentar mudanças de direções.

Esse processo de experimentação dos movimentos articula as memórias e lembranças vividas com o frevo e com as questões pessoais de sujeito, trazendo para perto também seu repertório de movimentos já corporificados, uma espécie de personalidade do corpo que acaba sendo talhada pelas danças que o acompanham durante a vida.

Quanto mais danças passam por esse corpo através desse processo, mais a bailarina percebe que o corpo é o mundo inteiro – não apenas o passo de dança, mas formas de compreensão de culturas outras, de *ethos* e visões de mundo, de subjetividades que falam do humano do homem, pois como já vimos, segundo Merleau-Ponty, é no corpo que toda experiência humana se dá. E, nesse sentido, os espaços entre os sujeitos e seus entornos também podem ser compreendidos como corpo, pois existem em relação a percepções humanas.

Essa experiência em que o sujeito se pensa através do movimento, da dança, pode ser compreendida como uma forma de meditação que gera estados ampliados de percepção do Eu (estados de presença cênica ou corpo cênico), estados de plenitude e unidade com um todo maior que está em constante transformação na busca pelo equilíbrio e que é ele mesmo, o próprio bailarino.

No capítulo 1, quando falávamos sobre algumas compreensões de corpo, apresentamos um sistema filosófico chamado de tantrismo, que vai compreender o corpo como elemento central de transcendência. Dentro dessa compreensão, o corpo e o cosmos tecem uma relação de continuidade entre si, transformando o sujeito num sujeito absoluto através de um estado de “absoluto eu mesmo”.

Flood (2006), ao discorrer sobre “Subjetividade Absoluta e Indexicalidade” traz contribuições de Abhinavagupta³³ através do seu importante trabalho para a compreensão do tantra, o *Tantraloka*³⁴. Flood destaca o ponto de vista de Abhinavagupta “[...] sobre o sujeito absoluto sendo a fonte de toda aparência e o objetivo da prática, cujo ‘significado mais alto é continuidade ininterrupta’ (*avicchinatparamartham*) no cosmos no qual está o prazer supremo (*camatkrti*).”³⁵ (FLOOD, 2006, 149). Essa continuidade ininterrupta entre o sujeito e o cosmos transforma a ipseidade – o que faz com que um ser seja ele e não o outro – e faz com que ela alcance uma condição de ipseidade suprema.

³³ Abhinavagupta (950-1016), o principal filósofo do Trika Shivaísmo, uma tradição tântrica shivaísta (associada a Shiva) da Caxemira (região das montanhas, situada atualmente entre Paquistão, Índia e China). Em seu trabalho, *Tantraloka*, buscou apresentar de modo sistemático a sabedoria tântrica.

³⁴ *Tantraloka* pode ser traduzido como lançar luz sobre o Tantra. Nele, Abhinavagupta, procura mostrar que a matéria não está separada da consciência (*citta*), e não é uma ilusão, pois matéria e consciência são uno. Assim como também não há separação entre o humano e o divino. De acordo com esse sistema filosófico, a percepção da dualidade é que é a ilusão.

³⁵ Tradução minha: “Abhinavagupta repeats his point about the absolute subject being the source of all appearance and the goal of practice, whose ‘highest meaning is uninterrupted continuity’ (*avicchinatparamartham*) in the cosmos and which is delight (*camatkrti*)”.

Nessa experiência da continuidade, corpo e consciência, assim como o humano e o divino, são um só. Toda ilusão reside na visão da separação das coisas. É o que ele chama de “[...] estado de absoluto eu mesmo, diz ele, não há distinções como são indicadas por termos como ‘isto’ (*idam*), ‘assim’ (*evam*), ‘aqui’ (*atra*) ou ‘agora’ (*idanim*)”³⁶[...]” (FLOOD, 2006, p. 149).

Esse sentido expandido do Eu é mais um passo na entextualização do corpo, na medida em que o corpo fica preenchido com a consciência de que ele é uno com o cosmos. Como o "Eu" de Shiva preenche a manifestação, assim o Eu-indexical preenche o corpo e quebra seus limites, tornando-se idêntico ao Eu de Shiva. Tornar-se idêntico ao supremo Eu mesmo é também perceber que o corpo é tão ilimitado como o cosmos.³⁷(FLOOD, 2006, p. 151).

E o que faz tornar-se “idêntico ao Eu de Shiva” senão a percepção do sujeito? Somos percepção porque elaboramos mentalmente nossas sensações e através dela podemos articular o ser dentro do não ser e nos colocar no lugar do outro, viver a experiência numa relação de espelho onde a qualidade do externo encontra seu igual internamente. E nessa experiência de igualdade pode-se experimentar o rompimento dos limites entre o Eu e o mundo.

Traduzindo essa compreensão para a experiência da dança e dos processos do Tribal Brasil, o bailarino tem em cena o “tamanho” que ele se permite ter através do quanto ele articula sua percepção. Desse modo, o espaço pode ser percebido como seu corpo, a relação com o outro, a plateia, o “lá fora”: o mundo (ou o cosmos) em toda sua potência passa a ser o corpo inteiro. Uma experiência de corpos híbridos com o mundo.

³⁶ Tradução minha: “In that state of absolute I-ness, he says, there are no distinctions as are indicated by terms such as ‘this’ (*idam*), ‘thus’ (*evam*), ‘here’ (*atra*) or ‘now’ (*idanim*).”

³⁷ Tradução minha: “This expanded sense of I is a further step in the entextualisation of the body in so far as the body becomes filled with the awareness that it is coterminous with the cosmos. As the ‘I’ of Siva fills manifestation, so the indexical-I fills the body and breaks its boundaries, becoming identical with the I of Siva. Becoming identical with supreme I-ness is also to realise that the body is as boundless as the cosmos.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olhar para o que se passa nas subjetividades, corpos e espiritualidades das alunas-bailarinas de Tribal Brasil para investigar possíveis relações com o despertar de um corpo cênico, identificamos uma qualidade de impermanência.

Essa impermanência nos coloca num campo de pesquisa totalmente vulnerável, pois o sujeito é compreendido por nós como um ser-do-tempo e, na maioria das vezes ao concluir uma observação sobre determinada dança ou modo de se expressar de uma bailarina, ela já se reconfigurava através das relações estabelecidas em sala e com os mundos que transita no seu dia-a-dia. O sujeito deixa de ser objeto de pesquisa para ser ação. E essa forma de ver o campo me dava uma realidade impalpável até sobre a própria dança Tribal Brasil e sobre os caminhos que estava propondo no curso.

O que poderia parecer um obstáculo à investigação passou a ser uma das maiores motivações que encontrei ao longo dessa pesquisa: observar as aproximações entre o “cuidado de si” e as práticas existenciais do corpo de culturas orientais para olhar para a dança Tribal Brasil e os sujeitos que a praticam através do princípio da impermanência.

Dentro desse olhar que se apresentou, pude perceber, que essa forma de espiritualidade colabora para a constituição do sujeito extemporâneo. Assim como pude perceber sensível diferença entre a condição contemporânea do *Tribal Fusion* e a extemporânea do Tribal Brasil. Neste último, o próprio processo (o caminho) passa a ser a maior motivação da investigação, pois é nesse processo que o sujeito trabalha sua arte ao mesmo tempo em que se trabalha. A necessidade do mundo contemporâneo de superar-se a todo instante tendo em vista um mercado que o exige não é motivação do Tribal Brasil. Antes disso, o bailarino desloca-se para fora de seu tempo de acordo com sua subjetividade e suas necessidades pessoais que lhe satisfazem como artista.

Além dessa, apresentaram-se outras formas de espiritualidades. Uma delas é a espiritualidade que perpassa pela relação, onde o bailarino encontra sua potência em cena através do grupo, da coletividade e das noções de irmandade, sororidade, de tribo. Dentro da nossa pesquisa, essa forma de estar no mundo e na dança traz consigo a memória de uma Mãe Terra ou de um sagrado feminino atrelado a uma ideia de ancestralidade. Há um cuidado coletivo entre os membros do grupo para além do cuidado que já praticam sobre si mesmas. Suas produções em dança aproximam-se de rituais pagãos ou xamânicos ligados aos elementos da natureza, trazendo uma qualidade mística à cena.

A dança como meditação e ferramenta de autoconhecimento também se apresentou nessa pesquisa e trouxe às bailarinas questões de fundamental importância como a condição de subjetivar, um caráter libertador e de transformação. Conseqüentemente, trazendo empoderamento. Levada à última instância, trouxe um caráter de transgressão.

E por fim a própria arte é trazida como uma espiritualidade, seja através da própria dança ou da poesia que foi bastante presente nos Diários de Bordo. Dentro desse padrão percebido, segundo as bailarinas, o amor era a intenção que motivava as ações. Dentro da percepção desse amor havia uma prática ou vontade de unir-se a um todo maior, uma ideia de diluir-se em amor com “tudo e toda forma de vida”, aproximando esse pensamento das ideias filosóficas do tantra.

Outro ponto que penso ser de grande contribuição para se pensar a dança Tribal e não apenas o Tribal Brasil, é o que se vem compreendendo como memória e história, e como se podem abordar as traduções culturais, apropriações, releituras de forma respeitosa e ética. Concluo através dessa pesquisa que a memória pode ser compreendida como a unidade capaz de nos fazer perceber o tempo. E que esse tempo é o próprio sujeito através de sua percepção. Uma vez que o bailarino consiga manter-se no aqui e agora do movimento ele alcança um estado de presença dilatada capaz de potencializar sua ação em cena. Essa condição de presença é a mesma buscada em diversas práticas orientais de meditação.

Percebo na proposição dessa prática uma forma de levar o bailarino à sua consciência de “ser” e não de “estar”. Sendo assim, a bailarina de Tribal Brasil não está dançando, ela é a dança no exato e constante momento em que ela acontece. A cada instante ela é dança até o momento em que esta termina e ela passa a ser apenas sujeito. Pois só se pode ser bailarina, sendo. No exato momento da dança. O antes e o depois passam a ser experiências irreais. Por isso o caminho é o tempo e o lugar do constante devir.

A memória e a lembrança postulam a predominância do “estar” sobre o “ser” e é isso que nos dá a impressão da linearidade do tempo com passado, presente e futuro. No Tribal Brasil, temos a oportunidade de revirar essas memórias, atualizá-las, reinventá-las, hibridizá-las e isso também colabora para a construção de um sujeito extemporâneo, buscador do constante “ser”, o si mesmo.

Quando esse si mesmo vive a experiência de estar disponível para dissolver-se na percepção do todo, ao invés de desaparecer ou se anular, potencializa-se em todas as coisas: no espaço, no outro, no cosmos. É a experiência do estado do “absoluto eu mesmo”.

As contribuições de Laban, com conceitos como o pensamento por movimento, região do silêncio, além dos Fatores de Movimento e Ações Básicas ofereceram suporte técnico e metodológico para os laboratórios de desconstrução de padrões de movimentos das danças populares e afro-brasileiras, colaborando enquanto ferramentas de investigação e de abertura para diálogos com outras filosofias, como a de Merleau-Ponty, por exemplo, e o próprio “cuidado de si” em Foucault.

Pensar os silêncios, as pausas, os “espaços do entre” e “regiões do silêncio” também foi de fundamental importância no processo, visto que a própria vida se constitui dessa forma. Na arte não podia ser diferente: a música é feita de som e silêncio, a dança é feita de movimento e pausa. Mesmo que a pausa seja o próprio movimento enquanto ação de pausar.

Nesse sentido, o conceito de corporeidade ou intercorporeidade é trazido ao percebermos que o corpo passa a ser identificado com o sujeito numa situação de existência. O sujeito é o corpo e dependendo de quanto esse sujeito está disponível à experiência, o corpo pode passar a ser também o espaço, o tempo, as relações, o outro. Corpo, mente, sujeito e objeto, quando integrados, instauram a dança como potência transformadora.

Outro ponto importante são as formas de se olhar para as diversas culturas do mundo, suas qualidades étnicas ou etnicidades, como preferimos lidar nessa pesquisa. No Tribal Brasil, a partir do seu modo de ser no mundo, a bailarina vai perceber uma cultura e reagir a ela, mantendo sempre o respeito que a faz buscar e conhecer. Poderíamos chamar de uma percepção pela prática, com o corpo inteiro, onde é no corpo que as questões irão discorrer. Conhecer com o corpo pela pesquisa de campo, pela vivência e prática dos movimentos e resolver no corpo as negociações que possam surgir da fricção entre modos diferentes de ser no mundo.

Uma pesquisa que tem a dança como sua centralidade encontra obstáculos para se falar sobre ela se ela não pode ser mostrada. Desse modo, o Comitê de Ética acabou por limitar nossos modos de abordagem por conta da condição de anonimato das bailarinas e de não poder expô-las. Sendo assim, busquei traduzir da pesquisa performativa o que sem

a dança ainda faria sentido ser apenas descrito. Mesmo assim, muitas lacunas ficam abertas, pois uma realidade é dizer que um movimento é leve, sutil, outra coisa é trazer isso para a materialidade de um vídeo onde aquele que se interessa pela pesquisa possa perceber o quão de leve e sutil está se falando. E como mostrar a dança sem mostrar/expor o sujeito?

Mesmo com os desafios apresentados, acredito que essa pesquisa contribui para o alargamento da função da dança Tribal Brasil, para além de uma estética que já vem sendo utilizada em diversos estados brasileiros e países. Apresenta-se, pois, como um caminho possível de operar transformações nos sujeitos que a praticam, potencializando seu fazer artístico e estados de presença em cena.

Que essa investida possa servir de encorajamento àqueles que desejem pensar a dança como uma prática de si mesmo, àqueles interessados nas relações entre arte e espiritualidades do corpo e seus possíveis desdobramentos, fortalecendo os diálogos entre as áreas da Dança e a das Ciências das Religiões.

Figura 34 Milena Medeiros, 2017.
Apresentação de construção coreográfica colaborativa da turma presencial, como exercício dos processos desenvolvidos no curso. (Acervo da autora).



Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joline. **Processos de hibridação na Dança Tribal**: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica. Monografia (Curso de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos sobre Dança) – Universidade Federal da Bahia, 2011.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa: LusoSofia press, 2008.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

BARRETT, Stanley R. **Antropologia**: guia do estudante à teoria e ao método antropológico. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BOFF, Leonardo. **Espiritualidade**: um caminho de transformação. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

BRITTO, Fabiana. **Temporalidades em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: Fabiana dultra Britto, 2008.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa: 1500-1800. São Paulo: companhia das Letras, 2010.

_____. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo-RS: Editora Unisinos, 2010.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Espiritualidades não-religiosas**: desafios conceituais. In Revista Horizonte, PUC Minas, v. 12, n. 35, 2014.

CAMURÇA, Marcelo. **Ciências Sociais e Ciências da Religião**: polêmicas e interlocuções. São Paulo: Paulinas, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EdUSP, 2013.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Cultura e saber do povo**: uma perspectiva antropológica. Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, nº 147. pp. 69-78. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2001.

CELESTINO, L. **Sementes, espelhos, moedas, fibras...: a bricolagem da dança tribal e uma nova expressão do sagrado feminino.** Pós-Graduação em Ciências Sociais UFRN – 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p.17-57.

CRUZ, Gilmar. **A aura e autenticidade da dança Tribal.** Alagoinha, Bahia: UNEB, 2013.

ELIADE, Mircea. **Yoga: Imortalidade e Liberdade.** São Paulo: Palas Athena, 1996.

FERNANDES, Mariana. **Pensamento do corpo/corpo do pensamento.** Disponível em: <http://www.flaviameireles.com.br/temasdedanca/portfolio-view/pensamento-do-corpocorpo-do-pensamento/> acesso em 24, fev, 2017.

FOSTER, John. **The influences of Rudolf Laban.** Londres: Lepus books, 1977.

FOUCAULT, M. **Hermenêutica do sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 2 Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Ethics: Subjectivity and Truth.** New York: The New Press, 1997.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida.** São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2015.

GIL, José. **Movimento Total.** O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GNERRE, Maria Lucia Abaurre. **O corpo é um templo: história do corpo na tradição do Hatha Yoga,** 2013.

_____. **Religiões orientais: uma introdução.** João Pessoa: UFPB, 2011.

_____. **Ascensão e decadência da Sakti: Paradoxos do sagrado feminino entre a Índia medieval e a contemporaneidade.** In: Revista Mandrágora, v.19. n. 19, 2013, p. 125-147.

GOSWANI, Amit. **A física da alma: a explicação científica para a reencarnação, a imortalidade e experiência de quase morte.** São Paulo: Aleph, 2005.

GREINER. **Leituras do corpo**. Organizado por Christine Greiner e Cláudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2003.

_____, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GULMINI, Lilian. **O Yoga Sutra de Patanjali: tradução e análise da obra a luz de seus fundamentos contextuais, intertextuais e lingüísticos**. USP, 2002

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HASEMAN, Brad. **A Manifesto for Performative Research**. International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice-led Research” (no. 118): pp. 98-106, 2006. Tradução para o português: Marcello Amalfi.

_____. **Manifesto pela pesquisa performativa**. Resumos do Seminário de Pesquisas em andamento PPGAC/USP. São Paulo: ECA USP, 2015.

HEALIINOHOMOKU, Joann. **Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica**. IN: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013

HIGUET, Etienne Alfred. **Imagens e Imaginário: subsídios teórico-metodológicos para a interpretação das imagens simbólicas**. In *Religião e Linguagem: abordagens teóricas interdisciplinares*, org. Paulo Augusto Souza. São Paulo: Paulus, 2015.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos: concepção e organização C.G. Jung**. Tradução de Maria Lucia Pinho. 2 ed. RJ: Nova Fronteira, 2008.

KANT, Marion. **Laban's secret religion**. In: Burt, Ramsay; Foster, Susan Leigh (org.) *Discourses in dance*. 2nd Ed. London: Laban Centre, 2002. V. 1.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Formlees: a user's guide**. Nova York, Zone Books, 1999.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Die welt des tänzers**. Seifert, Stuttgart, 1920.

_____. **The language of movement: a guidebook to choreutics**. Massachusetts: Plays, Inc, 1974.

LAUNAY, Isabelle. **Laban, ou a experiência da dança**. In. Lições de Dança 1. São Paulo: UniverCidade, 1997.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

_____. **Sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: A dramaturgia do movimento**. Primeiro caderno pedagógico. Ed. Do Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança, Org. José Rafael Madureira, Depto. de Artes Corporais – UNICAMP, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, vol.15 n.32 (Jul/Dez), 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEIRELES, Flávia Pinheiro. História e dança – uma relação com a morte. In **Acordes e trançados historiográficos: a dança no Recife**. Org. Ana Valéria Ramos Vicente e Roberta Ramos Marques. Recife: Editora UFPE, 2016.

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

_____, **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MOMMENSOHN, Maria. **O Pensamento holográfico de Rudolf Laban: a consciência do movimento na arte da dança**. Anais Do III Congresso Nacional De Pesquisadores Em Dança Comitê Dança em Configurações Estéticas - USP – Setembro/2014. Disponível em <http://www.portalandia.org.br/anai1> . Acesso em 17 de agosto de 2016.

MOMMENSOHN, M; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MORAES, Juliana. **Laban no século XXI: Revisões necessárias.** Campinas, UNICAMP, v.2, n.1, p.105-118, 2013. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/160>. >. Acesso em: 30 de maio, 2016.

MOTA, Julio. **Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos.** In Repertório, nº 18, p.58-70. Salvador: 2012.

MOURA, K. C. F. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: Existe um corpo ideal para a dança?** 2001, 205 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

PASSO, Patrícia. **Fusión: el universo que danza.** Madrid: Esteban Sanz Martinez Editorial, 2011.

PATANJALI. Yoga-sutra. In: **Os Yoga sutras de Patanjali.** Tradução de Carlos Eduardo G. Barbosa. São Paulo: Mantra, 2015.

QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas de ta transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

REALE, Giovanni. **Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão.**São Paulo: Paulus, 2002.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento.**

Disponível em:

<http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/4201008231200400%20corpo%20e%20poss%C3%ADveis%20formas%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20em%20movimento.pdf> > acesso em 06, mar. 2015.

RÖHR, Ferdinand. **Educação e espiritualidade: contribuições para uma compreensão multidimensional da realidade, do homem e da educação.** Campinas (SP): Mercado das Letras, 2013.

SAKAZ, Kazuya. **O Teatro Nô**. In: Japon: hacia uma nueva literatura. México: Colégio do México, 1968.

SCARPI, Paolo. **Politeísmos**: as religiões do mundo antigo. São Paulo: Hedra, 2004

SCOTT, Joan. “**Gênero**: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.” Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990.

GHERANDA. Gheranda Samhita. In: **The Gheranda Samhita**. Tradução de James Mallinson. Woodstock – NY: Yogavidya.com, 2004.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danças Sagradas**. Madrid: Edições Del Prado, 1996.

ZENICOLA, D. M. **Performance e ritual**: a dança das Iabás no Xirê. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

ZICA M., GNERRE, M. L. **Índia “Ocidental”, China “Tropical”**: uma “**espiritualidade do corpo**” como elemento propiciador de encontros culturais no **Brasil**. Horizonte, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 789-826, jul./set. 2016 – ISSN 2175-5841.