

Renato Jacques

**ENSAIANDO CORPOS: A DANÇA
CONTEMPORÂNEA, O IMPROVISO E
A INDOMESTICAÇÃO (CO)MOVENTE DO
PENSAMENTO**

**REHEARSING BODIES: CONTEMPORARY
DANCE, IMPROVISATION AND THE (COM)
MOVING UNDOMESTICATION OF THOUGHT**

RESUMO

Este ensaio abrange algumas questões epistemológicas, outras ontológicas, suscitadas pela pesquisa que desenvolvi no mestrado e no doutorado em Antropologia Social, na qual me dediquei a experimentar, intensivamente, as práticas corporais e processos de criação de algumas “danças contemporâneas” da cidade de São Paulo. Práticas e processos que têm o improviso por eixo, sem passos ou desenhos de movimento pré-estabelecidos, algo que eu jamais experimentara, o que se fez um elemento metodológico crucial, operando a passagem de um pensamento “sobre” o corpo para corpos efetivamente pensantes.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; corpo; pensamento

ABSTRACT

This essay covers some epistemological and other ontological questions raised by the research I developed in the master and doctorate in Social Anthropology, in which I dedicated myself to experiment, intensively, the bodily practices and creation processes of some “contemporary dances” from the city of São Paulo. Practices and processes that have improvisation by axis, without pre-established steps or movement drawings, something that I had never experienced, which became a crucial methodological element, operating the passage from a thought “about” the body to effectively thinking bodies.

KEYWORDS: Dance; body; thought

Em uma sociedade na qual “trabalho”, “observação” e “pensamento” devem ocorrer, idealmente, com o corpo em modo estático, em geral assentado, a pesquisa etnográfica pode subentender uma relação cineticamente assimétrica, em que uma pessoa imóvel observa outras pessoas, que se movem, gesticulam, fazem coisas. Foi esse, justamente, o modelo que adotei no gesto fundador do meu trabalho de campo, ao me sentar de caderno e caneta em mãos num canto de uma sala de ensaio para “observar” os processos de criação de um grupo de dança contemporânea da cidade de São Paulo, o Núcleo Artérias. Eu não me dava conta de que, com aquela postura inaugural, eu levava para o gesto de pesquisar a reprodução de toda uma estrutura relacional, posicional, de “observador” e “observado”, “pesquisador” e “pesquisado”, “palco” e “plateia”.

Quando, dois anos depois de iniciada a pesquisa, finalmente entrei no mestrado em Antropologia, foi graças à provocação de minha orientadora, Rose Satiko, que passei a frequentar as aulas de dança que alicerçavam os processos de criação que eu vinha observando. Em minha primeira aula de dança contemporânea, em março de 2012, depois de quase trinta anos de pensamento sentado, no meio de um exercício de improviso, eu simplesmente parei no meio da sala, fiquei imóvel, empaquei, por alguns segundos infindáveis, porque a proposta era deixar meu corpo, neste dia especialmente minha caixa torácica, pensar por mim, e eu quis, “naturalmente”, refletir “sobre” o que estava fazendo. Parei *porque* refleti. Primeira lição: quem pensa agora é a caixa torácica. Outro pensar. Para começar, um pensar que não pode, nem deve, parar o corpo que se improvisa. Um pensar que não pode se dar senão inteiramente imerso na prática, no gesto, no movimento que se realiza. Seu movimento *é o que* você está pensando.

Por mais diferentes que estas possam ser entre si, o improviso é um elemento fundamental às danças contemporâneas com as quais me deparei em meu caminho de pesquisa. Desde a perspectiva da sua existência, o improviso é uma espécie de *fenômeno existencial total*, em que se atinge a “unanimidade orgânica” de que fala Lévi-Strauss (2011) ao caracterizar a experiência musical, unanimidade orgânica que, no caso das danças de improviso, chega mesmo a sintetizar sua razão de ser, a fusão plena do “inteligível” ao “sensível”, da “alma” ao “corpo”.

Nessas danças-mergulho-total, em que não se pode ser outra coisa senão dança aqui e agora, em correspondência consigo, com o espaço, com os demais corpos, há uma convocação do ser para algo que agrega e/ou mistura, às vezes de modos imprevistos, categorias cuja oposição é cara à cultura ocidental, por exemplo, movimento e pensamento. Mas, como afirma Maria Acselrad (2015; s/p), “é tempo de contrariar a máxima de que é preciso ‘parar para pensar’. Sem esquecer que a dança também é boa para dançar”.

Desde aquele primeiro dia de aula, já se passaram (por enquanto, oito) anos de engajamento corporal intensivo em alguns contextos da dança contemporânea de São Paulo. Aproximei-me de alguns grupos, razoavelmente diferentes entre si, fiz cursos, oficinas, residências, tornei-me, por exemplo, membro do Cole-

tivo Grupo de Estudos, em que pessoas se encontram em uma sala de ensaio uma vez por semana, de três a quatro horas, para rolar no chão umas sobre as outras, ao passo que leem textos teóricos e conversam sobre a vida e os temas políticos do momento. Cada uma dessas experiências expressa um diferimento no pensar-dançar. Cada uma dessas experiências é um corpo diferencial que se constrói. E a cada uma delas se instaura uma contrafeitura das hegemônicas prescrições corpóreas, pensamentais, coreográficas da ideologia urbano-industrial-modernista. Essa contrariedade, que desafia a própria noção de “corpo”, é uma espécie de obsessão: a constante remodelagem ontológica do “corpo ocidental”.

Ao longo do século XX, um *corpus* de conhecimento “contracultural” emerge, envolvendo ao mesmo tempo áreas como a dança e as terapias corporais: são as abordagens somáticas do corpo, um campo de estudos interdisciplinar que envolve técnicas de toque e manipulação corporal e que enfatiza a cura pelo movimento desde a sua percepção, o que teve bastante influência na dança contemporânea, estabelecendo aí um contraste com o balé ou a dança moderna, que enfatizam a observação externa do movimento por uma platéia estática.

Nessas técnicas, segundo Jussara Miller, “o movimento se estabelece a partir da percepção de seu caminho, guiado pelo sentido do próprio movimento e não pela forma ideal exteriorizada”, por meio da estratégia de “improvisar e perceber o que acontece enquanto se faz” (2010, p. 65, 67).

São algumas dessas técnicas o Método Feldenkrais (Moshe Feldenkrais), Método Bartenieff (Ingmar Bartenieff), Eutonia (Gerda Alexander), Técnica de Alexander (Matthias Alexander), Rolwing (Ida Rolf), *Ideokinesis* (Mabel Todd) e *Body-Mind-Centering* (Bonnie Bainbridge-Cohen)¹.

As danças contemporâneas nas quais me engajei podem ser descritas como “modos somáticos de atenção”, ou seja, “formas culturalmente elaboradas de prestar atenção ao e com o seu próprio corpo em ambientes que incluem a presença física de outros corpos” (CSORDAS, 1993, p. 138, *apud* FAZENDA, 2007, p. 63). A própria percepção, sendo já movimento, muda o próprio entendimento do que seja movimento.

Enquanto no *ballet* e na dança moderna, movimento era sinônimo de amplas viagens angulares dos segmentos corporais e/ou de grandes deslocamentos pelo espaço, agora a noção de movimento deve incluir também micromovimentos articulares ou a simples modificação dos estados tônicos do corpo. Modificações sutis provocadas pela modulação da musculatura tônico-gravitacional podem ser lidas como movimento. (DOMENICI, 2010, p.80)

Dentre as técnicas somáticas, aquela que experimentei, por alguns anos, foi a *Body-Mind-Centering*, uma técnica de “anatomia experiencial”, técnica de que o Núcleo Artérias se servia para fabricar seus corpos. Trata-se de um conjunto de práticas que, de saída, leva muito a sério o potencial existencial e, portanto, ex-

¹ Ver Domenici, 2010.

pressivo de cada segmento do corpo, aqui decomposto em tecidos, líquidos, estruturas etc. e seus respectivos padrões de movimento. Começa-se assim a pensar com o tecido adiposo ou o epitelial, com o líquido sinovial, ou o cerebrosinal, com suas características sutis e discretas; começa-se a pensar com a própria matéria das articulações dos pés, dos quadris; começa-se a pensar com a qualidade dos intestinos, ou dos pulmões, ou dos rins, tornando-os, através da sensibilidade, do toque e da imaginação, centros nervosos, irradiadores de movimento peculiar. É assim que se adentra uma poética anatômica. É assim que se pode, por exemplo, fazer do corpo uma única célula, ou passar do cérebro-mente, abstrato, para o cérebro enquanto qualidade material, que pode receber calor das mãos de outra pessoa, órgão duplo vivo, víscera, algo que pesa no interior da caixa craniana. A anatomia se desliga de seu caráter funcional, representacional, figurado e se torna experiência. Viver a própria compleição corpórea, em movimento. Imaginemos, por exemplo, uma dança cujo elemento primordial, sua matéria primeira, seja a ativação, pela sensibilização e pela imaginação, por meio de toques manuais (em duplas), das qualidades próprias do tecido que constitui o tubo digestório, da sua resiliência, sua viscosidade, sua elasticidade, fazendo essa qualidade irradiar pelo corpo até chegar ao espaço. Imaginemos pessoas que exploram isso por tempo indeterminado, horas, dias, semanas, meses, em meio a tudo o que possa atravessá-las desde o padrão motor subjacente do tubo digestório, contando com a possibilidade de alcançar o espaço com o ânus, com a boca, contando com a possibilidade de comer e cagar o espaço. É o caso de um processo de criação de seis meses que resultou na obra *Bananas* (2013), do Núcleo Artérias².

Redutos até então inimagináveis, fazeres que abrem campos à erupção de corpos que se ensaiam, que se dançam, de pessoas que experimentam corpos (não tão) próprios. Nesses lugares de existência, toda a técnica se transforma sob os imperativos do improviso. Todo o pensamento se transforma sob os imperativos da sensibilidade. Nesses lugares, ensaiar é praticar presenças corporais diferentes, ou seja, que diferem (de si, entre si). Nessas instâncias, ecoando Espinoza, um corpo é aquilo que pode.

Improvisar, nesse caso, é um lugar de constante diferimento em termos de comportamento corporal e qualidade de presença. Parece “funcionar”, justamente, quando se dá, sensivelmente, um fluxo de diferimento de si, na pessoa que dança, numa outra organização possível de sua presença, de seu corpo em relação, em movimento, diferimento que a intensifica no tempo e espaço, o que em geral é perceptível não apenas para quem dança, mas também para quem vê. Esse diferimento, em modo de improviso, é algo próximo de uma transcendência experiencial.

Nas aulas de dança de Adriana Grechi, diretora do Núcleo Artérias, influenciadas pelo estudo do *Body-Mind-Centering*, dá-se uma dança que, partindo

² Para a etnografia do processo criativo de *Bananas*, ver o artigo “Dançando Estruturas: Lévi-Strauss, Alfred Gell e a dança contemporânea”, em *Cadernos de Campo*, n. 24: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v24i24p18-42>.

de toques manuais e imaginação anatômica, busca no corpo concreto, sensível e imaginado, instâncias de produção de movimento que fazem descentrar, borrar, implodir “o sujeito da ação”. Um libelo contrário às normatividades comunicativas. Quanto menos frontal, melhor. Começa-se por decompor o corpo, mas não para separar suas partes, e sim para reivindicar novos princípios de articulação, e o modo como se articulam as “partes” quebra a ideia de *uma* intenção, o corpo se faz polifônico. Articulações ganham proeminência em relação às partes, relações se sobrepõem aos termos, estes bastante precários, e a intensidade passa a ser mais importante que o significado. Trata-se de uma anulação da equação: uma pessoa igual a um corpo igual a uma dança. *Corpo sem pessoa definitiva*. Com o tipo de movimentação que daí se estabelece, multidirecional, não é o desenho linear do movimento que se ressalta, mas seu volume, o que fabrica uma espécie de tempo outro, denso, complexo, uma espécie de tempo sem futuro.

Uma figura crucial neste caminho de pesquisa, em especial no que se refere ao poder de improvisar, é Key Sawao, dançarina e diretora de uma das companhias das quais me aproximei, a Key Zetta e cia. Há alguns anos venho frequentando suas aulas. “Pesquisa de movimento” é o nome que ela dá a seu saber. A dança que ela propõe e ensina é uma dança de improviso com bases conceituais e valorativas um tanto diferentes das de proveniência europeia. Silêncio e espacialidade são elementos fulcrais em sua dança. Key trabalhou por anos com Takao Kusuno, quem introduziu o *butô* no Brasil. O que se improvisa em suas aulas não são vidas para além da que se tem, Key não faz tábula rasa de nenhum corpo, de nenhuma pessoa, seu saber instiga o surgimento de vidas outras no interior mesmo daquela que se tem, de corpos outros no interior mesmo daquele com que se chegou à aula. Às vezes ela abre a aula com uma troca de toques e manipulações em duplas, às vezes com algum movimento de respiração do *tai chi chuan*, do *chi kung* ou do *seitai-ho*, práticas corporais orientais nas quais Key é profundamente experiente. Às vezes ela abre a aula, simplesmente, com as pessoas deitadas no chão. Com frequência, a aula começa com um improviso, uma passagem direta, feita do corpo com que você chegou aqui, com o corpo que você é agora. O que Key ensina não é a sair de si, mas a encontrar diferimento em si. Sem recorrer a qualquer repertório prévio de movimento, às vezes o sentido da prática que ela propõe é, simplesmente, ser capaz de seguir o movimento pela escuta do desejo do corpo agora. Mas ela também faz uso de imagens sintéticas, que ela chama “enunciados”, para ativar o movimento, alguns recorrentes, como os que envolvem água.

Hoje vamos começar daí onde você está agora [estamos deitados no chão] / Vamos retomar uma imagem / Água escorrendo / Sente o contorno do corpo / A barriga, as extremidades / As pernas se conectam com o centro do corpo [o engate muda] / Esvazia, fica só o contorno / O corpo oco / Enche d’água / Água escorrendo / E vai experimentando caminhos que você nunca fez”. Agarro-me a esse último enunciado e embarco num caminho de movimento cujo desejo é adentrar posições estranhas, o que só é possível tomando direções incomuns, com os membros, a coluna, a cabeça, as mãos. De repente

o corpo de uma pessoa que eu vi dançar na semana passada adentra o meu corpo, mas sigo, e surpreendo-me com a estranheza de cada gesto, com o inusitado de cada novo caminho. E de vez em quando água escorrendo. Num dado momento, percebo que o caminho não conhecido são todos menos um, o mais óbvio. Estou tão imerso nesse jogo comigo “próprio” que quando Key puxa o final do exercício já estão quase todos eretos e eu ainda estou no chão usando todos os apoios. (Aula de Key Sawao, 2017)

No início da década de noventa, Löic Wacquant, sociólogo francês cuja pesquisa era orientada por Pierre Bourdieu, decide fazer de uma academia de boxe da periferia de Chicago seu campo de trabalho, no interior do qual ele realiza uma etnografia de *Corpo e Alma* (2002). Ao invés de se sentar a um canto da *gym* com caderno em mãos, Wacquant se dedica a aprender boxe, e ao final de três anos de treinamento intensivo, sobe ao ringue de uma das principais competições regionais de Chicago. Em uma nota de seu diário, de agosto de 1990, ele observa: “Experimentei tal prazer de *participar* que a *observação* se tornou secundária e, francamente, estava dizendo a mim mesmo que, de bom grado, abandonaria meus estudos, minhas pesquisas e todo o resto para poder ficar aqui, boxeando” (2002, p. 20).

Haveria outro modo de pesquisar práticas tão veementemente corporais senão pelo mergulho de si naquele aprendizado, senão fazendo-se objeto desses saberes? Ainda mais quando se trata de pesquisas acadêmicas, científicas, levadas a cabo por pessoas que em suas trajetórias de vida passaram, passam e passarão infindáveis horas a fio sentadas em cadeiras, realizando este tipo de pensamento que seda nossos corpos em favor do intelecto, que transfere nosso peso a um outro objeto numa alienação cabal de nossos quadris, pernas, pés? A etimologia das palavras sentar e sedar não deixa dúvidas – *sedere* e *sedare* são irmãos gêmeas.

Quando nos sentamos, dobramos duas vezes a vertical conseguida a duras penas com o andar ereto. Dobramos e quebramos o corpo nos joelhos e no quadril. Os poderosos músculos das coxas entram em repouso, junto com os glúteos e os demais músculos da mobilidade bípede, músculos de que necessitamos para caminhar e para ficar de pé. O corpo inquieto e alerta fincou-se em base estática, já não salta ligeiro, já não corre de repente, já não se esquivava com agilidade. Está preso no chão por quatro pernas, inativo e imóvel. Não somos mais o ágil e saltitante primata que está alerta em todas as direções do espaço. Tampouco somos o nômade inquieto e incansável que explora os horizontes desconhecidos e cheios de surpresas e perigos. (BAITELLO, 2012, p. 69)

Horas a fio à escrivaninha, à carteira, à mesa, numa cadeira. Nas salas de aula escolares, a criança ideal, provavelmente a mais recompensada, é aquela que permanece o mais imóvel possível durante o maior espaço de tempo possível! Minha inflexibilidade de pensador sentado me constrange até hoje nas salas de aula de dança. Serei um pensador inflexível? O encurtamento de toda a parte posterior do meu corpo é temeroso. Um pensador encurtado? E junto ao treinamento árduo do sentar-se vêm as relações de poder envolvidas em tal ato. A palavra

possedere (possuir) em italiano, carrega consigo a acepção “depois de sentar” – possui quem senta. O termo *chairman* do inglês não deixa dúvidas. Tampouco a típica cadeira do diretor (*sic*) de cinema. Pode ser a mais tosca, não importa, o valor não está tanto na cadeira, mas no gesto que ela contém. Continuamos replicando faraós, reis medievais, a burguesia renascentista. “Todos somos levados a crer que estar sentado numa cadeira significa estar ocupando um lugar de honra”, afirma Baitello (2012, p. 75), chamando a atenção para o assentamento estrutural enquanto “uma nova percepção e uma nova vivência do cerne germinador do espaço, o corpo” (2012, p.30). Que espaço percebe, vive, cria, que espaço devém um corpo sentado senão um plano achatado? Um corpo que não se move, um corpo enclausurado em um território estreito, um corpo preso. Que tipo de pensamento advém de um corpo em profunda monotonia cinética, sentado no mesmo lugar, sempre à mesma distância daquilo que olha, sem perigo, sem surpresas? Que tipos de imagens são propícias a esse corpo? Que tipo de imagens não o são?

A maior dificuldade de quem não dança e, em geral, trabalha e pensa sentado é ir além da dança enquanto uma mera configuração visual exterior à observação. Há pessoas que assistem a uma dança e não veem nem sentem mais do que veriam ou sentiriam se a estivessem vendo pela televisão ou através de uma tela retangular. Porém, com o passar do tempo, experimentar dança, em improviso, vai alterando o que e como se vê a dança – dançar se torna um acontecimento muito mais complexo do que uma mera configuração imagética bidimensional. Como afirma o filósofo do movimento, José Gil, dar uma cambalhota muda a “visão” de uma cambalhota.

A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer, da sua profundidade, tal é o que constitui o “vivido” do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objeto), e, como vivido de um corpo, já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. Por que “pensado”? Porque, enquanto *vivida*, a cambalhota é todo o corpo movimento-tomado-pensamento (pensamento deste movimento preciso do corpo: o pensamento é aqui o próprio movimento enquanto é pensado, ou seja, o movimento de cambalhota do pensamento). [...] Eis como um movimento do corpo se torna movimento de pensamento. Marca-se aqui o que poderíamos chamar um “ponto de imanência” do pensamento ao corpo. (GIL, 2002, p. 143)

Com o passar do tempo, experimentar dançar seus pés muda o que você vê em alguém dançando seus pés; mover-se pela sensação do corpo-d’água no espaço muda o espaço onde você vê dançar alguém a mover-se num corpo-d’água. Dançar muda o que se vê e, com o passar do tempo, passa-se a *ver com o corpo*. Ver danças e sentir-se potencialmente (n)elas. Tendo a memória da experiência no corpo, a dança do outro é capaz de me dançar, sua dança está em mim. Com o passar do tempo, experimento ver o que está “fora” como uma imagem endógena. “E como seria possível criar um fora a partir de um dentro se este não fosse já minado por um fora?” (GIL, 2002, p. 145). Começo a compreender uma comunicação que não se dá por identificação, mas por contágio, afecção, arrebatamento, mais ou menos como o riso de uma pessoa é capaz de acender o riso

das demais pessoas. A dança do outro me (co)move. Danças coabitando pessoas. “Dentro” e “fora” em plena aliança ou, justamente, a destreza de fundir por completo essas duas caríssimas categorias. Categorias nas quais o olhar foi envolvido de maneira específica pelo “projeto moderno”, o olhar-distância, o olhar-objeto (INGOLD, 2008). “A tela-dependência também é uma teledependência, ou seja, uma dependência da distância. Busca-se uma proximidade do distante, na forma da imagem”, afirma Baitello (2012, p. 90).

Foi nas aulas de Key, que frequento desde o início de 2016, que me dei conta mais fortemente de uma alteração na relação entre “dentro” e “fora”, quando o olhar-dança se tornou mais um *ver*³-dança – percebi que é possível *dançar o olhar*. Há em suas aulas a colocação constante de um perspectivismo crucial: ver dançarem agora outros que mais tarde me verão dançar. Com o tempo, o olhar vai se tornando qualidade de presença. O olhar passa a se misturar àquilo que vê, percorrendo zonas tão visíveis quanto invisíveis. E há uma vastidão de olhares possíveis, e as qualidades mesmas de cada olhar possível mudam justamente o que se vê. Trata-se de uma modulação proporcionada na qualidade do olhar, algo que se dá pela sensibilização, por exemplo, de algum segmento corporal outro que não os olhos, gerando um “olhar-com-a-barriga” ou um “olhar-com-os-pés”.

Nas aulas de Key é costume a exploração corporal coletiva, isto é, todos a dançar, juntos, experimentando e compartilhando o movimento a partir das direções que ela propõe. Mas em geral, em algum momento da aula, quando já estamos com a *presença* do movimento bem viva, no corpo, ela então divide a turma em dois, três ou quatro grupos, e esses grupos vão se alternando em experimentação, ao passo que os demais se sentam no chão para ver. Nesse momento, de ver, com a sensação da dança completamente presente no corpo, o olhar se torna outra coisa – não mais um “ponto-de-vista” que reduz o espaço e os corpos a meras imagens nas quais não me encontro. Nessa hora, eu vejo-sou a interposição entre os corpos e o espaço. Interposição de pessoas dançando, diferentes corpos numa mesma pessoa, e as pessoas aderem ao espaço, tornam-se o espaço enquanto sentido do que eu vejo, o espaço inteiro passa a interessar o meu olhar, e não apenas *cada* dança de *cada* pessoa em si mesma. O espaço se torna ser humano, é o que nos diz Key. Aqui, aos poucos, se vai diluindo a obsessão neurótica pelo indivíduo, pelo corpo enquanto limite ontológico entre o eu e os demais e o espaço. Saímos dessas aulas diferente, demora um tempo para voltar a reconhecer a rua lá fora.

Experimente a simplicidade do peso enquanto sentido, agora experimente pensar com isso em movimento e em relação com o espaço a sua volta. O peso do pensamento. O peso por princípio de existência das coisas. E não há como

³ Faça aqui uma analogia com a diferença entre “ver” e “olhar” presente nos ensinamentos de Don Juan a Carlos Castañeda (ver *Uma estranha realidade*, 1971).

falar em peso sem falar do chão. Para isso se vai instaurando uma potência de força poética que vai do centro às extremidades, que expande equilíbrio para os desequilíbrios que virão. Saber fazer de apoio qualquer parte do corpo que toque o chão, qualquer, mas qualquer mesmo. Correspondência constante e generalizada entre os pesos do corpo e o chão. Estudar, imaginar, apreender, produzir, encontrar riquezas existenciais na relação com o chão, que é vivo e age sob nós.

As técnicas da dança clássica moldam o corpo de acordo com um arquétipo ideal: o corpo extensível, alongado, vertical, projetado para o exterior e para o alto. O objetivo é criar a ilusão de ascensão, ampliada pelo artifício das sapatilhas de pontas, presas às pernas como se delas fossem uma extensão. Pelo contrário, as técnicas da dança moderna e contemporânea, criadas ao longo do século XX, rompem com o privilégio da verticalidade: valorizam a descida do corpo e a queda. (FAZENDA, 2007, p. 52)

Esse jogo com o peso e o chão, que tem os pés por meio fundamental, pode levar à transformação dos mais simples gestos. Caminhar, estar de pé. Na rua, em casa, estar de pé, gesto tão aparentemente simples e “natural”, torna-se experiência repleta de variações. A experiência reiterada de ativar, pelo peso, os quadris, as pernas e os pés alterou drasticamente a experiência de caminhar e estar de pé, mudando minhas possibilidades de relação com o mundo, disponibilizando de novas maneiras o corpo às impulsões do real. Fazer do caminhar algo que (se) transforma, e do conhecimento a própria transformação. “*Fahren*” (deslocar-se) e “*erfahren*” (ficar conhecendo) são palavras irmãs (em alemão), o que pressupõe que venham de uma só e única palavra que significava as duas coisas juntas (BAITELLO, 2012, p. 73, 137). É preciso retomar o sentido de “errar” como caminhar, mover, em qualquer direção possível, o errar como estratégia fundamental de conhecimento. Com isso, cada gesto, em potencial, torna-se uma experiência a ser experimentada e desenvolvida. Coisas aparentemente simples porque extremamente consolidadas em nossos hábitos, de repente se mostram estranhas e sujeitas à experimentação de modo que se vai aprendendo, mesmo, outras maneiras de andar, de organizar o corpo no passo, ou simplesmente estar de pé, deitar, pegar coisas, sentir o seu peso, tocar outras pessoas.

Uma nova vivência do caminhar se deu, por exemplo, a partir do curso *Devolve meu quadril*, que fiz em 2018 com a atriz, dançarina e pesquisadora Deise de Brito, no CRD (Centro de Referência da Dança, da cidade de São Paulo). Nesse curso, Deise faz um recorte da movimentação de quadris presente em algumas das danças afrodiáspóricas nas quais ela tem experiência. Foi com Deise que meu pensamento retomou a sensibilidade dos quadris, mas também das pernas e dos pés. E para além da transformação da percepção e da experiência dos mais simples gestos, como caminhar e estar de pé, foi com Deise que entendi como a colonização das mentes começa pelo raptó dos quadris, pernas e pés⁴. Foi com Deise

⁴ Neste artigo, a ênfase recai propriamente na passagem de um “pensamento sentado” a “pensamentos dançantes”, sem grandes distinções entre estes últimos. A distinção entre tais pensamentos dançantes e a questão da racialização presente nas “danças contemporâneas” são temas que se acenderam recentemente na minha pesquisa, em especial pelo contato com a Cia. Sansacroma, companhia de dança contemporânea preta e periférica do Capão Redondo, São Paulo.

que a potência política dos quadris me foi despertada, levando-me a perguntas importantes cujas respostas ainda estou encontrando. Por exemplo, para além da pergunta “O que é, para um ‘acadêmico’, pensar com os quadris (rebolar)?”, passei às perguntas “O que é, para um homem, cis, rebolar?” ou “O que é, para uma pessoa branca, rebolar?”

E para a descolonização dos pés, por exemplo, vasta é a gama das atenções dadas aos pés nas práticas que permeiam as danças contemporâneas. Por exemplo, os pés ganham toques, manipulações. Seu alongamento é intensificado, seu contorno é aceso, abre-se mesmo espaço nos pés, seu peso é ativado, pela sensibilização, liberando movimento, permitindo ao corpo novas presenças, novas reorganizações, pessoais e interpessoais. A reorganização do passo no chão durante a caminhada, o que toca primeiro o chão, como se distribui o peso, com que sensibilidade, e como isso altera o modo como eu olho, toco, relaciono-me. Partes do pé até então insensíveis passam a informar todo o corpo, sinto novas percepções, novos olhares se dão. Adquirir um metatarso, por exemplo, ou entender pelo sentido do peso a relação direta entre calcanhares, ísquios, coluna. Muda-se a sensibilidade dos pés, pernas, quadris, muda-se a pessoa. Passei 30 anos sem sentir os meus pés e sem saber que mal os percebia. “Ter” pés, joelhos, pernas, quadris, compreendi, não é garantia de senti-los. Trata-se de uma conquista! Praticamente uma reintegração de posse! A dança reenquadra, então, o corpo como território político, existencial e relacional.

A dança de improviso é um ganho, ou mesmo, um banho *proprioceptivo*, termo cunhado na virada entre os séculos XIX e XX e que designa a descoberta do neurofisiologista Charles Scott Sherrington de um “sexto sentido”, a “consciência corporal”, cinestesia, sensibilidade da posição, da qualidade de presença, do tônus muscular, do deslocamento, do equilíbrio-desequilíbrio, do peso e da distribuição do próprio corpo e quaisquer de seus segmentos no tempo e no espaço.

Muito complexo, ele [o sentido da propriocepção] trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual. E todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos (SUQUET, 2008, p. 515 - 516, apud MILLER, 2010, p. 64)

Mas não nos enganemos, a propriocepção não é algo que está dado, é algo que se pratica, que se aprende, que se conquista ao passo que se constrói. Nessas danças, constrói-se através do improviso e de uma copresença pensante entre os corpos. Tomemos como exemplo uma técnica contemporânea extrema e bastante difundida, a *contact improvisation*, surgida no início da década de 1970. O contato improvisação, como vem sendo chamado no Brasil, é uma “dança” cuja

Trata-se de temas nos quais ainda estou trabalhando e que serão posteriormente desenvolvidos no interior da tese de doutorado que ainda está por concluir-se.

razão de ser, como o próprio nome diz, está no improviso pelo contato entre os corpos. Digo dança entre aspas porque o contato-improvisação é uma técnica que, pelas suas características, tem se prestado simultaneamente à criação artística, à educação, à sociabilidade e à conscientização corporal. Trata-se da produção de um corpo que desvaloriza a “expressividade” para valorizar a “correspondência” constante e decisiva entre corpos, uma prática em que se ativa, especialmente, o sentido do tato, fazendo do corpo todo um corpo tátil. Seu *a priori* é que não há movimento independente de um corpo em relação a outro(s). Dois ou mais seres compõem diretamente um outro ser, que pode ser apreendido “como um todo”, um “organismo”. Trata-se de uma técnica de composição instantânea, cuja (est)ética é a de uma não-hierarquização entre pessoas, corpos, partes do corpo etc. A improvisação por contato se dá sob a atenção simultânea ao peso, ao toque, aos apoios, ao movimento. Nessa dança, as pessoas permanecem em contato físico constante, apoiando-se, pressionando-se, tocando-se mutuamente. O que se aprende, com o tempo, é a sensibilidade aos diversos princípios físicos que regulam a interação – tocar, transferir o peso de um corpo para outro, preservar um movimento fluido e responder, continuamente, a novas situações.

Em sua etnografia acerca do *contact improvisation*, a antropóloga e bailarina Cynthia J. Novack (1990) conta que, quando começou a aprender este modo de movimento, percebeu as limitações do seu *background* de bailarina, na medida em que essa nova técnica exigia habilidades não treinadas no balé. Por um lado, a sensação plena do peso do corpo para poder, dentre outras coisas, lançar-se ao chão, por outro, a consciência interior do movimento, essencial à improvisação. À medida que Novack vai se aprimorando na técnica, concentrando-se na sensação interna do movimento e não na sua forma exterior, a própria imagem do seu movimento se altera:

À medida que comecei a experimentar uma sensação interiorizada do movimento, a imagem que eu fazia daquilo que um observador via no meu movimento começou a desaparecer, e mergulhei na sensação das mínimas mudanças de peso e do mais pequeno movimento das minhas articulações. (NOVACK, 1990, p. 152 *apud* FAZENDA, 2007, p. 63)

Nas aulas de Key, a pergunta, a ser respondida em fluxo, é como resolver movimento a partir de relações sensíveis. Às pessoas deitadas no chão, ela nos diz: “pousa a mão direita nalgum lugar do seu corpo / Pousa a mão esquerda nalgum outro lugar”. Pronto. Temos algumas relações. Essas relações já são uma dança. Mesmo que o corpo esteja “parado”. Quando num dado momento as mãos começam a se movimentar no ar, através dos braços, isso ocorre em plena relação com o que vem daquelas regiões onde elas estavam pousadas, onde relações já se tinham estabelecido. E quando estamos imersos em movimento, em plena experimentação, Key então diz, “os olhos são uma janela, uma curiosidade, uma abertura”. Passo a não ver exatamente coisa alguma, mas *através*. Os

direcionamentos que ela nos dá produzem o efeito de uma modulação da própria existência. São enunciados mágicos que crescem às nossas presenças novas forças e tensões. Num dado momento, percebo Key a se deslocar pela sala, ela agora está atrás de mim, a consciência deixa o movimento e cai num ponto de timidez, o movimento endurece um tanto, mas o corpo segue, já aprendeu a fazê-lo. Então daqui a pouco a timidez se desfaz e a consciência se funde novamente ao corpo. Não penso imagens, não penso situações, palavras, penso o que movo, o que vivo, o que causo. Penso em impulsos, calor, volúpia que vêm da relação encarnada entre a minha coxa direita e meu ventre, que são os lugares onde haviam pousado minhas mãos.

A consciência desperta, clara, é obscurecida pela invasão de todos esses elementos impuros. Torna-se “atmosférica”, adquire uma textura: aquilo que a psicologia tradicional descreve como um “abaixamento do limiar da consciência” deve ser entendido como uma transformação da própria natureza da consciência. Os afectos e os ritmos corporais não formam uma barreira para a consciência de si, criam um outro tipo de consciência porque seus movimentos dirigem agora os movimentos de consciência. A consciência dos movimentos mudou-se em movimentos de consciência. (GIL, 2002, p. 142)

Afinal, com que tipo de “pensamento” estamos lidando aqui? “Na verdade, não decido nada [...] Tudo acontece muito rapidamente, reage-se instintivamente, eu realizo, é só”, escreve em seu diário Wacquant (2002, p. 109). Ele escreve também que “o corpo do boxeador pensa e calcula por ele, imediatamente, sem passar pela intermediação – com o atraso que isso envolve, e que poderia ser caro – do pensamento abstrato, da representação prévia e do cálculo estratégico”. E prossegue:

Uma vez no ringue, é o corpo que compreende e apreende, que faz a triagem da informação e armazena-a, que encontra a resposta certa no repertório de ações e de reações possíveis, que se torna, enfim, o verdadeiro “sujeito” (se é que há um sujeito) da prática pugilística. (WACQUANT, 2002, p. 119)

Segundo Wacquant, essas práticas corporais só podem ser apreendidas completamente em ato, pois se inscrevem na fronteira do que é dizível. Daí a sua famosa e potente inversão da “observação participante” em *participação observante*. Durante tais práticas, “a ação e sua avaliação se confundem e a reflexão está, por definição, excluída da atividade” (2002, p. 78). Não estaria aí uma conexão imprevista entre tais práticas e o *pensamento selvagem*? Segundo Lévi-Strauss, o pensamento selvagem, que não é *dos* selvagens, mas um tipo de pensamento, se faz simultaneamente analítico e sintético. O pensamento selvagem, afirma ele, não distingue o momento da observação e o da interpretação (1989, p.245, 248). “Nesse sentido, pode ser definido como pensamento analógico. Nesse sentido ele se distingue do pensamento domesticado” (1989, p. 291). Porém, e eis uma questão em tudo problemática, há nas distinções operadas por Lévi-Strauss não apenas a separação entre “práxis” e “pensamento”, como a submissão do primeiro ao segundo termo.

Nós não contestamos que a razão se desenvolve e se transforma no campo prático; a maneira pela qual o homem (*sic*) pensa traduz suas relações com o mundo e com os homens. Mas, para que a práxis possa ser vivida como pensamento, é preciso antes (num sentido lógico e não histórico) que o pensamento exista, isto é, que suas condições iniciais sejam dadas sob a forma de uma estrutura objetiva do psiquismo e do cérebro, na falta da qual não haveria nem práxis, nem pensamento. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 292)

Aonde foi parar o corpo? Será o pensamento, em Lévi-Strauss, um dado? Mas não se trata de uma conquista? Marry Carruthers, por exemplo, escreveu um livro inteiro sobre *A técnica do pensamento* (2011), oferecendo aí diversos exemplos históricos do pensamento (a fala, a retórica) como uma práxis. Em seu *Esboço para uma teoria geral do gesto*, Vilém Flusser propõe o seguinte:

A teoria geral dos gestos seria uma metateoria da linguística. A língua falada seria para ela uma espécie de gesto, e a linguística uma das suas teorias especiais. Isto teria consequências para a sua metodologia. A língua falada deixaria de ser o modelo para a decodificação dos demais gestos, (como em “linguagem de dança” ou “dos dedos”), e será a própria teoria geral dos gestos que deverá fornecer modelos para a decodificação do gesto “língua falada”. (FLUSSER, 2014, p. 18)

E será que o próprio “cérebro” distingue práxis de pensamento? Talvez o próprio pensamento seja selvagem. É o que nos permite pensar a fala do neurocientista Henning Beck (2016)⁵, ao afirmar que, no pensamento (assim como no pensamento selvagem segundo Lévi-Strauss), nada se distingue em termos de análise e síntese. Para Beck, o princípio fundamental do pensamento não coincide com o princípio fundamental da computação (*input* – processamento de dados – *output*). Não é assim que, por exemplo, reconhecemos imediatamente um rosto num conjunto especificamente ordenado de frutas, ou um cabrito numa formação de nuvens. O pensamento é analógico e se dá por inteiro, no ato, de uma só vez. Células cerebrais são burras por elas mesmas, afirma Beck. Não fazem muita coisa sozinhas. Mas se há um monte delas interagindo em cadeia, estabelecendo algum tipo de padrão, então se dá o que chamamos de pensamento. Trata-se de uma grande diferença em relação à linguagem computacional. O cérebro não distingue entre *input*, processamento e *output*. Assim como a música emerge *entre* os músicos da orquestra em sincronia, o pensamento emerge *entre* as células cerebrais quando estas agem em sincronia.

A própria fala, na modernidade acadêmica tomada pela escrita, pois pensada sob a égide da linguística estrutural, vira outro material, outro acontecimento, outro sentido se pensada enquanto pensamento analógico, enquanto dança, enquanto improvisado, enquanto gesto. Passa a valer pela qualidade do que manifesta. O que são falas também enquanto *fenômenos existenciais totais*? O que é pensar a fala enquanto “técnica do corpo”, para evocar o seminal ensaio de Mauss? A história ocidental instrui acerca das razões e das maneiras como se

⁵ Henning Beck (2016), em: <https://www.youtube.com/watch?v=oJfFMoAgbv8&t=915s>, acesso em 20 de outubro de 2019.

mobilizaram corpos para fazer da escrita o modelo não só de apreensão da fala, mas do próprio pensamento.

Desde a perspectiva da “práxis”, porém, a escrita é apenas mais uma práxis, e com sensíveis limitações. DeeDee, o treinador de Wacquant, simplesmente menosprezava manuais de boxe. Não se aprende a boxear nos livros, assim como não se aprende a dançar nos livros.

O que o treinador denuncia nos escritos é seu efeito de totalização e de destemporalização. A virulência de sua reação revela, na prática, a antinomia que existe entre o tempo abstrato da teoria (escrita) e o tempo da ação, que é constitutivo dessa própria ação. Considerar o boxe do ponto de vista soberano de um observador de fora, extirpá-lo de seu tempo próprio, é fazer com que ele sofra uma mudança que o destrói enquanto tal. (WACQUANT, 2002, p. 122)

O contraste entre o pensamento sentado da escrita e o pensamento em movimento integral, como demonstra o técnico de Wacquant, é tão evidente para os praticantes, que chega a ser ultrajante adotar o ponto de vista exterior da teoria. Para o praticante, portanto, a única teoria possível é: experimente! Experimente meditar em movimento. Meditar no sentido de uma atenção constante ao fluxo ininterrupto da respiração. Experimente dançar sua respiração. Acompanhe seu corpo em deslocamento pelo espaço, pode começar devagarinho. Respirando, vendo, ouvindo, vibrando. Como afirma John Blacking (1983), sentar-se para escrever acerca da dança deve fazer sentido à medida que incita a dançar.

Estamos todos deitados no chão da sala. “Começa daí mesmo, de onde você está”, nos diz Key. “Sente o ar fora / sente o ar dentro / o corpo entre ambos. Sente o ar tocar seu contorno por dentro / e agora por fora / deixa o ar fora te mover”. De repente se estabelece uma relação entre todos os corpos com o espaço, com o ar fora, até a parede e além, com o chão, de repente me sinto composto do espaço, da janela, meu contorno é o contorno do espaço que se torna um ser vivo. Percebo o florescer geral de gestos, vindos de todos os corpos, incluindo o meu, que se vão compondo numa espécie de solidariedade orgânica com o espaço. Cerca de meia hora a viver isso.

Com o passar dos dias, semanas, meses, aos poucos, o corpo vai se habituando a se desabituar. Sua sensibilidade e, portanto, seus potenciais expressivos e *presenciais* vão sendo reabertos noutros planos de vida e relações. Dobras existenciais até então insuspeitas, coisas como fazer do contorno do corpo uma sensação e depois tornar-se um oco recoberto por essa sensação, para então preencher-se o oco de água e depois verter fora a água, e com isso gerar e ser movimento. Com o passar do tempo, o corpo vai ganhando, abrindo mesmo novos espaços, redutos, novos caminhos, e a dança, que antes era apenas visível e exterior, vai se tornando invisivelmente sensível e passa a habitar o ser do corpo nesses espaços que se vai descobrindo. O próprio visível se redimensiona, passando a

abarcam outras sensibilidades que não as meramente visuais, ou melhor, o “visual” se expande para todo o corpo. Conexões que se fazem por sentido corpóreo-espaçial. Uma reeducação dos sentidos e, sobretudo, das faculdades invisíveis da percepção corporal, o que suscita uma remodelagem progressiva das capacidades de organização do corpo no espaço. Se a dança é, como sugere Helena Katz (2005), o pensamento do corpo, ela pode ser, acrescento, na esteira da clássica formulação lévi-straussiana acerca do mito, o pensamento dos corpos entre si, corpos que se sondam, que se sonham, corpos que se pensam nas pessoas que dançam.

Ao longo dos últimos (por enquanto, oito) anos, assisti a diversos trabalhos de dança contemporânea, acompanhei diversos ensaios e frequentei diversas aulas e, como Wacquant, “fui progressivamente assimilando as categorias de julgamento dos pugilistas” (2002, p. 21). No caso da dança contemporânea, chama-me a atenção uma categoria em especial, a *presença*. Afinal, como uma pessoa pode “ter presença” ou, ainda, “ter uma presença x ou y”? Quer dizer, a pessoa já não está inteiramente lá? E o que, afinal, é “presença de palco”? Pois foi justamente essa pergunta que se fez a dançarina, professora, coreógrafa e cientista da dança, Karine Rathle⁶. Em uma fala sua, de 2013, ela se pergunta, “por que nós olhamos dança?”. Ela pergunta à audiência, “quem aqui acredita que é possível adquirir presença de palco?”. Ela conta que ouve comumente muitas pessoas a dizer, “é como talento, você tem ou não tem”. Mas o que é presença de palco? Para Rathle, a resposta é bem simples, presença de palco é o que nos faz não parar de olhar para uma pessoa dançando. É o que nos faz não pensar em qualquer outra coisa. Mas afinal, isso se pode adquirir e desenvolver? Foi o desafio a que ela se propôs: como desenvolver, enriquecer a presença de palco? Para demonstrar como ela o tem feito, Rathle nos apresenta, com a ajuda de uma dançarina, um pequeno trecho de seu experimento, no qual ela vai crescendo “presença” à presença da dançarina.

A dançarina que acompanha a fala de Rathle perfaz para a audiência uma pequena sequência de movimento que Rathle acaba de lhe ensinar. A partir dessa sequência de movimento, Rathle dará a ela algumas instruções, seu interesse é ver em que essas instruções mudam a qualidade com que a dançarina perfaz a sequência de movimento. A dançarina perfaz a sequência. Uma sequência mais ou menos simples, que dura cerca de 10 segundos. Agora, Rathle lhe pede para refazer a sequência, mas, desta vez, ao invés de pensar no movimento, a dançarina deve apenas fluir no movimento, sem música, buscando decidir quais partes da sequência vão melhor na inspiração ou na expiração. A dançarina perfaz a sequência algumas vezes, agora mais concentrada, cogitando sua respiração. Enquanto ela o faz, ela está concentrando todo seu corpo, afirma Rathle, pois a cada momento estará decidindo se é melhor inspirar ou expirar. Como podemos ver, ela também diminuiu a velocidade do movimento, pois sua mente e seu sistema muscular, afirma Rathle, precisam se coordenar em relação a essa nova informa-

⁶ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yIq7PZVS0vE>, acesso em 20 de outubro de 2019.

ção: a respiração. Depois de perfazer a sequência algumas vezes, nesse estudo da sua adequação respiratorial, a dançarina já sabe, mais ou menos, quando inspirar e onde expirar. Ela então perfaz toda a sequência indicando em que momentos inspira e em que momentos expira. Ou seja, ao movimento em si, ela acaba de acrescentar a respiração enquanto zona de atenção. Então Rathle acrescenta uma nova zona, desta vez imagético-narrativa. O primeiro movimento, ela deverá fazê-lo “como se tivesse levado uma pancada no estômago”. É o mesmo movimento, o mesmo gesto, mas agora ele representa algo, para nós e para ela. No próximo movimento, ela “deve sentir que depois dessa pancada no estômago surge uma grande ideia para a qual se deverá abrir”. E então ela vai “chacoalhar essa ideia pelo corpo, o que vai levar a esse chute que se espalha pelo mundo...” Rathle então sugere à dançarina que mantenha a atenção às imagens, que mantenha a atenção à respiração e perfaça a sequência duas vezes seguidas integrando nela o encadeamento respiratório e as imagens narrativas. Ela demora um pouco a começar, toma um certo tempo e, quando começa, ela é nitidamente capaz de instaurar outra presença, outra intensidade, seu corpo é outro espaço em relação à primeira vez que perfez o movimento para a audiência. Uma diferença em tudo qualitativa entre o modo como ela se moveu a princípio e o modo como se move agora. Não se trata de uma mera “melhora”, mas de um adensamento.

Rathle exemplifica, de modo simples, como presenças podem ser intensificadas, agregadas, incrementadas. Nesse sentido, sua pesquisa estabelece um diálogo com as formulações filosóficas de Étienne Souriau (2015). Para Souriau, presenças são uma questão de conquista, não de coincidência. Presenças necessitam ser conquistadas e não é por coincidência que um bloco informe de argila se transforma em uma estátua, que um corpo inerte agora se faz em dança. E é essa conquista que Souriau invoca para o entendimento da própria existência enquanto vivida. Existências precisam ser conquistadas. Até “Deus”, afirma ele, precisa ser conquistado e sim, podemos *perder* Deus, da mesma forma que podemos perder um fenômeno, um conhecimento, uma alma, uma história.

Nada existe por si, tudo precisa ser completado. Nada nos é dado, nem nós mesmos, senão sob uma espécie de meia-luz, uma penumbra na qual apenas a incompletude pode ser compreendida, onde nada possui presença plena ou realização total. (SOURIAU, 2015, p. 220)

E tais instaurações, que requerem constante incremento existencial, exigem trabalho, criatividade, entrega, quase nunca pelo caminho mais fácil, mas pela resolução de enigmas constantes cujos fins não são de modo algum gratuitos, ao contrário, são o que dá acesso ao caminho pelo qual se poderá seguir em frente. E não nos enganemos, tudo pode, a qualquer momento, dar errado, pois estamos, no gesto de instaurar, segundo Souriau, na interseção de diversos modos de existência, dentre eles, talvez o mais estarecedor, a grande “floresta dos virtuais” (SOURIAU, 2015). Ocorre-me, nesse sentido, serem as danças contemporâneas um campo de práticas que luta pela não extinção dessa floresta de virtuais da corporeidade.

Talvez o trabalho de campo como pesquisador-corpo-dançante só evidencie o caráter da pesquisa etnográfica, desde os seus primórdios, fazer que tem o corpo, a experiência e a transformação por redutos fundantes. Difícil pensar o ofício etnográfico alheado do engajamento corporal da pessoa pesquisadora em campo? É esse engajamento que permite o encontro, talvez inesperado, entre o trabalho de campo, o boxe, a dança contemporânea, o pensamento selvagem, o improviso, a instauração, encontro este que não se faz tão disparatado se colocamos essas instâncias em contraposição à postura (corporal) teórica, do

[...] pensamento que se assentou, ou se sentou mesmo, literalmente, tornou-se um ato sem impulsos, sem saltos, sem prontidão de movimentos, sem vivacidade, mas construído de passagens lógicas e discursividade previsível, comedida e, às vezes mesmo, acomodada. Transformou-se em operação que não permite surpresas, muito menos sobressaltos. Sendo a vida sedentária o estágio civilizatório desejado e alcançado pela sociedade contemporânea, pela cultura racional, letrada e escolarizada, o que se plasma com ela é o decréscimo da mobilidade, não apenas do corpo, mas também do pensar, de sua imprevisibilidade, de sua sempre ativa criatividade e de sua capacidade de... surpreender. (BAITELLO, 2012, p. 17, 18)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Maria. Em busca do corpo perdido – o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança. **XI Reunión de Antropología del Mercosur**, 30 de noviembre al 4 de diciembre de 2015, Montevideo, Uruguay (não paginado).

BAITELLO, Norval. **O pensamento sentado**. Sobre glúteos, cadeiras e imagens. Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, 2012.

BLACKING, John. Movement and meaning: dance in social anthropological perspective. **Dance Research I**, 1, Spring, 1983, p.89-99.

CASTAÑEDA, Carlos. **Uma estranha realidade**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1971.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas, Editora da Unicamp, 2011.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago, 2010.

GELL, Alfred. Style and Meaning in Umeda Dance. In: HIRSCH, E. (Ed.). **The Art of Anthropology**: essays and diagrams. The Athlone Press, London, 1999, p. 136-158.

GIL, José. O Corpo Paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: Que pode o corpo. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

FAZENDA, Maria José. A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. In: GODINHO, Paula (Coord.) **Antro-**

pologia e Performance – Agir, atuar, exhibir. Edição 100LUZ, Castro Verde – Alentejo, 2014, p. 53-76.

_____. **Dança teatral**: Ideias, experiências, Acções. Celta Editora, Lisboa, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo. Annablume, 2014.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe** [Online], v. 3, 2008, consultado 11 outubro 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>. DOI: 10.4000/pontourbe.1925.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte, Helena Katz, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu**. São Paulo. Cosac Naify, 2011.

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP. Papyrus, 1989

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo. Ubu editora, 2017.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança?** Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SOURIAU, Étienne. **The different modes of existence**. Minneapolis. Univocal Publishing, 2015.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2002.

AUTOR

Renato Jacques

Universidade de São Paulo

E-mail: jacquesdebrito@yahoo.com.br