
EDUCAÇÃO FÍSICA

JAMILLE BERBARE

**O CORPO ENTRE “CONCERTOS” E
“CONSERTOS”: UM ESTUDO SOBRE A
DANÇA TRIBAL**



Rio Claro
2013

JAMILLE BERBARE

O CORPO ENTRE “CONCERTOS” E “CONSERTOS”: UM ESTUDO
SOBRE A DANÇA TRIBAL

Orientador: Dr. ROMUALDO DIAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Biociências da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -
Campus de Rio Claro, para obtenção do grau de
Bacharela em Educação Física.

Rio Claro
2013

793.3 Berbare, Jamille
B484c O corpo entre concertos e consertos: um estudo sobre a
dança tribal / Jamille Berbare. - Rio Claro, 2013
90 f. : il., figs.

Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação
Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Biociências de Rio Claro
Orientador: Romualdo Dias

1. Dança. 2. Arte. 3. Subjetividade. 4. Cultura. I. Título.

Dedico este trabalho com muito amor, à
Sandra, Sarah
e Marcus Vinicius.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à FAPESP, pois me deu amparo suficiente e condições de realizar esta pesquisa. Agradeço com imenso carinho meu orientador, querido Romualdo, por ter me mostrado como caminhar na filosofia, de entender minhas angústias e questionamentos em relação a minha prática de dança, e transformar tudo de uma forma muito graciosa. Ensinou-me a caminhar com minhas próprias pernas, a entender nossa sociedade, política, e com muita dedicação e amor me ensinou a transcrever meus sentimentos em relação ao mundo, a expressar meus ideais enquanto pesquisadora e pessoa.

Jamais poderia deixar de citar a enorme importância de minha família, desde quando minha mãe me ajudou a decidir que curso faria, e o que me faria mais feliz. Todos estiveram sempre comigo, me apoiando e me dando espaço para que eu pudesse evoluir naquilo que me encontro profissionalmente. Graças a minha família digo que hoje me realizo no que faço, trabalho com arte, coisa que amo demais, e assim poderei me expressar para o mundo e ajudar pessoas. Sandra, Sarah, Patrícia, João Guilherme, sempre me apoiando com amor e me ajudando a passar as barreiras da vida, sem perder o sorriso no rosto, e a estrela Marcus Vinicius que nunca deixou de me acompanhar.

Agradeço a minha segunda família, meus amigos. Seria impossível ter vivido tudo na faculdade sem eles, nada teria a mesma alegria, e também aquele aconchego nas horas desesperadoras. Com eles aprendi muito na vida, foram os anos mais intensos e diria que os mais inesquecíveis. Aprendi a amar a mim mesma e os outros, aprendi a ser sincera, e que os amigos verdadeiros são poucos. Esses amigos, posso ter certeza que poderei contar hoje e em muitos momentos futuros, obrigada por fazer da minha vida mais completa; Cainá, Aline, Rafael, Ricardo, Artur, Jaqueline, Fábio, Tábata. Existem muitos outros nomes que são muito importantes pra mim, com os quais poderia escrever um livro pra contar cada momento, que sem duvida ficarão pra sempre me acompanhando.

Agradeço as mentes brilhantes, professores, que me guiaram, me mostraram muito além da universidade, me ensinaram a viver e a buscar meus ideais. Cátia Volp, Romualdo Dias, Leila Albulquerque, Carmem Aguiar. Mentes brilhantes que me ensinaram a amar a arte de ensinar, de poder compartilhar com os outros, coisas

que serão pra vida toda e não somente livros e conceitos. E hoje lutarei sem descanso pra me tornar como eles e daqui alguns anos poderei ensinar e ajudar o próximo.

Minha terceira família querida, a Cia. *Shaman Tribal*, que me inspirou esse trabalho, mas antes disso me proporcionou a vivencia da dança em grupo, me ensinou não somente gestos, mas como entrar no mundo da arte. Trouxe a simplicidade pra vida, me mostrando que através da arte posso ser feliz, conhecer a mim mesma e saber unir as pessoas com carinho, transformando vínculos numa tribo. Sentir o pertencimento de algo importante, aprender com as diferenças, aprender a admirar, aprender que se pode ser feliz quando se ama o que fazemos. Agradeço por poder fazer parte disso tudo, e é com enorme orgulho que realizo essa pesquisa, sabendo que cada minuto de suor valeu a pena, e me trouxe enorme felicidade.

“Então eu deixo minhas posses para o vento, estou livre de sempre esperar qualquer coisa. Então eu posso morrer satisfeito, sem desejos escondidos, não hoje e não pelas próximas mil vidas.”
Devendra Banhart

RESUMO

Estudamos as relações entre os processos de subjetivação e a vida na cidade contemporânea a partir da análise da experiência de um grupo de dançarinos que praticam a dança tribal em Rio Claro. Descrevemos a experiência de uma prática desta modalidade de dança para demarcarmos os aspectos estudados na perspectiva de compreender se esta forma de manifestação cultural e artística contribui para a “invenção de si” (dos sujeitos), observando aqueles que vivem em meio a contextos urbanos. Identificamos marcas de elementos “disruptivos” que denotam possibilidades de resistência aos dispositivos de achatamento da vida imposto pelas condições materiais de sobrevivência na cidade. Conferimos o quanto a dança contribui para os processos de subjetivação na perspectiva da produção de uma estética da existência. Utilizamos a obra de José Gil, “Movimento total: o corpo e a dança” como referência nuclear para compor as categorias de análise de nossa experiência.. Identificamos na dança tribal os aspectos que estão relacionados com a dinâmica do desejo e com a potência de criação na vida dos sujeitos aí envolvidos. O corpo entre “concertos” e “consertos” expressa a luta da potência de criação na “escultura de si” contra os dispositivos de poder que atuam em sua interdição.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.	9
2. CAPÍTULO 1: A Dança Tribal: percursos e experiências.	20
2.1. História da Dança Tribal	20
2.2. Cia. <i>Shaman</i> Tribal.	31
2.3. A cidade.	35
3. CAPÍTULO 2.	38
3.1. O corpo	38
3.2. Tribos	45
3.3. Nomadismo	58
4. CAPÍTULO 3: Movimento Visual.	67
4.1. Corpo Nômade	67
4.2. Corpo Tribal.	71
4.3. Corpo " <i>Shaman</i> ".	77
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
6. REFERÊNCIAS	86

1 Introdução

O jogo de palavras feito por meio do apelo dos termos “concertos” e “consertos” expressa a luta da potência de criação na “escultura de si” contra os dispositivos de poder que operam pela interdição, em relações de dominação. O fato de considerarmos a dinâmica de poder e as forças de resistência nos permite indagar sobre as relações entre os processos educacionais e os processos de subjetivação na sociedade contemporânea.

Nossa pergunta surge de uma inquietação causada pela experiência da observação empírica de um grupo de dança organizado sob o estilo da dança tribal. Ampliamos a interrogação agregando a nossa experiência por meio da participação neste mesmo grupo.

Recolhemos dados da experiência para analisarmos sob o quadro teórico constituído com elementos conceituais da psicanálise e da filosofia política. Os recursos da psicanálise nos auxiliam na compreensão sobre a dinâmica do desejo produzida nos vínculos vividos pelos sujeitos envolvidos com a experiência do grupo de dança acima referido. Os recursos teóricos da filosofia política nos ajudam a compreender a dinâmica do poder em curso na sociedade contemporânea. As categorias do “desejo” e do “poder” se desenvolvem em nossas análises por um esforço de elaboração permanente. Lançamos mão destas duas categorias atentos em mantê-las sempre remetidas ao contexto social, como participantes da materialidade da cultura. A história e a cultura não se separam de nossas análises.

A partir da inquietação gerada e com auxílio dos campos empíricos e teóricos, nós introduzimos duas hipóteses de trabalho. A primeira considera que o fato desta modalidade de dança se apresentar na mescla de elementos de muitas culturas, com características que se aproximam a práticas corporais de “tribos” e com marcas de movimentos próprios a um tipo de nomadismo, encontra-se aí elementos materiais de apoio para a produção de uma dinâmica do desejo. A dança realizada com as características de cultura de “tribo” e de “nômades” teria a possibilidade de ampliar os movimentos do corpo em seus esforços de criação?

A segunda hipótese se refere a um campo de tensão, gerado pela organização dos grupos de dança tribal no meio da cidade. Na atual configuração do viver urbano, estas dançarinas não enfrentam forças de interdição do movimento

criativo? Como aparecem as marcas dos esforços de criação dos sujeitos quando esta modalidade de dança permite o uso de elementos tão mesclados por práticas culturais de “tribos” e de grupos “nômades”? Como aparecem as marcas do enfrentamento das forças de interdição ao movimento de criação em sujeitos que vivem na cidade contemporânea? As marcas de resistência podem ser interpretadas na produção dos sentidos atribuídos aos sujeitos para as suas práticas de dança?

Estudamos a produção dos sentidos, com o cuidado de distinguir na categoria “sentido” o seu aspecto de orientação de um fazer artístico. O sentido cumpre o papel de orientar os sujeitos, de traçar caminhos e rumos, aos esforços de criação. Nesta abordagem delimitada pela preocupação em orientar a nossa condição de estar no mundo e nele agir, se associa o trabalho de “refinalizar” as atividades humanas no meio urbano tal como nos sugere Felix Guattari.

Guattari observa a cidade contemporânea dentro deste fenômeno de imposição de uma condição de paralisia, que entre os controles exercidos sobre os nossos corpos, amordaça nossos processos de subjetivação. Ao considerar este fenômeno ele sugere outra relação com a cidade como parte de nosso viver aí.

Essa subjetividade em estado nascente – o que o psicanalista americano Daniel Stern denomina “o si mesmo emergente” -, cabe a nós reengendrará-la constantemente. Não se trata mais aqui de uma “Jerusalém celeste”, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma “Cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. De fato, trata-se de todo o porvir do planeta e da biosfera. Re-singularizar as finalidades da atividade humana, fazê-la reconquistar o nomadismo existencial tão intenso quanto o dos índios da América pré-colombiana! Destacar-se então de um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para acender às verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações técnico-científicas, urbanas, estéticas, maquinicas de toas as formas, nos incitam. (Guattari: 170).

O primeiro desafio apontado pelo psicanalista se refere à necessidade de reengendrar a nossa subjetividade. Ele nos chama a atenção para a articulação de esforços no plano individual e no coletivo. Pois pensamos com ele que os processos de subjetivação se fazem em contextos urbanos. Aquilo que faço comigo mesmo não pode estar desligado das experiências levadas a cabo nos múltiplos coletivos de vivência oferecidos pela cidade em nosso cotidiano.

Em seguida o autor nos aponta a necessidade de re-singularizar as finalidades das atividades humanas. Vemos aqui um esforço atribuído a cada indivíduo, que também se configura como formas de resistência, pois a conquista de qualquer nível de singularidade se faz também na recusa de um tratamento de

rebanho. O sujeito se dá conta de um movimento de arrebanhamento, imposto por uma lógica de consumo sobre as vidas, e não se deixa conduzir por pretensos “pastores”.

Mas a luta pela singularidade, feita pelo sujeito na cidade, tem uma dimensão política no desafio de conquistar o verdadeiro nomadismo. Há aqui o gesto de recusa do falso nomadismo, este feito pelas injunções ao movimento pelas ruas da cidade. Muitas vezes nos impõem para circular em todos os espaços. O excesso de circulação encobre e não nos deixa perceber os aprisionamentos e os controles impostos sobre nossos corpos. Paradoxalmente a administração da cidade, sobretudo através do policiamento das ruas, nos faz circular em excesso para que não nos movimentemos de fato.

O falso nomadismo nos deixa no mesmo lugar com a permanente sensação de corpos cansados. Estamos vivendo na cidade com os corpos que não se aguentam mais de tanto cansaço. Esta sensação de permanente cansaço atinge a todos. Aí o autor aponta um fenômeno típico da modernidade. O efeito deste fenômeno está no esvaziamento das vidas. Todos se empobrecem com este vazio imposto sobre nós.

O elemento nuclear da dimensão política da conquista do nomadismo no urbano está no acesso ao desejo de cada um, nesta condição de se deixar afetar pelas incitações advindas dos múltiplos espaços de convivência, advindos da diversidade de experiências de vínculos, estes que cada indivíduo estabelece em seus modos de viver na cidade.

Também estamos atentos a outra dimensão do sentido, esta que se mostra como força de sustentação das adesões e das permanências, o que explica uma estabilidade de configuração de grupo em seus vínculos de cooperação. Nós nos referimos a uma sinergia tribal que fortifica o conjunto da vida perdurando o vitalismo e a potência nos grupos que criamos com a prática da dança tribal.

As nossas inquietações, somadas com a análise de nossas vivências nos grupos de Dança Tribal, estão situadas nesta busca de re-finalização coletiva das atividades humanas. Não perdemos de vista o desafio pela busca de nossas singularidades feita nos exercícios em grupo enquanto dançamos. Queremos destacar, nesta segunda abordagem do sentido de orientar, esta importância de garantir dispositivos de sustentação dos exercícios, a atenção com a mentalidade.

Mas não nos referimos a práticas velhas de produção de explicações facilmente capturadas pelas racionalizações. Cada mulher neste grupo dança, se abre a múltiplos afetos, e ao mesmo tempo, elabora entendimentos de mundo e produz consensos de vinculação, sempre implicando o corpo. Assim entendemos que as vísceras não se desconectam do cérebro, tomando os devidos cuidados com estas nomeações “biologizantes”. O que queremos reforçar é que os gestos têm seu peso nesta re-composição dos vínculos de cada sujeito consigo mesmo e de cada sujeito com o outro, enquanto dançam.

Por isso, a afirmação de Félix Guattari surge para nós como um alerta precioso:

Como infletir o destino coletivo em um sentido menos serial, para retomar um termo caro a Jean-Paul Sartre? Tudo dependerá da re-finalização coletiva das atividades humanas e, sem dúvida, em primeiro lugar, de seus espaços construídos. Mas o que serão as mentalidades urbanas do futuro? Levantar esta questão já é um pleonasma, na medida em que o porvir da humanidade parece inseparável do devir urbano. (Guattari: 170).

Queremos conferir em nosso estudo o quanto este elemento de sustentação, compreendido enquanto segunda dimensão do “sentido” está presente na experiência destes grupos envolvidos com a Dança Tribal.

A abordagem da psicanálise neste estudo se justifica por esta ênfase atribuída à mútua implicação entre processos de subjetivação e processos educacionais. E a abordagem da filosofia política se justifica pelo entendimento de que o modo de organização da sociedade para a produção da riqueza, no modelo de economia configurado como capitalismo neoliberal, há, além da produção de mercadorias, a produção de modos de viver, estilos de vida, de uma estética, de uma constituição de si.

Apoiados nas análises de Michel Foucault, Antonio Negri e Michael Hard, concordamos que o capitalismo neoliberal não produz apenas mercadorias, mas produz a nós mesmo. Os processos educacionais, quando não estão atentos a este fato, correm o risco de se tornarem reféns da dinâmica de poder estabelecida no âmbito do modelo capitalista neoliberal e contribuem para o agenciamento de “perceptos” e de “afetos” sob a lógica de uma dominação contrária aos movimentos de expansão da vida.

Com todas estas hipóteses levantadas, o estudo da dança tribal se configura para nós como um campo de luta. Olhamos para a cidade em uma perspectiva da macropolítica para enfatizarmos a dimensão da violência que aumenta a cada dia e sucumbe a todos nós. Já em uma perspectiva micropolítica enfatizamos o estado de solidão em que se encontram os indivíduos na vida urbana atual. Portanto a vulnerabilidade da vida se apresenta escancarada nestas condições de insegurança provocadas pela violência urbana e também pela solidão imposta a todos. Os vínculos de relacionamento se estilhaçam a cada dia que passa, o individualismo se torna condição de existência. Tudo isso resulta em extremo sofrimento para todos situados neste contexto. Por isso buscamos na dança tribal, um recurso para atravessar o caos e sararmos estas nossas feridas em meio a uma teimosia de experimentação coletiva por uma vida com mais saúde.

Em nosso esforço para delimitação do objeto de estudo colocamos o foco sobre a vivência de um grupo de dança tribal chamado Companhia *Shaman Tribal*, organizado em Rio Claro. Trazemos a história de sua formulação para efetuarmos um provocador confronto com os dispositivos de controle exercidos pelo capitalismo neoliberal sobre os nossos movimentos e esforços criativos. Ampliamos esta análise com a compressão de que o capitalismo neoliberal coloniza o território invisível da alteridade, isto é, coloniza esta fronteira estabelecida entre nós no trabalho de “escultura de si”, enquanto um trabalho de nunca acabar.

O enfrentamento desta colonização, como uma opção clara de luta com todo o nosso corpo envolvido, nos ajuda a discutir a dimensão política da dança. Neste caso específico da dança tribal, queremos realizar um trabalho de arqueologia para verificar nos movimentos os sinais de algo primitivo ou de algo nômade. Vemos nesta dimensão do “primitivo em nós” e do “nômade em nós”, elementos suficientemente fortes para aproximarmos a prática da dança tribal de algo que se assemelha a uma busca ativa e clara dos elementos de ancestralidade que estão presentes na cultura brasileira.

A dança tribal se apresenta para nós como um meio amplo de possibilidades de articularmos o movimento corporal com nossos sentimentos. Nesta articulação conferimos se a dança, assentada em um modo específico de implicar o sujeito pelo seu estilo, amplia também, naquele que dança, o modo de conceber a sua presença no mundo, ou a sua condição de troca com o mundo.

Podemos afirmar que a dança tribal é capaz de proporcionar estados de transe, espécie de fluxo com o mundo, com condição de interferir no movimento de nossos pensamentos, na constituição de nossa consciência. Estamos atentos ao componente da memória. Algo de nossa ancestralidade pode estar em nossos corpos e nos interessa investigar para nos apropriarmos destes elementos em benefício de nossa potência de criação. Assim conferimos o quanto a dança tribal nos oferece recursos na mobilização de uma contra globalização, que está emergindo nos meios urbanos.

Há momentos da dança tribal em que o grupo se expressa por meio de coreografias. Nesta vivência coletiva cada bailarina compõe a sua singularidade a partir dos vínculos estabelecidos nos momentos da expressão corporal, nos movimentos feitos a partir das emoções individuais postas em comum. Neste caso, há sinais de uma sinergia entre elas. Esta condição amplia as possibilidades do estilo tribal. A dança acontece por meio do uso de uma mesma linguagem, mas aprendendo individualmente maneiras de comunicar-se com uma estrutura básica similar. A evolução do estilo tribal, como uma forma moderna de dança, faz com que as pessoas busquem as verdades simples de como viver e de ver sentido nas coisas. Há uma espécie de movimento de voltar às raízes por meio de uma vivência do coletivo. A dança tribal, fruto da mistura de artes, etnias e danças, propõe estar além de qualquer fronteira, ela preenche a lacuna da liberdade criativa e poética das mulheres (REES-DENIS, P.; DJOUMAHNA, K. 2012).

A dança tribal tem a intenção de unir o moderno com o ancestral quando através de movimentos e expressões o corpo tem acesso a elementos que estão vinculados aos arquétipos de outras culturas. É como se através do movimento, experimentado nesta modalidade de dança, cada gesto possibilitasse uma atualização dos arquétipos, de culturas que de algum modo contribuíram com a nossa formação no ocidente, no convívio com o mundo contemporâneo. Através da dança tribal há como que uma espécie de articulação entre imaginário e criatividade, algo essencial para a existência da humanidade. O imaginário estaria associado aos elementos indicativos dos arquétipos das culturas nômades e a criatividade associada com os movimentos experimentados no ato da dança. O antigo e o atual se encontram nos instantes em que as mulheres dançam.

O descobrimento da dança tribal se deu há dez anos, numa situação que já existia contato com outras modalidades de dança. E porque a dança tribal entrou em nossa vida como uma enorme paixão superando todas as outras vivências corporais? A dança tribal nos trouxe a possibilidade de não só fazer arte com o corpo, mas cria-la no cotidiano urbano.

Conhecemos a dança tribal após uma longa jornada de experiência com dança do ventre. Naquela ocasião a nossa professora nos apresentou uma *performance* da bailarina norte americana de tribal, Sharon Kihara. Nesse momento surgiu uma grande paixão, admiração e identificação pelo estilo. No ano seguinte esta mesma bailarina veio ao Brasil nos ensinar um pouco dessa arte, e com muita felicidade presenciamos os primeiros momentos que o tribal adentrou nosso país, sem nos esquecer da bailarina brasileira Shaide Halim que já havia iniciado alguns trabalhos nesse estilo. Assim que o primeiro contato com essa arte foi realizado, muitos anos vieram com muitos estudos e contato com grandes nomes da dança tribal, nacionais e internacionais.

Esta dança étnica contemporânea já existia como parte de nossa vida. Tratava-se de uma convivência em um meio artístico em que encontrávamos conforto e, ao mesmo tempo, alimentávamos nossas inquietações relacionadas com as nossas condições de vida no contexto mundano. Apesar de ter encontrado a arte como uma categoria suprema que nos impulsionava para criar um universo criativo e mais saudável, algo nos fazia falta, e estava encoberto. Foi quando em 2010, conhecemos a Cia. *Shaman* Tribal na cidade de Rio Claro, e a partir desse momento veio à luz aquilo que conseguiu preencher um vazio inexplicável. A dança tribal tem em seu cerne a produção de arte pela coletividade e sem isso não experimentaríamos a composição desse estilo.

Com grande felicidade e orgulho entramos para o corpo de baile principal da Cia. *Shaman* Tribal, umas das maiores referências brasileiras, com o destaque de que este grupo introduz danças brasileiras em seu repertório. O vínculo criado com as mulheres que partilhavam do mesmo propósito, nos mostrou empiricamente que é possível articular a transcendência das sensações ali vividas com uma dimensão de imanência, oferecida pela materialidade da dança tribal. O encontro destas duas dimensões pode parecer algo paradoxal. Mas em nossa vivência de dança não é. O transcende e o imanente se encontram em nós enquanto dançamos.

Assim, o encantamento tomou grandes proporções, e ganhamos o presente de aprender a viver em conjunto e a criar. Com isso, após muitos estudo e dedicação nós começamos a ensinar esse estilo, gerando muita satisfação. Ser educador corporal artístico é uma grande experiência e permite ver uma ótica diferente da dança. Vê-se de perto a importância da arte na vida das pessoas e como a dança tribal tem o poder de transformar os vínculos e aproximar os sujeitos de seus corpos e poder criativo.

Ser professora de dança é extremamente prazeroso, pois podemos acompanhar os gestos das alunas, muito parecido como o modo como um bebê experimenta seu jeito de engatinhar. Assim entendemos cada habilidade técnica adquirida pelas alunas. Observamos o carinho com que elas criam entre elas e entre o estilo tribal. Isso gera preciosos frutos. Encontramos dentro de nós uma força que motiva a nos movimentar e incentiva o viver em grupo, e é através dela que conseguimos transitar por este universo ampliado dos vínculos entre os sujeitos presentes na vivência da dança.

Observamos as práticas da dança tribal situadas em um contexto de globalização, nesta mistura de elementos culturais, como combinação de espaços e tempos diversos. As linhas do passado se cruzam incessantemente com as linhas do momento atual. Estes cruzamentos de linhas podem ser observados desde o figurino que é rico em detalhes, até na música e na movimentação que os corpos exibem em múltiplas combinações. Assim chegamos bem perto de nossas raízes e entendemos que elas são as mesmas para todas, mas vista sob olhares diferentes. Através dessa ligação com a dança, percebemos a força do coletivo, e os efeitos produzidos em nossos corpos. Pensando que todas as danças nasceram em um contexto cultural, social e histórico específico, entendemos melhor como a materialidade da cultura oferece para cada dança seu mote, seu significado no meio social em que se vive.

Todos os dias, vivemos a angústia do tempo, e a dor como encontro caótico com o outro e com o mundo ao nosso redor. A arte em forma de dança tribal oferece através do corpo uma possibilidade de transcendência, algo que não se corrompe, e com simplicidade enxergamos o mundo com outros olhos. Olhos que veem a dor e a alegria, afastando assim o sujeito da alienação. A dança tribal vista sob olhos da arte, uma categoria suprema, se emprega como uma filosofia, em que o corpo

experimenta possibilidades de diferentes expressões culturais e o contato com o outro, além de trazer a busca pela completude na vida urbana, de expressar-se como sujeito ambivalente que tem potencial de criação. A arte nos consola e o estilo da dança tribal nos empurra para o exercício de nossa liberdade.

Viver o estilo tribal e viver o coletivo com um grupo de dança, nestas vivências elaboramos a compreensão sobre um sentido de invenção de si, temos mais forças e apoio para enfrentar os sofrimentos diversos existentes em nossa condição de estar no mundo e com ele poderemos fazer boas trocas. Encontramos uma linguagem que consegue acessar nossa ancestralidade e modernidade, apresentando sentido para diversas roupagens num estilo só, atingindo diferentes sentimentos nos sujeitos, fazendo com que a união dos mesmos nos possibilite diversamente nos processos de subjetivação, assim como desindividualizar e manter a potência das sociedades coletivas acesa.

A dança tribal está em formação no mundo, e de um modo especial no Brasil, pelo fato de estar presente há poucos anos. Conforme nossa experiência ainda há muitos elementos a serem definidos em sua composição, neste seu modo de aglutinar aspectos de múltiplas expressões corporais, originados em tempos e espaços tão diversos. As bases étnicas nômades que dão as formas da expressão artística precisam ser melhores entendidas para que a fusão se constitua como um canal de transmissão de toda a energia para a criação individual e grupal. O não entendimento das bases étnicas pode fazer com que a fusão seja capturada por algo que tende muito mais a uma expressão do exotérico do que a uma condição de abertura para os elementos intensivos de cada cultura. Estamos atentas ao fato de que nos dispositivos do poder existe uma complexidade com o sentido de sociedade do espetáculo sempre a espreita para nos capturar em nossas danças. Nestas armadilhas de captura do poder não queremos cair.

A dança, em seus elementos de música, de gestos, de cores e indumentária, se apresenta com um ar misterioso, exhibe uma modalidade específica de beleza. A diversidade de gestos, originada desta capacidade que a dança tribal tem de compor com a multiplicidade de culturas, pode se perder na superficialidade de supostas performances, elaboradas apenas em função das exibições. Ao mesmo tempo em que tira proveito da amplitude de linguagem, presente em seu próprio movimento de arte, traz incertezas, quando os grupos entram em exercícios de competição

excessiva e de exaltação de ego. Talvez uma articulação entre o esforço atual de promover fusões com as raízes identificadas nas culturas de onde originaram, favoreça a uma expressão apta para captar os elementos intensivos dos encontros, em seu modo de fazer presente, enquanto dança no meio urbano.

Denominamos como aspectos “disruptivos” aqueles elementos, que a partir de uma linguagem corporal, denotam um movimento de ruptura frente aos dispositivos de dominação exercidos sobre todos nós por meio do atual modelo de capitalismo. A hipótese da presença de aspectos “disruptivos” na dança tribal nos desafia a conferir, por meio desta pesquisa, os elementos que estão associados a uma organização de “tribo” ou ao um modo “nômade” de viver. Os elementos vinculados a esta expressões culturais certamente aparecem na mistura de linguagens presente na dança tribal.

Enfim, nosso estudo já apresenta elementos suficientemente fortes para enfatizarmos as hipóteses sobre os aspectos “disruptivos” da dança, em meio ao convívio possível nas cidades atuais. As análises aqui realizadas empenham em destacar os elementos que possam confirmar uma dimensão política da dança diretamente relacionada com o risco de nos perdermos em meio à barbárie urbana, tal como nos alerta Pina Bausch quando insiste que dancemos. Ou então, nosso estudo pode nos ajudar a convencer a nós mesmos e a tantos outros sobre esta urgência de aprender a dançar para não “dançarmos na vida”!

Entendemos que agora fica mais claro o jogo de palavras feito por meio do apelo dos termos “concertos” e “consertos”. A dimensão do concerto se refere a esta possibilidade de encontrar na dança tribal um lugar para aprendermos a fazer da vida uma obra de arte. Já a dimensão do conserto está colocada neste enfrentamento com o viver urbano, naquele esforço sugerido por Félix Guattari, quando ele nos alertava sobre os pressupostos para reinventarmos uma cidade subjetiva.

Portanto, estudamos a dança tribal com a convicção de fortalecemos em nós esta percepção sobre a mútua implicação entre processos de subjetivação e processos educacionais. Este estudo faz parte de nossa formação enquanto educadora em um Curso de Educação Física. Aqui o processo educacional ganha em amplitude quando estudamos um tema que nos implica, de corpo e alma. Não estudamos um assunto para nos conferir algum tipo de erudição. Estudamos um

tema que nos desafia, sem descanso, para este esforço da escultura de nós mesmo, aproveitando constantemente o apoio oferecido pelo grupo da dança tribal. Expressamos nosso contentamento pelo fato de constatarmos o quanto os objetivos de nossos estudos foram alcançados.

2 CAPÍTULO 1:

A dança tribal: percursos e experiências

Aqui poderíamos viver, posto que aqui vivemos
F. Nietzsche

Este capítulo tem como objetivo principal apresentar os dados por nós organizados, com o foco em três aspectos: primeiro, apresentamos a história da dança tribal; segundo, relatamos a experiência da Companhia de Dança *Shaman Tribal*, situada em Rio Claro; terceiro, tecemos relações entre as características da cidade e as experiências do Grupo *Shaman*. Por meio deste percurso queremos elaborar uma definição sobre este estilo de dança ao modo de partilharmos com o nosso leitor.

2.1 – História da Dança Tribal

A dança tribal, considerada em constante mutação, é uma dança étnica contemporânea, que funde várias raízes e arquétipos. Tem sua base em danças orientais, como por exemplo, a dança do ventre, fusionando com dança indiana, flamenco, *breakdance*, danças folclóricas de várias regiões, inclusive as nômades orientais e ocidentais. É um estilo de dança contemporâneo, nascido na década de 60, mas é baseado também na ancestralidade artística.

A Dança Tribal, é uma vertente surgida nos EUA, em 1969, quando a dançarina Jamila Salimpour, ao fazer uma viagem ao Oriente, se encantou com os costumes dos povos tribais. Fascinada pela dança, pela estética e pelo universo místico do Oriente, Jamila resolve acrescentar e mesclar os elementos que havia conhecido na viagem. Junto à sua trupe *Bal Anat*, Jamila passou a desenvolver coreografias que utilizavam passos característicos da dança oriental e acessórios das danças folclóricas. Ela tomou como base as lendas tradicionais do Oriente para criar uma espécie de dança teatro, inventando um figurino inspirado no vestuário típico das mulheres orientais, que ficou como uma das características mais marcantes do estilo Tribal (SALIMPOUR, J. 1990).

“Estilo Tribal é uma modalidade de dança que funde arquétipos, conceitos e movimentos de danças étnicas das mais variadas regiões, como o Flamenco, a Dança Indiana e danças folclóricas de diversas partes do Oriente, desde as

tradicionais manifestações folclóricas já bem conhecidas pelas bailarinas de dança do ventre às danças tribais da África Central, chegando até as longínquas tradições das populações islâmicas do Tajiquistão” (HALIM, S. 2008).

Rico em dramaticidade e plasticidade, o Tribal *Fusion* tem conquistado a atenção do público pela audácia em agregar elementos culturais diferentes e pela característica anacrônica: ao passo que evoca personagens míticos e arquetípicos recolhidos do passado, transportando o público à sua raiz antropológica, também traz elementos contemporâneos muito inovadores enquanto proposta artística, ratificados em uma indumentária tão intrigante quanto a dança, com todos esses componentes convivendo harmonicamente entre si (BRAZ, P. A. 2012).

A dança que permeia tudo, que é macrocósmica e microcósmica, é também expressão, comunicação. Na era da globalização, da liquidação dos valores mais primordiais o estilo Tribal parece vir na contramão desse processo, utilizando-se dele como mais uma ferramenta para refazer o jogo da ritualidade, da sacralidade, da criação (CELESTINO, L. C. 2008). “Assim, o Tribal seria a dança do novo milênio, da universalização, da globalização. A Dança do futuro!” (HALIM, S. 2008).

É uma dança propositalmente ecológica em seu figurino, pois faz utilização de sementes, flores, conchas e tudo o mais que remeta à ancestralidade e naturalidade (CELESTINO, L. C. 2008). Os figurinos são construídos desta forma, utilizando materiais da natureza e peças já existentes que são reutilizadas e transformadas para fazer parte da indumentária.

O estilo que hoje conhecemos como Dança Tribal, tem suas bases no trabalho desenvolvido por três grandes bailarinas: Jamila Salimpour, Masha Archer e Carolena Nericcio. Cada uma delas, a sua maneira, contribuiu para a estruturação e fundamentação do estilo, que é uma forma de dança bastante nova com suas origens nas tradicionais danças do Oriente Médio. Os componentes dessa história incluem dançarinos ciganos que inspiraram os orientalistas do século XIX (BRAZ, P. A. 2012).

Pensando no nascimento do estilo tribal, na década de 1960, Jamila Salimpour criou o grupo *Bal Anat* em 1968, com o qual fazia experimentos em fundar danças diversas do Oriente Médio. Salimpour também ousou em desestruturar modelos vigentes a respeito de dança do ventre, circo e teatro, propondo uma fusão de todos os elementos a sua pesquisa em danças orientais.

Nesse “movimento tribal” que começou a nascer nota-se uma intimidade com o movimento denominado de “Contracultura”.

A contracultura foi um grande movimento de arte, mesclado com manifestações dos movimentos sociais de contestação, que ao longo da década de 60 marcou o mundo e influenciou gerações. Não foi uma rebeldia de jovens, e sim a experiência de partir para a ação. Se estes movimentos não conseguiram mudar a realidade, ao menos transformaram mentalidades. Toda a aldeia global contestava os tabus morais e culturais, os costumes e padrões vigentes e as instituições sociais. Propunham-se novas maneiras de pensar, sentir e agir, e assim criava-se outro universo com regras e valores próprios.

Nesse período pós-guerra nos Estados Unidos, a vida política estava marcada pela corrida armamentista, pelo acirramento das lutas raciais e pelas transformações socioeconômicas advindas da criação do Estado do Bem Estar Social. A sociedade teve que se adaptar radicalmente a uma economia gerenciada por modelos científicos, que resultava numa realidade mecânica e desprovida de qualquer impulso criativo. A contracultura vinha em resposta à cultura massificadora ocidental com caráter libertário e questionador que repreendia as políticas de esquerda tradicional e princípios capitalistas com sua economia de mercado, daí o anticonsumismo. Pregava-se a vida comunitária e a valorização da natureza.

O misticismo, o psicodelismo e as drogas justificavam a oposição ao racionalismo e assim tinha três eixos de movimentação: da cidade para o campo, da família para a vida em comunidade e do racionalismo cientificista para os mistérios e as descobertas das coisas místicas (BRANDÃO, V. et. al. 2009). Lutaram politicamente e artisticamente, e apesar de não mudar a realidade um enorme legado foi deixado por esse movimento.

Hoje, restam manifestações isoladas que lembram um pouco da contracultura original (BRANDÃO, V. et. al. 2009). Os jovens contemporâneos não possuem o engajamento político e ideológico daqueles de outrora, são considerados alienados e buscam freneticamente o inusitado. Parece que desejam se mostrar de alguma forma, integram suas tribos e destacam-se pela busca de autenticidade. E assim continuará, até que nasça uma geração de inconformados o bastante pra tentar mudar o mundo.

Outra forma de expressar resistência foi o movimento *underground* nos anos 60, em que o modo de se vestir e o tipo de música representada eram só uma forma expressiva. Os jovens aí envolvidos carregavam uma ideologia que marcava suas manifestações. Eles queriam fugir das linhas controladoras do capitalismo ou do sofrimento causado por ele. Buscavam transformar a estrutura da sociedade, mudando mentalidade, comportamento e atitudes. Todos esses movimentos dissiparam-se, em expressões como o punk ou o estilo hippie, restando apenas roupas, atitude e influências musicais.

O movimento tribal recebe grande influência deste movimento de contra cultura, pois agrega o misticismo, o orientalismo, as culturas alternativas, a quebra de padrões de danças vigentes na época e o modo comunitário de dançar em grupo. Mesmo que no seu início, o que contava era o entretenimento e ganho econômico, as grandes mães da dança tribal lutaram por outros objetivos.

Quando uma dança em particular é retirada do seu contexto cultural e colocada em um palco, ela muda. Ela faz isso para satisfazer o seu novo público e suas expectativas. A Dança do Ventre se apresentava como um entretenimento secular do Oriente Médio, e no entanto, foi sempre adaptada e modificada para atender às expectativas de seus públicos. O impulso para a adaptabilidade está marcado por aspectos econômicos. Acontece como uma espécie de incentivos para o público dar mais dinheiro para os dançarinos. Isto é verdade para os dançarinos ciganos que lhe deram origem, é verdade para as dançarinas de cabaré árabe que se transformaram, e verdadeiro para os dançarinos norte-americanos que o adotaram (RALL, R. O. 1997).

A linhagem começa com os dançarinos ciganos do Norte da África, particularmente *Ghawazee* do Egito e *Ouled Nail* da Argélia. Os dançarinos ciganos foram introduzidos nos Estados Unidos em 1893, no *Grand Columbia Exposition*, em Chicago. Eles geraram grande agitação e fizeram shows burlescos que inspiraram toda uma nova Hollywood do gênero *vamp*. Bailarinos árabes foram atraídos por este glamour e queriam emular ideais ocidentais, portanto adotaram a versão Hollywood como sua própria. Assim a tradicional “dança do ventre moderna cabaré egípcia” é uma construção norte americana que foi modificada pelos árabes para suas próprias necessidades artísticas e econômicas, inseridos neste novo contexto cultural (RALL, R. O. 1997).

Jamila Salimpour, foi a responsável por ensinar essa construção norte americana de dança do ventre e a partir disso trazer suas fusões de acordo com a história e as necessidades.

Jamila se mudou para Berkeley, Califórnia em 1967, e a cidade estava cheia de estudantes que estimulados pela música indiana de Ravi Shankar (SALIMPOUR, J. 1990), estavam prontos para escutar e olhar para outra importação de destaque do Médio Oriente. Seus ensinamentos sobre dança foram encorajadores, pois as alunas absorviam os movimentos e as transições. Nessa época acontecia aos sábados a Feira da Renascença (Renaissance Pleasure Faire), a qual suas alunas se apresentavam de forma não sistematizada. Era uma feira de arte, organizada como um imenso circo ao ar livre baseado no século XVI, continha comida e entretenimento daquela época, juntamente com aparições da majestade Rainha Elizabeth, que dava um prêmio ao melhor artesão em exposição da Feira. Malabaristas, mágicos, mímicos, qualquer tipo de entretenimento era encorajado. Uma tentação era que qualquer um que viesse com uma fantasia de época ou qualquer coisa, podia entrar sem pagar. A coordenadora de entretenimento da feira, Carol Le Fleur, pediu a Jamila que organizasse suas alunas para que não ficassem desviando a atenção do público em vários lugares e momentos da feira, e sim utilizassem o palco por um período somente (SALIMPOUR, J. 1990).

Então foi em setembro de 1968 que a ideia de formar uma trupe nasceu para Jamila. Naquele ano ainda não possuíam um músico, e assim Jamila batucava acompanhada por uma bailarina de *folk* que recentemente havia adquirido a *darbouka* (um tipo de *derbake*) e se dedicado a aprender para tocar nos palcos. Desse modesto começo, o núcleo da trupe estava formado. Na busca de um nome, Jamila queria honrar a Deusa Mãe, *Anat*, e com “*bal*”, a palavra francesa para dança, surgiu o nome *Bal Anat*, a Dança da Deusa Mãe (SALIMPOUR, J. 1990).

Jamila Salimpour sabia que o formato *cabaret* não seria apropriado para a Feira, e assim quis resgatar sua experiência do circo *Ringling Brothers Circus*. Assim o *Bal Anat* era como um show de variedades circenses que qualquer um desejaria ver em um festival árabe. O show de variedades que representava um meio termo de estilos de danças antigas com o Oriente Médio, em acréscimo com dois mágicos, Gilli Gilli do Egito, e Hassam do Marrocos. As dançarinas acrobatas egípcias eram tão flexíveis quanto seus predecessores, inclusive tinham um professor grego de

matemática da UC Berkeley, que sabia como pegar uma mesa com os dentes, com Suhaila (filha de Jamila) em cima dela (SALIMPOUR, J. 1990).

Foi um olhar com um formato que eventualmente foi imitado por todos os Estados Unidos. Quem era profissional às vezes sabia esta origem, mas na maioria das vezes não tinham conhecimento de onde isso havia surgido. De fato, muitas pessoas acharam que essa era a “dança real”, quando na verdade era metade real e metade besteira. Os folhetos de *Bal Anat* informavam ao público que vieram de muitas tribos. Talvez fosse a origem da expressão “dança tribal” (SALIMPOUR, J. 1990).

Havia um problema em uma feira a céu aberto do século XVI, que era reproduzir músicas já que não havia eletricidade, baterias, amplificadores portáteis, e nenhum truque acústico do século XX. Assim tiveram que voltar às noites prévias das músicas das tribos. Foram utilizados para fazer música: *snujs*, *sistrums* (instrumentos de percussão), tamborins, batedores de madeira, *derbakes*, *mijwiz* (flauta de madeira originária da Síria), mesa de *beledi* (grande bumbo), *edefs* (parecido com tamborim), *oud* (cordofone em forma de meia pera ou gota, similar ao alaúde) e o *mizmar* (oboé egípcio), além de algumas tentativas feitas com a música indiana. A trupe estava instruída a fazer o *zagareet*, a ululação utilizada pela sociedade do Oriente Médio (SALIMPOUR, J. 1990).

Nos anos seguintes Jamila Salimpour, quis acrescentar mais variedades nas danças, então acrescentou dança dos copos de água, dança *karsilama* (réplica da dança popular turca), dança com espadas, com máscaras da Deusa Mãe (expressão das origens primitivas da dança), dança do “vaso” (apoiados na cabeça), danças beduínas, dança indiana *katak* (SALIMPOUR, J. 1990).

Jamila Salimpour é considerada a grande mãe do estilo por ter sido quem propôs as primeiras fusões e os primeiros experimentos e disseminou o estilo através do grupo *Bal Anat*. Na época ela pensava apenas em desenvolver um estilo próprio de se fazer dança do ventre, sem vislumbrar os rumos e proporções que o seu trabalho iria tomar. Masha Archer, sua aluna, foi quem deu contornos fundamentais para estética do estilo, no que diz respeito aos movimentos e, sobretudo, na composição dos figurinos.

Masha Archer havia interrompido seus estudos com Jamila uma vez que ela estava pronta para levar seus resultados aos clubes. Ela estudou com Jamila

Salimpour por dois anos e meio antes de fundar o *San Francisco* Companhia de Dança Clássica, que existiu por catorze anos (1970 até meados da década de 1980). De acordo com Masha, Jamila sentiu que a dança merecia um local melhor do que restaurantes e bares, mas não havia nada que poderia ser feito sobre isso: "Ela estava transmitindo que tão repugnante como à cena pode ser, você tem que aturar isso porque esse é o único jogo na cidade". Também, se você fosse um professor, você deve ensinar seus alunos a tolerar a situação e cooperar. Masha adotou a dança, mas tinha uma visão diferente de interpretá-la. A disciplina de Masha acrescentou uniformidade para o novo estilo por não distinguir entre os movimentos das diferentes regiões e simplesmente identificá-la como "dança do ventre". Carolena Nericcio, membro de sua trupe de sete anos, brincando, chamava o estilo de Masha de "*Tribal Art Nouveau*", porque ela queria que o figurino refletisse mais de uma mistura de arte europeia (RALL, R. O. 1997).

A abordagem de Masha para figurino foi influenciado por Jamila, mas ela o levou para mais longe "em um louco, o ecletismo, voraz aquisitivo". As bailarinas pareciam algum tipo de europeus parisienses e tunisianos com um forte olhar bizantino tribal, que foi completamente inventado. Masha sustentou que o olhar era aparentemente autêntico, usando joias tribais e peças antigas do Oriente Médio e Europa. Ela se referiu a ele, porém, como "*Authentic Modern American*" por causa do conceito americano de tomar liberdades com a autenticidade e origem. Masha também teve uma atitude americana para a escolha de diferentes tipos de música para dança do ventre. Ela descobriu que usando apenas a música popular do Oriente Médio para a dança, o que era esperado, foi um caminho estreito de olhar para ela. Ela decidiu que não havia muitas fontes de música que relacionaram as expressões folclóricas, tais como fontes musicais de outros países, até mesmo ópera e músicas clássicas. Masha se recusou dançar em bares e restaurantes e preferiu tocar em eventos culturais. Deste modo ela trouxe a consciência de que havia outros lugares em que poderiam ser mostrada a dança do ventre, podendo ser uma peça de teatro aonde as pessoas vão com a finalidade de ver a arte realizada. No entanto, ela não se refere apenas a um estágio formal. Ela sustentou que a Feira da Renascença foi um excelente ambiente para a dança, porque as pessoas esperavam ver um show dos bailarinos e não tê-los apenas como um acessório erótico para jantar. "Estamos sendo considerados dançarinos intemporais deste

mundo". Masha tinha consciência de que ela estava tomando liberdades extremas com esta dança e suas raízes culturais, mas sentiu fortemente que a dança era tão especial e tão merecedora de respeito que não importava o que ela faria. Todo este esforço seria lindo, esse foi o legado final que ela transmitiu aos seus alunos (RALL, R. O. 1997).

Carolena Nericcio começou a estudar com Masha Archer com a idade de 14 anos. Ela treinou com ela por sete anos antes de iniciar *FatChance Bellydance* (FCBD) em 1987. O *FatChance* é uma mistura das duas metodologias em termos de formato e estética. O formato de estilo tribal veio de Jamila: "... o coro, a criação do coro de meia-lua e os dançarinos que saem individualmente para fazer uma rotina de dois ou três pequenos minutos para depois voltarem para o refrão". Eles seguem Jamila neste estilo de usar figurino pesado, mas com o estilo Masha de ter o olhar de fusão igual para todos. Carolena impressiona com seus alunos pela presença de palco mesmo exigente e personalidade em público que Masha e Jamila ensinaram, carregando sobre a intensidade do estímulo dos dançarinos de um ao outro o ulular vocal (*zhagareets*), durante uma *performance* (RALL, R. O. 1997).

Carolena Nericcio foi quem criou o estilo *American Tribal Style* (ATS) a partir dos trabalhos já fundamentados na experiência realizada com a sua professora. Junto ao *FatChance Bellydance*, Carolena estruturou todo um sistema de movimentação e deslocamentos, num caráter de coreografia improvisada, definiu e significou a postura básica do estilo e fundamentou a ideia de dança enquanto trabalho coletivo e de união e sinergia entre as bailarinas, características estas primariamente evocadas nos trabalhos de Salimpour e Archer como reflexo do movimento contracultural da década de 1960. O Estilo Tribal Americano ou *American Tribal Style* (ATS), é uma improvisação coordenada que é um sistema que parece uma brincadeira de "siga o líder" e baseia-se numa série de códigos e sinais corporais que as bailarinas aprendem, trupe a trupe. Esses sinais indicam qual será o próximo movimento a realizar, quando haverá transições, trocas de liderança, etc. Uma nova postura foi adotada pelas dançarinas desse estilo, inspirada no flamenco, com posições corporais diferenciadas visando dar maior amplitude aos movimentos (CELESTINO, L. C. 2008).

O ATS, hoje patenteadado por sua criadora, reúne o trabalho destas três grandes bailarinas e professoras. Carolena sabe a importância de se manter fiel ao

contexto cultural, mas ela sabe que o estilo tribal americano está aqui para ficar e que irá evoluir constantemente. Ela reconhece que os bailarinos têm a responsabilidade de trazer mais integridade para a dança e para manter o espírito das raízes culturais. No entanto, ela tem sentimentos opostos sobre como ela gostaria de ver esta dança evoluir nos próximos cinquenta anos. Parte dela gostaria de ver a dança teatral ganhar status respeitável no palco. Mas ela também percebe que uma parte importante seria perdida, porque a essência da dança é a interação com as pessoas "logo ali na rua". Carolena encoraja sua trupe para se tornarem próximas, colaborarem com as outras e se fazerem poderosas e bonitas pra si e não para os outros.

Alguns trechos da entrevista dada por Carolena para Revista Shimmie, conta mais para os leitores brasileiros como foi o início da dança tribal:

Quando comecei a dar aulas de dança do ventre era apenas isso, aulas de dança do ventre. Eu usava o formato que aprendi de minha professora Masha Archer que eu conhecia apenas como dança do ventre. Ela é uma artista muito talentosa e a forma como ela utilizava o figurino e a estética geral do seu estilo era muito específica e eu achava que dança do ventre era isso.

Então quando comecei a dar aulas eu não tinha experiência com outros estilos e foi muito natural seguir o formato que ela me ensinou. Então quando as pessoas começaram a mencionar outros estilos de dança do ventre eu não sabia do que elas estavam falando e também não me importava muito. Interessei-me bastante depois mas não naquele primeiro momento. E eu vivia nessa "bolha" de conhecimento passado para mim por Masha, porque eu achava que o estilo dela era a coisa mais incrível do mundo e era assim que eu gostava de ver as coisas. Mas as pessoas continuavam a trazer mais perguntas a respeito de outros movimentos, outras culturas de outros países e outras formas de dança e aquilo me forçou a sair daquela "bolha" e conhecer outras coisas. E o que eu comecei a perceber foi que em termos de estrutura, o que nós tentávamos fazer era um estilo de improvisação coordenada em que duas, três ou quatro dançarinas se apresentavam juntas com um real propósito. Como mencionei anteriormente, no estilo de apresentação improvisado de Masha, a bailarina mais experiente poderia mudar o movimento do grupo mas ela não necessariamente tinha que estar na frente das outras para fazê-lo, era esperado que você soubesse que iria acontecer e era extremamente confuso. E eu tenho essa forma organizada de pensar as coisas e aquilo não fazia nenhum sentido para mim (minhas alunas nunca aceitariam tal coisa!) então tivemos que pensar em melhorar isso. A dançarina mais experiente tinha que ficar na frente das outras para passar a informação para as outras. O que fiz foi observar as alunas em sala de aula e pude notar quando a dançarina sênior mudaria o movimento, por causa da forma que ela mudava de um movimento para o outro. Muito similar à estrutura da música folclórica egípcia, em que o percussionista usa a medida de 4/4 do ritmo para mudar de frase musical, a partir de uma deixa da última repetição da frase percussiva para avisar aos outros músicos que a frase mudaria. Eu notei que a dançarina sênior fazia o mesmo e dava uma "deixa" que significava: "vou fazer algo diferente", e trazia a atenção para alguma parte do seu corpo que sinalizaria a mudança. Poderia ser no ângulo dos seus pés ou a forma que movimentavam os braços para cima e/ou para baixo, ou

a forma que movimentavam os ombros sinalizando que “estou me preparando para girar” e coisas do gênero. Então foram nessas observações em que me baseei para estruturar o estilo, a experiência de improvisação com duas, três ou quatro dançarinas. Qualquer formação com mais pessoas era confuso demais, e com menos pessoas do que isso seria um solo. Às vezes temos solos, mas a maioria das apresentações é feita em grupos. Originalmente nós dançávamos apenas em festas. Então a formação não tinha muito critério de posicionamento, e começamos a nos apresentar em um pequeno café chamado “Café Istambul” em que o espaço para dança era bastante estreito e as dançarinas só podiam ficar em uma posição específica, que era em diagonal, que era possível para duetos e trios. Essa situação nos levou a trabalhar em diagonais. E então nos vimos em apresentações em parques e festivais e nos demos conta que a formação em triângulo para os trios e em linhas intercaladas para os quartetos era uma boa forma de manter as diagonais e ainda sim ver a dançarina-líder. Então foi isso, eu apenas observava o que estava acontecendo. E em termos de figurino: os adornos de cabeça, as joias, o *choli* indiano, as calças bufantes, a saia, o xale, eram bem o que usávamos com Masha. Para ela as cores seriam mais pastéis, mais europeias, como uma pintura de Alfonse Mucha, e para mim as cores seriam mais cruas e ousadas, com um visual mais folclórico e alegre. Eu adicionei meu toque pessoal e a minha inspiração, porém mantendo a estrutura básica do figurino, com mudanças das texturas dos tecidos e nas cores, passando dos pastéis e dos tons lavados para algo mais arrojado, natural e vigoroso.

Na época em que dancei com Masha Archer havia solos ocasionalmente, mas ela gostava mais da ideia de dançarinas trabalhando juntas. Em vez da ideia de competição entre dançarinas, coisa que ela observou tantas vezes até que ela começasse a dar aulas, que mesmo em grupo tentavam aparecer mais que as outras, competindo entre si e tentando provar qual delas era a melhor. Ela achava essa atitude sem sentido porque quando estamos no campo da Arte não existe este sentido de competição, então ela passava para nós uma mentalidade de cooperação quando dançávamos juntas. Então eu interpretei isso como a forma que deveria ser. É o que pude perceber da minha experiência inicial lecionando foi que os solos criavam mesmo esta sensação de “quem é a melhor”, coisa que eu não gostava. É como quando você vê uma dançarina cercada por outras e automaticamente você pensa que ela está se destacando porque ela é a melhor do grupo, e não porque ela teria a leitura musical mais interessante para esse pedaço da música por exemplo. Com o passar do tempo mantivemos o solo, mas ele não faz parte da natureza do estilo como quero apresentá-lo. Então nos grupos de duetos, trios e quartetos a audiência tende a ficar desconectada das particularidades de cada dançarina (a mais bonita, a mais alta, a mais voluptuosa ou a mais magra... a que tem cabelo roxo... enfim!) e se concentra no todo, como uma verdadeira pintura em movimento. A primeira coisa que se vê é a totalidade desta “pintura”, e então você nota qual é o tema, e pequenas partes desse todo começam a se destacar. Eu não queria que estas “pequenas partes” se destacassem antes do tema principal, e a atenção não se perde deste tema. E isso agradou a muitas pessoas porque se você quer dançar mas não quer ser uma solista, você não precisa. Não é necessário lidar com toda aquela pressão de ser o centro das atenções, eu mesma nunca quis ser uma solista. Muitas alunas que frequentavam as minhas aulas se sentiam desta maneira e isso fez com que elas se sentissem confortáveis e isso ajudou muito.

As pessoas pensavam que o que eu estava fazendo com o ATS® no início era mais autêntico do que a dança do ventre (dança do ventre estilo oriental, ou cabaret como os americanos chamam) e não é. A dança do ventre sempre foi mais autêntica no sentido histórico que o ATS®, e só porque “parecíamos” mais folclóricos as pessoas assumiram que nós éramos a verdadeira dança, e isso nos causou problemas imensos com a

comunidade da dança do ventre. E isso me forçou a tomar uma decisão definitiva sobre esse assunto, o que me rendeu liberdade para perseguir os meus interesses artísticos e estéticos. É claro que existem ligações entre o meu trabalho e os aspectos tradicionais das culturas que pesquisei, mas eu não tento retratar nenhuma tribo em específico. Eu respeito todas as influências às quais me inspiro a ponto de não tentar reproduzir essas influências sem o conhecimento necessário. Por que se eu fosse perseguir o conhecimento de centenas de formas de dança então nunca faria o que eu faço, porque seria completamente consumida por essa pesquisa. Então pode ser muito libertador se você cortar o cordão, e também pode ser bastante intimidador se você procura fazer algo novo, mas é necessário seguir a sua inspiração. Na arte não existe “certo ou errado”, existe a coragem de se fazer o que se deseja, e se as pessoas gostarem, ok. Se elas não gostarem não pense que não está “correto” apenas continue tentando, siga a sua inspiração”.

Posso dizer que as primeiras modificações do ATS® não foram fusões, não foram Tribal *Fusion*. As primeiras modificações vieram de pessoas que frequentaram as minhas aulas e decidiram que elas mesmas gostariam de lecionar, ou se mudaram, ou estiveram na companhia de dança e decidiram criar o seu próprio grupo em outro lugar. Isto foi inevitável e lamentável porque o meu trabalho ainda não estava completo, as pessoas pegaram informações pela metade. E quando foram usar o que tinham aprendido tiveram que completar o conhecimento com outras coisas. Então tivemos todas estas variações do ATS® ou da dança tribal. Minha primeira reação foi ficar de coração partido. Foi uma grande confusão, fiquei chocada. Então fiquei desapontada e magoada porque senti que essas pessoas me roubaram de alguma forma e eu não podia acreditar nisso, eu nunca faria tal coisa com a minha professora. Eu não comecei a dar aulas enquanto ela não se aposentou. Jamais eu daria aula com ela em atividade. Então, foi assim: as pessoas abrindo aulas na minha esquina e dizendo que o que elas faziam era a mesma coisa que eu, ou chamando por outro nome e oferecendo o mesmo que eu. Era exatamente o que eu disse sobre danças folclórica e expressão artística. Se você vai utilizar a ideia de outra pessoa e modificá-la, faça grandes modificações. Não faça “mudançasinhas” e diga que é completamente novo, porque não é. A princípio eu quis criticar essas pessoas mas me dei conta que se eu fizesse isso a dança nunca cresceria, então eu simplesmente parei de me importar. E foi a minha salvação, saber quando não se importar. Por uns bons anos eu não prestei atenção às coisas novas que as pessoas estavam inventando até que o Tribal *Fusion* apareceu e eu pensei “O que será isso? O que isso tem a ver com o que eu faço? Por que estão chamando isso de Tribal?” E por um bom tempo o tribal de tornou “a lata de lixo” para aqueles que queriam fazer algo diferente e não tinham coragem de se opor à dança oriental e dizer “eu quero modificar o seu estilo”. Mas como o tribal era algo experimental e se originou da dança oriental, não tinha problemas em modificar o quanto se quisesse. O termo “tribal” tomou uma conotação totalmente errada e não foi, até que Rachel Brice aparecesse e finalmente houve um entendimento maior e a coisa toda passasse a fazer mais sentido para mim. Ela é uma pessoa muito talentosa e inteligente e disse para mim “eu quero fazer tal coisa que se parecesse dessa forma, do que devo chamá-la?” e eu respondi “eu não sei” então acho que dissemos juntas “então vamos chamá-lo de Tribal *Fusion*”. E fiquei muito satisfeita por termos tido esta conversa, ela me pediu a minha opinião e realmente criou algo que vem do ATS® mas é completamente diferente. É como se você pudesse olhar para nós e ver as semelhanças, apesar das diferenças, fizemos um ensaio fotográfico em que trocávamos de figurino e era essa a sensação. E é muito obvio que existem elementos do ATS® no que ela faz, mas ela não modificou pouco, modificou muito e agora posso ver que o que ela faz é distinto, porém vejo muitas pessoas simplesmente “nadando” entre uma coisa e outra sem entender. Elas não têm essa perspectiva das duas partes e acabam tendo muitas

informações desencontradas, ou não são talentosas ou habilidosas o suficiente para criar algo próprio. Então se copia sem se entender, o que desorganiza o cenário todo.

Sinto que o meu objetivo foi atingido e o fundamento está completo e cabe a ele uma evolução, então eu acho que o conceito continuará a se expandir, crescer e se tornar sustentável e saudável. O que eu realmente gostaria de ver seria o ATS® mais presente na mídia. Eu gostaria de ver a dança do ventre sendo apresentada de uma forma mais séria, e não apenas como um hobby ou uma dança sexy. Seria muito bom se a mídia desse uma chance de retratar a dança como uma forma de arte de grande beleza, independente do que as pessoas consideram como um estilo formal de dança, independente da opinião pessoal de algumas pessoas do que é beleza feminina. Se apenas eles pudessem ver através dessas coisas pequenas o verdadeiro valor da dança eu me daria por satisfeita (NERICCIO, C. 2013).

Muitos artistas continuam a criar e expandir este estilo, empurrando as fronteiras da dança do ventre com sua teatralidade, escolha musical, figurino e seleção local. Tribal *Fusion* continua a estar em um estado de evolução.

O Tribal chegou ao Brasil na década de 90 e aos poucos foi incorporando elementos da cultura brasileira nas coreografias e nos figurinos. Danças populares nordestinas como o Maracatu, o Coco, o Cavalo Marinho e o Afoxé são algumas das danças que hoje foram absorvidas ao repertório de movimentos de muitas companhias e bailarinas do país (BRAZ, P. A. 2012).

Em 2002, no Brasil, na cidade de São Paulo, a bailarina Shaide Halim cria a Cia. Halim Dança Étnica Contemporânea – a primeira trupe tribal do Brasil. Foi o início do Estilo Tribal Brasileiro. Desenvolvendo um trabalho baseado nestas modificações pelas quais o estilo passou, Shaide inova mais uma vez ao trabalhar com as danças de uma forma mais homogênea. A Cia. Halim teve seu trabalho coreográfico orientado pela composição musical, dando ênfase a uma ou outra modalidade de dança, seja oriental, indiana, africana ou brasileira, a partir do tema musical. Falar sobre Tribal é mostrar, com o corpo, a rede cultural dos povos do mundo (CELESTINO, L. C. 2008).

2.2 - Cia. *Shaman Tribal*

Organizada com núcleos em dois estados brasileiros, a Companhia *Shaman Tribal* desenvolve, desde 2006, trabalhos de pesquisa para composição coreográfica, formação de corpo de baile e estudos sobre o estilo adotado pela companhia, a Dança Étnica Contemporânea, conhecida como Tribal *Fusion*. Juntas somam apresentações e workshops em diversos estados brasileiros e em Buenos

Aires, Argentina. Foram as pioneiras do estilo no Rio Grande do Norte, na cidade de Rio Claro/SP, e responsáveis pela disseminação do estilo na cidade de Brasília.

Premiada em importantes festivais, incluindo prêmios como “melhor bailarina” (SP), “melhor grupo de festival” (SP) e “melhor coreografia do festival” (RN), a companhia soma atualmente doze integrantes no corpo de baile, além das colaboradoras na assessoria de imprensa e comunicação, assessoria de mídias sociais, núcleo de figurinos e cenário digital.

Segundo Paula Braz: “A Companhia *Shaman* surgiu a partir do desejo de um grupo de mulheres de estudar o estilo Tribal e desenvolver trabalhar coreográficos em grupo. Nosso entendimento da dança extrapolava os limites da estética e a sentimos de maneira quase sacra. O nome da companhia surgiu a partir desse conceito. Lideradas por mim e Ellen Paes, em 2006, aos poucos o grupo foi adotando um caráter profissional e a partir da integração de Cibelle Souza em 2008 à direção, o grupo definiu-se e traçou bases e fundamentos. Buscamos desde sempre a superação quanto aos aspectos físicos e estéticos, buscamos excelência. Emocionar nosso público é a nossa maior missão”.

Segundo Cibelle: “Nosso intuito sempre foi o de buscar no tribal essa gama de possibilidades de expressão e arquétipos do universo feminino. Acredito que nossa missão seja a de mostrar que muito mais do que já foi proposto em sua fundamentação, o tribal nos permite ir sempre além, não só tecnicamente falando, mas como forma genuína de expressão da vida, das questões espirituais, emotivas e/ou cotidianas do ser humano”.

As danças populares brasileiras como a Dança dos Orixás, o Caboclinho, o Cavalo Marinho, etc., são para a companhia, fonte de estudo e delas adotam muitos movimentos, adaptando-os e remodelando-os para o estilo Tribal.

O Teatro Burlesco e sua sensual irreverência também foi fortemente estudado pela companhia sendo fonte de inspiração para suas coreógrafas, gerando mais um “estilo dentro do estilo”.

Signos, símbolos, mitos, as antigas religiões matriarcais como fonte de pesquisa geraram personagens arquetípicos da esfera feminina e a dança como ritual se tornou a marca registrada da companhia. O sincretismo e a bricolagem são elementos fortemente percebidos nas composições coreográficas, nos figurinos, nas maquilagens e nas trilhas sonoras.

A *Shaman* é um grande projeto e uma criação feita a partir de muito amor à dança, além de querer estar reunidas com mulheres para construir algo maior. E até hoje, todas as integrantes fazem o máximo e organizam todos seus horários para podermos estar juntas por algumas horas na semana. Sendo que essas horas são mais do que essenciais em nossa rotina, é aquilo que queremos ser, e juntas vemos a possibilidade de criar inúmeras ideias, danças, figurinos, coreografias, arquétipos e estórias, temos mais força pra mostrar o que queremos ser e poder inquietar nosso público, poder utilizar da arte pra mostrar o quanto ela é poderosa e nos completa e o quanto ela pode causar mudança na vida das pessoas. Nós nos apoiamos e trabalhamos muito juntas para realizar o que achamos válido na dança e conseguimos atingir nossas metas na maioria das vezes de forma mais positiva possível, e isso é extremamente gratificante para cada uma de nós.

Desde 2011, realizamos anualmente nosso evento, o “*Shaman’s Fest*”, que tem alcance internacional. Bailarinas renomadas internacionais contratadas por nós realizam dois dias de workshops, juntamente com algumas bailarinas brasileiras, e realizamos um espetáculo promovido pela *Shaman* e com participações especiais, como acontece com as bailarinas internacionais.

Cada ano que se passa o aprendizado com o *Shaman’s Fest* é maior, e além de poder apresentar nosso trabalho e concepção da companhia, temos a oportunidade de estudar com bailarinas importantes e poder trazer maior conhecimento para nós e para as brasileiras.

A *Shaman* é um ambiente que proporciona além das virtudes que qualquer grupo proporcionaria, a vontade e a força para transformar a arte da dança tribal, para cada vez mais evoluir, tolerar mais, enriquecer nossas culturas corporais e intelectuais. Se hoje estivesse fundamentando o tribal sem um grupo, não haveria evoluções, nem o real entendimento empírico da sua filosofia, e provavelmente não teria abraçado a arte como modo de vida e não apenas como algo prazeroso, mas que é capaz de transformar tudo ao seu redor.

Com núcleos em dois estados brasileiros, a Companhia *Shaman Tribal* desenvolve, desde 2006, trabalhos de pesquisa para composição coreográfica, formação de corpo de baile e estudos sobre o estilo adotado pela companhia, a Dança Étnica Contemporânea, conhecida como *Tribal Fusion*. Juntas somam apresentações e workshops em diversos estados brasileiros e em Buenos Aires

(Argentina). Foram as pioneiras do estilo no Rio Grande do Norte, na cidade de Rio Claro/SP, e responsáveis pela disseminação do estilo na cidade. As bailarinas participantes da *Shaman* apresentam sinais de que a dança tribal exerceu um poder de mudança em suas vidas, por meio do contato com os elementos primitivos e com as vivências coletivas. Estes elementos têm o poder de afetar o modelo de ser mulher, propicia uma atualização de emoções articuladas com uma condição de criação. Uma força de transformação experimentada na dança sustenta um movimento que vai da experiência da multiplicidade das expressões artísticas até os esforços de rupturas com os modelos de convivência mais associados com a repressão.

Assim, entendemos que modos de dançar provocam implicações em modos de pensar e de organizar a vida como um todo. A dança tribal é hoje urbanizada e por isso mesmo acompanha grande parte da globalização, e ao mesmo tempo sempre com o aspecto disruptivo em relação ao nosso modo de vida econômico e individualista. Mesmo na cidade o estilo da dança tribal tem forças para transformar os modos de reconhecimento e de experiência na convivência deste meio específico.

Alana Reis, aluna da *Shaman* nos relata como a partir do momento em que conheceu o estilo tribal, se encontrou na dança completamente e consigo mesma, o que para ela representou um processo incrível. Assim ela nos diz:

Eu descobri que era capaz de fazer tudo aquilo que eu achava bonito mas sendo eu, tendo a minha estrutura, a minha aparência, o meu gosto, a minha preferência e mesmo assim conseguindo conciliar com outras coisas que aparecem dentro do estilo. Isso virou um foco, a partir daquele momento eu queria fazer aquilo. O estilo tribal como dança se tornou um tema de estudo, para aperfeiçoar e querer saber cada vez mais e querer ser sempre como elas são. A minha referência são as meninas da *Shaman*. A dança aproxima muito as pessoas, aproxima os sentidos, a questão de se sentir útil para aquilo e se fazer presente socialmente e politicamente para alguém. Para nós é muito notável que é uma total ajuda de autoestima, sociabilidade e de conhecimento corporal, técnica, estudo, aperfeiçoamento, concentração, ajuda em tudo. O tribal vai além da dança e do estilo pessoal, porque cada um começa a viver aquilo no seu dia a dia, vira uma referência de rotina, é aquilo que você quer ser e não só fazer.

A diretora Paula Braz complementa com as suas observações:

O tribal despadroniza e aproxima a nossa humanidade do que é folclórico e arcaico, coloca as duas coisas transitando num mesmo nicho. Tem um cunho social muito grande, a questão de apresentar varias culturas dentro de uma mesma roupagem interceptando ela de uma maneira única. Pois se você pode se apropriar de várias culturas, tem que olhar para elas. O fazer artístico, o apreciar artístico, nos aproxima de nossa humanidade, nos

coloca em situação diferente para perceber o mundo e se pudermos misturar isso com esse aspecto de apresentar pra população uma dança que misture várias culturas dentro de uma mesma roupagem favorecendo o coletivo é muito eficiente, porque com certeza se tornarão cidadãos mais tolerantes com as diferenças, porque o tribal faz questão de ser diferente. Questão de se despadronizar, de ter tatuagens, alargadores, cabelos coloridos, quanto mais nós nos distanciarmos do padrão mais próximos do estilo da dança nós estaremos, então é um exercício de tolerância para quem assiste, porque tem que tolerar outras culturas, uma estética totalmente estranha mas com um arquétipo de mulheres muito fortes, sendo que é mais fácil respeitar o que é forte. Nos estudos de Antropologia é possível entender como as mulheres permaneciam juntas, envolvidas em atividades coletivas, enquanto os homens saíam para a caça ou para a guerra. Outras expressões da cultura na Idade Média lidavam com forças cerceadoras da liberdade das mulheres. O olhar lançado sobre diversos lugares e tempo reconhece formas de expressão das mulheres em busca de ampliação de seus movimentos de criação. A dança tribal hoje coloca muitas mulheres em contato com marcas antigas de esforços de criação. A autoestima das mulheres é desenvolvida em todos os exercícios de dança, que diferente de outros estilos, a fusão de diferentes culturas, sugerem algo relacionado com a força das mulheres. Aqui, na dança tribal, percebemos como as mulheres vêm se valorizando mais. Muitas mulheres que não são necessariamente fortes e que muitas vezes estão submetidas a alguma modalidade de dominação no âmbito do convívio social, elas percebem que pelo menos na dança tribal elas podem experimentar rupturas, podem se sentir poderosas. E não raro isso extrapola para a vida das bailarinas participantes, como causando uma espécie de boa desestabilização.

2. 3 - A Cidade

O meio urbano encontra-se quase morto, as cores e a vida estão amassadas. São poucas as possibilidades que as pessoas encontram de mudar suas rotinas, de ter tempo e espaço livre para expressar-se. Ainda que existam pontos estimuladores de cultura na cidade, eles são propositalmente pouco divulgados e apoiados pelo processo político em que vivemos na modernidade.

A arte em geral e a dança são pouco incentivadas no Brasil, e acabam sendo elitizadas, pois o governo não fornece fomento para esse tipo de trabalho. Então quem quer trabalhar com arte que se sustente por isso. Isso restringe muito a parcela da população que poderá ter contato e se beneficiar dessa arte.

Relacionando isso pela visão da dança tribal, ela é pouquíssimo conhecida, já que é uma dança recente e não encontra apoio social para se popularizar, além do que, é uma dança exótica e entra de encontro com preconceitos.

Especificamente na cidade de Rio Claro, possuindo em cerca de 200 mil habitantes no interior de São Paulo, nota-se que grande parte da população não possui muita cultura e, portanto não entende a proposta do tribal. Percebe-se também a dificuldade de apoio da prefeitura para obtermos um espaço para o nosso

de trabalho além de apoio para realizar eventos na cidade. Além disso, o preconceito é muito vigente já que vivemos uma desconstrução de padrões estéticos e éticos. É nítido o estado de choque que grande parte dos rio-clarenses ficam ao ver o tribal. Obviamente existem exceções, pessoas interessadas e que se afetaram pela nossa filosofia, e muitas outras que simplesmente admiram nosso trabalho. Em relação a mercado de trabalho em Rio Claro, é uma luta, existem muitas academias de dança, mas elas não interagem para criar arte juntas, querem somente um lugar ao sol pelas próprias pernas.

O desejo nosso é em alguns anos poder mudar esse quadro na cidade e poder construir um projeto de dança eficaz para essa população, além de ganharmos apoio da mesma. Acreditamos que uma sementinha já está sendo plantada.

Segundo Paula Braz, Rio Claro é uma cidade provinciana que tem pouca proximidade com assuntos relativos à cultura, sobretudo a arte. Esse distanciamento da população com o universo artístico dificulta qualquer empreitada que vise proporcionar apreciação artística ao grande público. Falta plateia e à pouca plateia falta empatia. O preconceito com o que é diferente dos padrões existe em qualquer lugar, mas posso senti-lo com mais frequência em cidades pequenas. Entretanto, se por um lado o estilo Tribal causa estranhamento por sua estética, por outro lado também proporciona uma espécie de “religare” do público com arquétipos ancestrais e essa característica é percebida por todos os públicos, seja este provinciano ou não.

Uma aluna da Cia. *Shaman*, diz:

Assim como todas as outras cidades, Rio Claro tem seus pontos fortes e fracos, e ainda os descubro com o tempo. Rio Claro tem um quê provinciano, como é de costume em várias outras cidades do interior paulista. Pude entender esta dinâmica porque realmente vivenciei outras cidades e entendi que é uma característica interiorana. Esse costume de receptividade nativa através dos sobrenomes não é muito o que considero um ponto positivo, pelo contrário, encaixa a cidade azul no meu ranking das “cidades chatas para se viver”! Mas, confesso que quando me mudei para cá, aos 15 anos, consegui, aos poucos, fazer boas amizades, muitas delas que mantenho até hoje, inclusive com pessoas nativas – aqui vale um parêntese: que a maioria, se não todas, as pessoas que conheci aqui, são as que compartilham comigo do ranking “das cidades mais chatas para se viver”, exatamente por este provincianismo e um pouco da falta do que fazer. De toda forma, sabendo lidar com esta característica, Rio Claro até que se encaixa no meu gosto pela sua paisagem e, com certeza, pela Floresta Estadual, que tenho o privilégio de respirar, já que moro ao lado. Definitivamente a paisagem é um atrativo de Rio Claro, o céu é realmente muito bonito! Como não trabalho em Rio Claro atualmente, não tenho muito tempo de enjoar daqui, por isso, até valorizo mais a paisagem, que acabo

aproveitando aos finais de semana. A tranquilidade é outro ponto forte, já que vim da capital e aquele caos realmente não me representa. As amizades me mantêm aliviada, já que sem muitas opções do que fazer, amigos dão conta do recado! E sim, claro, a dança! Com certeza, se não fosse minha aproximação e paixão com o Tribal e a *Shaman*, não estaria em Rio Claro hoje. A rotina de aulas, o grupo de bailarinas e amigas que se construiu são pontos fortes para justificar minha estadia em Rio Claro e para torná-la uma opção feliz. Posso dizer que o tribal e, principalmente a *Shaman*, me seguram na cidade e me fazem acreditar que é um bom lugar para se viver neste momento. Vale ressaltar que a cidade cresceu bastante de uns anos pra cá e isso ajuda a manter a cidade mais acesa quando diz respeito à movimentação noturna e opções gastronômicas. Antes, realmente a cidade se dividia entre Bela Vista – UNESP e nativos e isso, com o tempo e o desenvolvimento foi se mesclando, tornando a cidade mais atraente para o público jovem, em geral. Hoje é possível ver nativos e universitários num mesmo ambiente. O que é mais um ponto positivo! Acredito que viver em Rio Claro é um misto de sensações positivas e negativas, por todos os motivos descritos acima. Depende do que se deseja em cada momento, das intenções de cada um, mas para mim, de modo geral, tem sido uma boa experiência.

Gabriela Góes da Cia. *Shaman* nos diz:

Vejo Rio Claro como uma cidade agradável para se viver. Temos boas escolas, conseguimos nos locomover com certa facilidade, temos um comércio razoavelmente bom. Não utilizo o serviço público de saúde, mas já ouvi reclamações a respeito dos atendimentos oferecidos. Como na maioria dos municípios, deveria haver mais investimentos não só na saúde como também na educação, segurança e cultura. E por falar em cultura, a população deveria ser estimulada a frequentar e apreciar eventos culturais. Muitos bons artistas da cidade acabam levando seus trabalhos para outros lugares por falta de incentivo e respeito. Em Rio Claro a população parece dar muito mais valor aos eventos sociais do que aos culturais.

Enfim, neste capítulo apresentamos a história da dança tribal, a experiência da Companhia *Shaman* e o modo como esta modalidade de dança está situada na cidade de Rio Claro. Estes percursos e experiências oferecem material suficiente para nós pensarmos como a linguagem corporal presente na dança tribal tem implicações sobre os processos de subjetivação vividos no meio urbano contemporâneo. No próximo capítulo apresentaremos o quadro teórico por nós utilizado para efetuarmos as nossas análises sobre esta experiência aqui descrita.

3 CAPÍTULO 2

Depois, por súbito silêncio tomadas,
Vão em fantasia perseguindo
A criança-sonho em sua jornada
Por uma terra nova e encantada
Lewis Carroll

Neste capítulo apresentaremos o quadro teórico de nossa análise a partir da explicitação das três categorias básicas por nós escolhidas: o corpo, a tribo e o nomadismo. Expomos as concepções teóricas destas três categorias selecionadas, ao mesmo tempo em que descrevemos seus dispositivos de interpretação da experiência vivida pelas mulheres na dança tribal.

3.1 - O Corpo

Os modos de subjetivação contemporâneos estão passando por um processo em que o sentido de nós mesmos como indivíduos habitados por um espaço interno, formados pela biografia como fonte de individualidade e lugar de nossos descontentamentos, está sofrendo um processo de lenta modificação, no qual passamos a definir aspectos-chave da subjetividade em termos corporais e biomédicos. Esse processo diz respeito, sobretudo, a práticas socioculturais em que se privilegia a exposição do corpo e da vida privada. Por consequência, as formas de subjetivação, daí decorrentes, são constituídas prioritariamente pela experiência de se fazer visível a outrem (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

A formação de uma nova cultura secular, urbana e capitalista se desdobrou, dentre outros quesitos, em um crescimento desmedido do valor da vida privada, paralelo a um esvaziamento da vida pública (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010). Destaca-se nesse processo o papel do indivíduo, sobrecarregado de responsabilidades, como tendo que suportar em suas costas todo o peso do esfacelamento do viver urbano. Nesta constituição de um corpo cansado exacerba-se um individualismo que só aumenta a vulnerabilidade de quem vive na cidade.

A tendência à somatização e externalização da subjetividade inclui tanto o campo da normalidade quanto o da patologia. No primeiro, está o homem considerado saudável, que passa a desenvolver uma série de preocupações físicas e estéticas, desde o controle de índices metabólicos até a busca de padrões de beleza e longevidade. Já no território das patologias, aparecem novas modalidades

de sofrimentos físico e mental, nas quais se destacam sintomas somáticos, tais como anorexias, bulimias, adicções de todos os tipos. Essas tendências da subjetividade somatizada e exteriorizada, se fazem notar e são alimentadas pelo registro das inovações comunicacionais, que contribuem para alterações dos modos de relação entre os homens, especialmente as que tiveram lugar com o advento do computador pessoal e da internet (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

Em suma, esse processo de somatização das identidades pode ser concebido como uma ancoragem da construção da subjetividade na superfície visível da imagem corporal, dando novos contornos ao funcionamento já conhecido do homem psicológico e seus antigos dilemas recônditos (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

O panorama de ações das relações de poder sobre o corpo vivo que vemos hoje em dia apresenta algumas nuances. Primeiramente, porque a biopolítica das populações tem sido exercida a partir de outros modos de articulação, nos quais se observa o abandono do Estado como gestor do indivíduo e a ascensão do indivíduo, ele mesmo, como responsável por sua saúde e por sua prole. Trata-se de um regime de construção do Eu como “empresa prudente”, ativamente constituída por atos de escolha individual (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

O contexto de ênfase excessiva em um padrão otimizado de saúde cria novas formas de relação consigo e com o outro. No horizonte desse processo, a otimização dos padrões corporais tornou-se um parâmetro de medida e de valor para o homem dito pós-moderno. Criam-se modelos ideais de sujeitos baseados na performance física e se estabelecem novos parâmetros de mérito e reconhecimento cujas bases são regras higiênicas. As ações individuais passam a ser dirigidas com o objetivo de obter melhor forma física, mais longevidade ou prolongamento da juventude. A ciência vem se colocando no lugar de oferta de sentido aos indivíduos contemporâneos, ao mesmo tempo que convida à vigilância incansável, correções químicas e mecânicas e práticas de prevenção (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010). Isso significa que ela encampou o direito de falar no lugar da verdade, provocando importantes alterações no terreno dos valores e sentido que alicerçam a vida contemporânea.

Corpos esculpidos e protótipos passam a ditar as aspirações das mulheres. Os modelos híbridos de corpos, ao constituir a maneira como nos vemos, transformam a

maneira como avaliamos e como experimentamos o que é normal ou não. O corpo se torna um palco performático (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

Na medida em que a política começa a ter incidência sobre o corpo individual e da coletividade, a vida se investe de significado social e capital e a vitalidade de cada um se torna uma fonte de biovalor. Esse modelo sustenta que a definição consensual da normalidade é um valor calcado em ideias de um indivíduo produtivo, imerso no sistema capitalista. Os indivíduos se tornam vorazes por novidades e prazeres e pouco interessados em apegos fora de moda a compromissos duradouros. São instados a colecionar sensações inéditas e a desejar os inúmeros adereços identitários que nos são disponibilizados (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

Por um lado, o corpo é adorado e valorizado como um capital que devemos gerir e no qual devemos investir, ele é, por outro, rejeitado e desprezado em sua organicidade e sua materialidade. Mais do que uma evidencia de hedonismo, o tratamento contemporâneo que damos aos corpos demonstra que seu enaltecimento como palco de performance e design encobre um concomitante desprezo por sua realidade, suas imperfeições, sua parcela abjeta (ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. 2010).

Enfim, o corpo contemporâneo está sendo usurpado pelas formas de poder capitalistas e perdendo sua vitalidade. Percebemos que através da dança, é possível reativar sensações, explorando o corpo e com ele a capacidade de criar sentidos e de compor com ele mesmo, com o outro e com o mundo. Buscamos na dança tribal a arte da composição, vivenciar o corpo as possibilidades criativas, interferindo nos processos de subjetivação sem enquadramentos capitalistas.

O corpo que dança tribal está em contato com uma pluralidade de movimentação, são exploradas distintas danças e várias óticas culturais, além de estar em contato com outros corpos, que juntos formam uma dança única. O corpo tem a capacidade de transitar nos diferentes arquétipos e personagens, de vestir uma indumentária e maquiagem rica de informações e emoções. Reverberar no corpo a consciência do mesmo e as sensações geradas pela construção de arte, podendo torna-las materializadas com música.

É necessário para esse entendimento, transitar pelos conceitos de corpo vibrátil, corpo paradoxal e corpo sem órgãos, ditos respectivamente por Suely Rolnik, José Gil e Gilles Deleuze.

A categoria “corpo sem órgãos” nos desafia a pensar em como podemos romper com as determinações impostas pela condição biológica dos nossos corpos. Digamos simplesmente, que o corpo habitual é formado por órgãos que impedem a livre circulação da energia. Desembaraçar-se deles, constituir outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista (GIL, J. 2004).

Pensando no espaço interno com órgãos, cria-se um espaço paradoxal. Que está e não está no espaço. Sendo vazio, e sendo da ordem do corporal não corporado, o espaço interior compõe-se de matéria intersticial, quer dizer de matéria do devir por excelência. Nesse sentido, essa matéria vai permitir: ao corpo inteiro tornar-se superfície (pele), uma vez que o interior já não separa em espessura (vísceras) os diferentes planos do corpo que se opõem (as costas e a frente, a parte traseira e a dianteira); ao exterior, atrair a si todo o movimento do interior, em particular o movimento dos afetos. A matéria intersticial não tem espessura, tornou-se pura matéria transformável em energia de superfície. É uma matéria de devir, é a matéria do devir (GIL, J. 2004).

Como diz Deleuze, construir um corpo sem órgãos consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo que se quer edificar: um corpo de sensações picturais, um corpo de dor no masoquista, um corpo de afetos amorosos no amor cortês, um corpo de pensamento no filósofo, um corpo de saúde no doente, um corpo de movimento no bailarino. Em cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada. Duas condições imanentes são necessárias para que o corpo onde fluem intensidades se formem: que o espaço interior, esvaziado, se reverta sobre a pele, constituindo então a matéria do corpo sem órgãos; que a pele, impregnada do espaço interior, se torne a matéria-corpo do corpo pleno (GIL, J. 2004).

A possibilidade de se libertar de um sentido de organismo deixou o corpo exposto a uma nuvem flutuante de afetos. Este meio, é antes de mais nada afetivo. A reversão do meio sobre a pele implica a transformação desta última, porque o afeto atrai a ele matérias que se confundem com a pele, por um lado, e, por outro lado, a pele torna-se matéria do devir (GIL, J. 2004).

Em suma, o “corpo sem órgãos” constrói-se porque o movimento dançado: a) esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo; liberando os afetos e dirigindo o seu movimento para a periferia do corpo, para a pele; b) cria uma superfície continua de espaço-pele, impedindo que os orifícios induzam movimentos em direção ao interior do corpo. É o que faz um dos motivos do fascínio da dança: enquanto o bailarino vive o seu corpo inteiramente transportado para a periferia por um movimento centrífugo, sente-se cada vez mais centrado e reunido em si próprio (GIL, J. 2004).

A compreendermos o sentido de “corpo paradoxal”, começamos a pensar sobre a multiplicidade permeando os modos como os indivíduos se fazem presentes no mundo e se abrem para permanente experimentação em seus percursos, em suas trocas. Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento (GIL, J. 2004).

Podemos atribuir duas funções ao espaço do corpo: a) aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com o menos de viscosidade possível; b) tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino (GIL, J. 2004).

De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão do espaço interior do corpo em direção ao exterior. Reversão que transforma o espaço objetivo proporcionando-lhe uma textura próxima da do espaço interno. O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto num espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural). O corpo do bailarino desdobra-se no corpo-agente que dança e no corpo-espaço onde se dança, ou antes, que o movimento atravessa e ocupa. Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só (GIL, J. 2004).

Tudo isso mostra que o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança (GIL, J. 2004).

O corpo transporta consigo a reversibilidade do vidente e do visível. Porque a cena se constitui como objeto próprio do olhar, os corpos aumentam nela a sua potencia narcísica. Queira ou não o bailarino, o movimento do corpo sem outro fim que não seja mostrá-lo, transporta consigo um poderoso fator de experiência narcísica. O narcisismo do bailarino não convoca apenas o olhar, é verdade que se vê dançar, mas também se ouve e, mais profundamente, que se sente dançar. Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante; mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que marcam outros tantos pontos de contemplação a partir dos quais o corpo se percebe. O bailarino sente-se dançar. Não se vê como um objeto deslocar-se no espaço, mas acompanha o movimento do seu corpo de imagens virtuais que forma segundo o mapa que para si fez da sua coreografia (GIL, J. 2004).

O bailarino vê-se dançar como num sonho: opõe-se assim a imagem do seu corpo à da realidade. O movimento dançado recolhe o corpo sobre si, por um lado; e por outro lado, projeta as suas múltiplas imagens em pontos de contemplação narcísica, pontos necessariamente fora do corpo próprio, mas que se encontram no espaço (GIL, J. 2004). A contemplação narcísica é bom reconhecimento da própria qualidade artística, e a partir disso traz a possibilidade de criação. É o espaço do corpo que fornece os pontos exteriores-interiores de contemplação.

O bailarino contempla as imagens virtuais do seu corpo a partir de múltiplos pontos de vista do espaço do corpo. Paradoxalmente, a posição narcísica do bailarino não exige um eu, mas outro corpo que se desprende do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino enquanto dança cria duplos ou múltiplos virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento (GIL, J. 2004).

Consideramos o corpo já não como um fenômeno, um percebido concreto, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com

outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal (GIL, J. 2004).

Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir no espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais (GIL, J. 2004).

A abertura do corpo não é nem metonímia nem uma metáfora. Trata-se realmente do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo. Mas porque querer dançar? O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se. O desejo, portanto é infinito, o desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar (GIL, J. 2004).

Agenciam gestos com outros gestos, corpo atual com corpo virtual. Em todos os casos a gestualidade dançada experimenta o movimento a fim de obter as melhores condições para que ele execute uma coreografia. Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. Dançar é, portanto agenciar os agenciamentos do corpo. A gestualidade dançada experimenta o movimento a fim de obter melhores condições para que ele execute uma coreografia. Enquanto máquina articulada e fluídica o corpo é feito para se conectar com os objetos e com os outros corpos, a dança opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados (GIL, J. 2004).

A dança tribal traz a experimentação para o corpo trazendo a potência de movimentos, da multiplicidade de expressões gestuais que irão trazer inúmeras possibilidades de agenciamento do corpo.

3.2 – Tribos

A metáfora de tribo (desenvolvimento de microgrupos), por sua vez, permite dar conta do processo de desindividualização, da saturação de função que lhe é inerente, e da valorização do papel que cada pessoa é chamada a representar dentro dela. As pessoas que compõem essas tribos podem evoluir de uma para a outra (MAFFESOLI, M. 2000).

O tribalismo é fundamentado de noções de comunidade emocional, de potência e de socialidade, e suas consequências são o policulturalismo e proximidade. A multiplicidade do eu e a ambiência comunitária que a induz servirá de pano de fundo à nossa reflexão. Enquanto a lógica individualista se apoia numa identidade separada e fechada sobre si mesma, a pessoa só existe na relação com o outro. A multiplicidade favorece infalivelmente a emergência de um forte sentimento coletivo (MAFFESOLI, M. 2000).

De toda maneira, sob qualquer denominação que se lhe dê (emoção, sentimento, mitologia, ideologia) a sensibilidade coletiva, ultrapassando a atomização individual, suscita as condições de possibilidade para uma espécie de “aura” que vai particularizar épocas. É possível que se assista agora, à elaboração de uma outra estética onde se reencontrarão, em proporções diversas, os elementos que remetem à pulsão comunitária, à propensão mística ou à perspectiva ecológica. O que quer que possa parecer, existe uma ligação sólida entre esses diversos termos, cada um tem uma diversidade, um conjunto que constitua um corpo. Dessa maneira, ao contrário da conotação que se lhe atribui frequentemente, a emoção ou a sensibilidade devem, de algum modo, ser consideradas como um misto de objetividade e subjetividade (MAFFESOLI, M. 2000).

Podemos dizer que aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou “interior”, antes pelo contrário, é uma outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Essa abertura conota espaço, o local, a proximidade onde se representa o destino comum, é o que permite estabelecer um laço estreito entre a matriz ou aura estética e a experiência ética (MAFFESOLI, M. 2000).

A comunidade “esgota” sua energia na sua própria criação. Um ritual exprime o retorno do mesmo, e na sua repetitividade é o indicio mais seguro desse

esgotamento. No caso através da multiplicidade dos gestos rotineiros ou quotidianos, o ritual lembra a comunidade que ela “é um corpo” (MAFFESOLI, M. 2000).

A história, a política e a moral, que evoluem em função dos problemas que se colocam e os resolvem, ou tenta fazê-los. O destino, a estética e a ética, pelo contrário, esgotam-na num trágico que se apoia sobre o instante eterno e faz brotar, graças a isso, uma solidariedade que lhe é própria (oriunda de um sentimento partilhado) (MAFFESOLI, M. 2000).

Tribo ou tribalismo, tem aspecto coesivo da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos e que são encontrados sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais. É esse vaivém constante entre o estático (espacial) e o dinâmico (devir), o anedótico e o ontológico, o ordinário e o antropológico, que faz da análise da sensibilidade coletiva um instrumento de primeira ordem (MAFFESOLI, M. 2000).

Depois da estética (o sentir em comum), e da ética (o laço coletivo), o costume é seguramente, uma boa maneira de caracterizar a vida quotidiana dos grupos contemporâneos. O costume permite a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é. Trata-se de um laço misterioso, que não é formalizado e verbalizado, como tal, senão acessória e raramente. O costume, nesse sentido, é o não-dito, o “resíduo” que fundamenta o estar-junto. O que essas expressões pretendem sublinhar, é que há uma boa parte da existência social que escapa à ordem da racionalidade instrumental. A esta racionalidade não se pode atribuir um fim nem se pode reduzi-la a uma simples lógica da dominação. A duplicidade, o ardil, o querer-viver, se exprimem através de uma multiplicidade de rituais, de situações, de gestuais, de experiências, que delimitam um espaço de liberdade (MAFFESOLI, M. 2000).

A ajuda-mútua se inscreve numa perspectiva orgânica em que todos os elementos, por sua sinergia, fortificam o conjunto da vida. Desse modo, seria a resposta animal, “não consciente” do querer viver social. Espécie de vitalismo que “sabe”, através do saber incorporado, que a unicidade é a melhor resposta ao domínio da morte, que é de alguma forma um desafio a este (MAFFESOLI, M. 2000).

Esse sentimento coletivo de força comum, essa sensibilidade mística que fundamenta a perdurância, utiliza vetores bem triviais. Beber junto, jogar conversa fora, falar dos assuntos banais que pontuam a vida de todo dia, estar juntos criando artisticamente, provocam o “sair de si” e, através disso, criam a aura específica que serve de cimento para o tribalismo. Como se vê, não é necessário reduzir o êxtase a algumas situações extremas particularmente tipificadas. Isto permite apreciar qual é a modulação contemporânea, cujos diversos rituais representam um papel de importância no equilíbrio social das comunidades tradicionais (MAFFESOLI, M. 2000).

Digamos que nas massas que se difractam em tribos, ou nas tribos que se agregam em massas, esse reencantamento tem como cimento principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum (MAFFESOLI, M. 2000).

Há uma observação de bom senso de Emile Durkheim, que, na sua própria banalidade, merece atenção: “Se a existência perdura, é que, em geral, os homens preferem-na à morte”. É nesta perspectiva esquemática que convém apreciar a apreensão do vitalismo: o fato de que nele, a vida se faça muito mais presente que o nada ao invés da “separação”, da alienação e da atitude crítica que a exprimem, importa agora analisar “a afirmação” da vida, o querer viver societal, que mesmo de maneira relativista serve de suporte à vida quotidiana “vista de perto” (MAFFESOLI, M. 2000).

Podemos dizer que o “vitalismo” nunca deixará de nos surpreender, e que, em todo caso é a condição de possibilidade para compreender a potencia da vida comum, é o vitalismo que não podemos apreender se não abandonarmos a atitude judicativa (ou normativa) que caracteriza o detentor do saber e do poder (MAFFESOLI, M. 2000).

Durkheim, para quem “a religião é o mais primitivo dos fenômenos sociais”, depois de constatar o fim dos antigos ideais ou divindades, ressalta que é necessário sentir “sob o frio moral que reina na superfície de nossa vida coletiva, as fontes de calor que nossas sociedades trazem nelas mesmas”, fontes de calor que ele situa nas classes populares. A desumanização real da vida urbana produz agrupamentos específicos com a finalidade de compartilhar a paixão e os sentimentos (MAFFESOLI, M. 2000).

Na verdade, a religião é a matriz de toda vida social. Ela é o cadinho onde se amalgamam as diversas modulações do ser/estar junto. Com efeito, os ideais podem envelhecer, os valores coletivos podem saturar-se, mas o sentimento religioso produz sempre e de novo esta “transcendência imanente” que permite explicar a perdurância das sociedades através das histórias humanas. Nesse sentido é o que ela é um elemento desta misteriosa potência de que nos ocupamos (MAFFESOLI, M. 2000).

Potência popular, com segurança e obstinação, de maneira talvez um tanto animal, quer dizer, exprimindo mais um instinto vital do que uma faculdade crítica – os grupos, as pequenas comunidades, as redes de afinidade ou de vizinhança se preocupam com as relações sociais próximas, assim como, também, com o meio ambiente natural. Dessa maneira, mesmo que pareçamos alienados pela distante ordem econômico-política, asseguramos a nossa soberania sobre a existência imediata. Eis aí o alcance do “divino social”, que é ao mesmo tempo o segredo da perdurância. É no segredo, no próximo, no insignificante, naquilo que escapa à finalidade macroscópica que se exerce domínio da socialidade (MAFFESOLI, M. 2000).

Falar de potência, de soberania, de divino a propósito do povo é reconhecer, para retomar a expressão de Durkheim, “que o direito se origina nos costumes, ou seja, na própria vida”, ou ainda que são “os costumes que fazem a verdadeira constituição dos Estados” (MAFFESOLI, M. 2000).

Quando consideramos as histórias humanas, podemos dizer que o político, enquanto ajustamento dos indivíduos e dos grupos entre si, é uma estrutura insuperável. Conforme as situações e os valores que predominam durante certo tempo, a ordem política terá maior ou menor importância no jogo social. Quando a massa não mais apresenta interação com os governantes, ou ainda quando a potência se dissocia completamente do poder, assistimos à morte do universo político e à entrada na ordem da socialidade (MAFFESOLI, M. 2000).

Vamos reencontrar uma das hipóteses que fundamenta esta reflexão prévia sobre a Potência popular: a de um vitalismo, ou de um desenvolvimento natural que não faz senão traduzir, no plano social, toda a dinâmica da “physis”. O riso e a ironia são explosões da vida, ainda que e sobretudo quando esta é explorada e dominada. A zombaria destaca que, mesmo nas condições mais difíceis, é possível, contra, ou

à margem daqueles que são responsáveis por elas, reapropriar-se de sua existência e tentar de maneira relativa usufruir dela. Perspectiva trágica, que pretende menos mudar o mundo do que acomodar-se a ele ou ajeitá-lo. Tanto é verdade que não se muda a realidade da morte (forma extrema da alienação), mas é possível habituar-se a ela, enganá-la ou suavizá-la (MAFFESOLI, M. 2000).

É, pois, com naturalidade que a ironia e o humor desembocam na dimensão festiva, onde o trágico, o que frequentemente se esquece, é um elemento de grande importância. Retomando a terminologia de G. Bataille, podemos dizer que o “dispêndio” resume, ao mesmo tempo, o vitalismo natural do povo e o aspecto risível do poder. Ora, o “dispêndio” é apenas uma forma radical de exprimir a ironia, o riso ou o humor, e isso de maneira quase institucional. Ao mesmo tempo ele é causa e efeito dessa energia social que não se esgota nos jogos e arcanos do poder. Platão preocupou-se pouco com o homem comum, chegou mesmo a pensar que para não se expor às tentações do poder seria necessário ao povo um “hedonismo inteligente” que era “a melhor regra praticável de uma vida satisfatória”. Esta lição foi apreendida por numerosos tiranos ou diversos poderes que não deixaram de fornecer ao populacho seu quantum de jogos para mantê-lo tranquilo. E alguns sublinhem, com justeza, que este é também o papel lenificante, que se atribui aos diversos espetáculos, esportes e outras emissões televisivas de grande audiência (MAFFESOLI, M. 2000).

Pretendo antes de tudo acentuar o fato de que é impossível reduzir a polissemia da existência social. Sua Potência está justamente no fato de que cada um dos seus atos é, ao mesmo tempo, a expressão de uma certa alienação e de uma certa resistência. Ela é um misto de banalidade e exceção, de morosidade e excitação, de efervescência e de repouso. E isto é particularmente sensível no lúdico que pode ser, ao mesmo tempo, “merchandizado” e o lugar de um real sentimento coletivo de reapropriação da existência (MAFFESOLI, M. 2000).

Conscientes que somos do caráter ilusório de suas promessas diante dos políticos, é com ceticismo e ironia que, em geral, acolhemos suas ações. “Podemos morrer de um dia para o outro”, então o que importa é, contra aqueles que pensam sempre no amanhã ou em função dos dias seguintes, afirmar os direitos do presente, mesmo que sejam precários. É essa filosofia relativista originária das

duras realidades da vida que serva de suporte ao autocentramento e ao hedonismo populares (MAFFESOLI, M. 2000).

Contrariamente ao que, talvez, seja difícil de admitir, parece existir uma relação estreita, e um tanto perversa, entre o indivíduo e o político. Segundo Durkheim, o Estado pretende assegurar a individualização mais completa que o estado social permite. O Estado, como expressão por excelência da ordem política, protege o indivíduo contra a comunidade (MAFFESOLI, M. 2000).

Assim dizendo, trata-se de mostrar que a massa, já existente, é uma modulação do ser/estar-junto, e que ela tende a favorecer elementos que o projeto político esquece ou denega. É, de início, possível sublinhar, ainda que rapidamente, o aspecto mutável e caótico da identidade. A identidade diz respeito tanto ao indivíduo quanto ao grupamento no qual este se situa: é na medida em que existe uma identidade individual que vamos encontrar uma identidade nacional. De fato, a identidade em suas diversas modulações consiste, antes de tudo, na aceitação de ser alguma coisa determinada. É a aquiescência em ser isto ou aquilo; processo que, em geral, sobrevém tardiamente no devir humano ou social. Com efeito, o que tende a predominar nos momentos de fundação é o pluralismo das possibilidades, a efervescência das situações, a multiplicidade das experiências e dos valores, tudo aquilo que caracteriza a juventude dos homens e das sociedades. Isso se trata do momento cultural por excelência. Ao contrário, a mente, aquilo que se pode chamar civilização. É neste segundo momento, dominado pela moral da responsabilidade, que se desenvolve o político (MAFFESOLI, M. 2000).

Nesse ponto, apoiamos na dicotomia clássica utilizada pelo pensamento alemão por N. Elias: antes de se civilizar, de alcançar uma finalidade, uma estruturação social, seja ela qual for, é um verdadeiro caldo de cultura 'onde cada coisa e seu contrário estão presentes. O saldo de cultura é fervilhante, monstruoso, desagregado, mas ao mesmo tempo rico em possibilidades futuras. Podemos nos servir dessa imagem para dizer que a massa se basta a si mesma. Ela não se projeta, não se completa, não se "politiza". Ela vive o turbilhão dos seus afetos e de suas múltiplas experiências. Isso porque ela é causa e consequência da perda do sujeito. Nesses momentos, cria-se uma "alma coletiva" na qual as atitudes, as identidades e as individualidades se apagam. O que, de resto, não impede que essa entidade efervescente possa ser o lugar de uma reapropriação real. Cada um

participa desse “nós” global. Ao contrário do político que, paradoxalmente, repousa sobre o “eu” e o distante, a massa é feita de “nós” e de proximidade. Dessa maneira a comunidade “efervescente” pode ser, ao mesmo tempo, evanescência individual e reapropriação da pessoa (MAFFESOLI, M. 2000).

A memória ou as lembranças coletivas, sejam elas públicas, privadas ou familiares, que fazem de um bairro, de uma cidade, lugares onde vidas se sedimentam, transformando-os em lugares habitáveis, o mostram bem. Eis o que permite estabelecer um feedback entre o grupo e a pessoa. E isso, de maneira orgânica e não mais conforme a equivalência racional da ordem política. A constatação poética ou, mais tarde, psicológica da pluralidade da pessoa, pode ser interpretada, de um ponto de vista sócio-antropológico como expressão de um *continuum* intangível. Só temos valor pelo fato de pertencermos a um grupo (MAFFESOLI, M. 2000).

É preciso ver, como todos os grupos se fundamentam, no sentido simples do termo, na transcendência do indivíduo. Isso é o que leva a falar de uma transcendência imanente, isto é, aquilo que ao mesmo tempo ultrapassa os indivíduos e brota da continuidade do grupo (MAFFESOLI, M. 2000).

Memória coletiva é, com certeza, uma boa expressão para descrever o sistema simbólico e o mecanismo de participação. Nossa consciência é apenas um ponto de encontro, cristalização de correntes diversas que, com diferentes ponderações específicas, se entrecruzam, se atraem e se repelem. Dessa maneira podemos dizer que um pensamento pessoal é aquele que segue a “inclinação de um pensamento coletivo”. Os grupamentos cada um ao seu modo, compõem sua ideologia, sua pequena história, a partir desses elementos díspares que encontramos pelos quatro cantos do mundo. A memória coletiva, o “habitus”, podem ser esta forma onde entram em composição, ao mesmo tempo, os arquétipos, permitindo de algum modo infundir-lhes vida. É este o espírito de grupo, o espírito do clã, cuja sinergia ou justaposição produz o Espírito do Tempo (MAFFESOLI, M. 2000).

Sob mais de um ponto de vista, a existência social está alienada, submissa às injunções de um Poder multiforme. Não deixa de ser verdade, no entanto, que existe uma Potência afirmativa, apesar de tudo, repete o “jogo (sempre) recomeçado do solidarismo ou da reciprocidade”. Trata-se de um resíduo que merece atenção. Para resumir, podemos dizer que, conforme as épocas, predomina um tipo de

sensibilidade, um tipo de estilo destinado a especificar as relações que estabelecemos com os outros (MAFFESOLI, M. 2000).

Nunca será demais insistir: à autenticidade dramática do social corresponde a trágica superficialidade da socialidade. Dai a importância da aparência. Não se trata de abordá-la aqui enquanto tal, mas apenas indicar, rapidamente, que ela é vetor de agregação. A estética é um meio de experimentar, de sentir em comum e é, também, um meio de reconhecer-se. Em todo caso, os matizes da vestimenta, os cabelos multicoloridos e outras manifestações punk, servem de cimento. A teatralidade instaura e reafirma a comunidade. O culto do corpo, os jogos da aparência, só valem porque se inscrevem numa cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador (MAFFESOLI, M. 2000).

É próprio do espetáculo acentuar diretamente, ou de maneira eufemística, a dimensão sensível, táctil da existência social. Estar-junto permite tocar-se. Ehrengerg diz: “A maior parte dos prazeres populares são prazeres de multidão ou de grupo”. É impossível compreender essa estranha compulsão de amontoar-se, a não ser que se tenha em mente essa constante antropológica (MAFFESOLI, M. 2000).

É essa teatralidade do circo e do círculo, essa concatenação dos círculos que caracteriza um outro aspecto da socialidade, o da religiosidade. É necessário tomar este termo no seu sentido mais simples, o de “religação”. E isso com referência a uma de suas etimologias: religare, religar. Pretendo com esse termo, descrever a ligação orgânica dentro da qual interagem a natureza, a sociedade, os grupos e a massa. Diria que se trata de uma nebulosa (MAFFESOLI, M. 2000).

Para entender um pouco mais: essa religiosidade pode caminhar lado a lado com a descristianização, ou com outra forma qualquer de desinstitucionalização. E por isso mesmo, a socialidade designa, justamente, a saturação dos grandes sistemas e das demais macro-estruturas. Quero acrescentar que esta religiosidade pode caminhar lado a lado com o desenvolvimento tecnológico, ou mesmo ser apoiada por ele (MAFFESOLI, M. 2000).

Seja como for, retomando o fio condutor, direito que existe uma ligação entre o emocional e a religiosidade. Entre as características que lhes atribuí encontra-se a vizinhança e sobretudo a pluralidade e a instabilidade de suas expressões (MAFFESOLI, M. 2000).

Da mesma forma, a socialidade e o tribalismo, que a constitui, são essencialmente trágicos: os temas da aparência, do afetivo, do orgiástico indicam todos a finitude e a precariedade. A função essencial da socialidade é permitir pensar aquilo que traz em si o futuro, no próprio seio daquilo que esta acabando. A desilusão frente a tudo que foi fértil no burguesismo não deve mascarar as formas particularmente vigorosas que estão nascendo (MAFFESOLI, M. 2000).

G. Simmel, diz que a partir das sociedades secretas, demonstrou, ao mesmo tempo, a dimensão afetiva e sensível das relações sociais e seu desenvolvimento nos pequenos grupos contemporâneos. Trata-se de um fato cultural que pode ser do maior interesse para a compreensão do devir comunicacional de nossas sociedades. A análise das estruturas elementares, ou dos microgrupos sociais, permite, com efeito, minorar o papel do indivíduo, por demais inflacionado a partir do Renascimento (MAFFESOLI, M. 2000).

As pesquisas contemporâneas sobre a linguagem corporal, sobre a importância do ruído e da música e sobre a proxemia, retomam, por um lado as perspectivas místicas, poéticas e utópicas da correspondência e da dimensão arquitetônica, e por outro lado as considerações da física teórica sobre o infinitamente pequeno. Que significa isso senão que a realidade é um vasto agenciamento de elementos homogêneos e heterogêneos, de contínuo e de descontínuo. Vale considerar a sincronia ou a sinergia das forças que agem na vida social. Isso posto, redescobrimos que o indivíduo não pode existir isolado, mas que ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer, e pela moda, a uma comunidade, que pode não ter as mesmas qualidades da idade média, mas que nem por isso deixa de ser uma comunidade. Os indivíduos traçam um laço de reciprocidade. Trata-se, de algum modo, de um laço em que o entrecruzamento das ações, das situações, e dos afetos, formam um todo. Assim, tal como a forma artística se cria a partir da multiplicidade dos fenômenos reais ou fantasmáticos, também a forma societal poderia ser uma criação específica, partindo de minúsculos fatos que são os fatos da vida corrente. Sob esse aspecto, a vida pode ser considerada uma obra de arte coletiva. É inegável que existe uma sociedade “política”, e uma sociedade “econômica”, existe também uma realidade que dispensa qualificativos, e que é coexistência social e que poderia ser a “forma lúdica da socialização”. O estar-junto é um dado fundamental, ele consiste nessa espontaneidade vital que assegura a

uma cultura sua força e sua solidez específicas. Essa espontaneidade pode se artificializar, quer dizer, se civilizar e produzir obras (políticas, econômicas, artísticas) notáveis. Sempre será necessário, entretanto, mesmo que seja apenas para apreciar suas novas orientações, retornar à forma pura que é o “estar-junto à toa”. Com efeito, isso pode servir de pano de fundo, de elemento revelador para os novos modos de vida que renascem sob nossos olhos (MAFFESOLI, M. 2000).

O modelo religioso tem o objetivo de compreender o fato social, trazer a luz uma lógica de atração social. É uma perspectiva metafórica que seja, mas verdadeira na medida em que, para além de qualquer especialização, e sem invalidá-las de forma nenhuma, é importante servir-se de imagens religiosas para apreender as formas de agregação sociais. Olhar transversal, ou alguma espécie de comparativismo, que constata que é a partir de um imaginário vivido em comum que se inauguram as histórias humanas. Mesmo que a etimologia esteja sujeita à caução, a religião (re-ligare), a “re-liança” é uma maneira pertinente de compreender o laço social (MAFFESOLI, M. 2000).

Além disso, quando observamos as ceuras importantes na história das mentalidades, é fácil notar que a efervescência que é causa e efeito delas, é frequentemente assumida pelos pequenos grupos religiosos que se vivenciam como totalidades, que vivem e agem a partir de um ponto de vista de totalidade. A separação política/ideal não tem mais sentido. Os modos de vida são vividos como tais, como esse “concreto mais extremo”, expressão de W. Benjamin, onde se representam, no dia-a-dia, a banalidade e a utopia, a necessidade e o desejo, o fechamento na “família” e a abertura para o infinito (MAFFESOLI, M. 2000).

A “associação mutualista” cujas raízes nas associações religiosas são notáveis, ou essas antigas subdivisões paroquiais que são “irmandades”, remetem à partilha fraternal. E suas etimologias insistem, particularmente, na convivialidade, na solidariedade familiar, no pequeno agrupamento que encontra sua origem na longínqua partição do clã. Também aí, sob outros nomes, talvez, após ter sido esquecida, essa estrutura de base, vem adquirindo uma nova atualidade, ou novas modulações, ainda que sua forma permaneça essencialmente religiosa (re-ligante) (MAFFESOLI, M. 2000).

O que se chamou “tipo-seita” pode ser compreendido como uma alternativa para a mera gestão racional da instituição. Retomando, regularmente, uma certa

importância, essa alternativa acentua o papel da proximidade e o aspecto caloroso do que está em estado nascente (MAFFESOLI, M. 2000).

É nesse sentido que o modelo religioso se revela pertinente para a descrição do fenômeno das redes, que escapam a qualquer espécie de centralidade, às vezes até de racionalidade. Os modos de vida contemporâneos, é necessário dizê-lo e repeti-lo, não se estruturam mais a partir de um polo unificado. De maneira um tanto estocástica, são tributários de ocorrências, de experiência e de situações muito variadas. Todas elas induzem os agrupamentos afinatórios (MAFFESOLI, M. 2000).

Cada grupo é, para si mesmo, seu próprio absoluto. Esse é o relativismo afetivo que se traduz, especialmente, pela conformidade dos estilos de vida. Tal coisa supõe, no entanto, que exista uma multiplicidade de estilos de vida, de certa forma, um multiculturalismo. De maneira conflitual e harmoniosa, ao mesmo tempo, esses estilos de vida se põem e põem uns aos outros. É esta auto-suficiência grupal que pode dar a impressão de fechamento. O certo é que a saturação de uma atitude projetiva, de uma intencionalidade voltada para o futuro, “ex-tensivo”, é compensada por um incremento na qualidade das relações que passam a ser mais “in-tensivas”, e vividas no presente. A modernidade, ao mesmo tempo que multiplicou a possibilidade das relações sociais, esvaziou-as, em parte, de todo conteúdo real. Esta foi, em particular, uma característica das metrópoles modernas (MAFFESOLI, M. 2000).

Em seu artigo sobre “A sociedade secreta” G. Simmel insiste, aliás, no papel da máscara, da qual se sabe que tem, entre outras funções, a de integrar a “persona” numa arquitetura de conjunto. A máscara poder ser uma cabeleira extravagante ou colorida, uma tatuagem original, a reutilização de roupas fora de moda, ou ainda o conformismo de um estilo “gente bem”. Em qualquer caso ela subordina a persona a esta sociedade secreta que é o grupo afinatório escolhido. Ai existe a “des-individualização”, a participação, no sentido místico do termo, a um conjunto mais vasto. A máscara faz como um conspirador contra os poderes estabelecidos, mas desde já pode-se dizer que esta conspiração se une a outros, e isso não acontece de maneira acidental, mas estruturalmente operante (MAFFESOLI, M. 2000).

A sociedade secreta permite a resistência. Ao passo que o poder tende à centralização, à especialização, à constituição de uma sociedade secreta se situa sempre à margem, é definitivamente leiga, descentralizada e não pode ter um corpo

de doutrinas dogmáticas e intangíveis. É sobre essa base que a resistência originária do autocentramento popular pode prosseguir, sem variação através de séculos. O fato de partilhar um hábito, uma ideologia, um ideal determina o estar-junto, e permite que este seja uma proteção contra a imposição, venha ela do lado que vier. Ao contrario de uma moral imposta e exterior, a ética do segredo é, ao mesmo tempo, federativa e equalizadora. A confiança que se estabelece entre os membros do grupo se exprime através de rituais, de signos de reconhecimento específicos, que não tem outro fim senão o de fortalecer o pequeno grupo contra o grande grupo. A partilha secreta do afeto, ao mesmo tempo em que confirma os laços próximos, permite resistir às tentativas de uniformização. A referência ao ritual sublinha que a qualidade essencial da resistência dos grupos e da massa é a de ser mais ardilosa que ofensiva (MAFFESOLI, M. 2000).

A resistência adota um perfil baixo com relação às exigências de uma batalha frontal. Mas tem a vantagem de favorecer a cumplicidade entre aqueles que a praticam, e isso é o essencial. O combate tem sempre algo para além dele mesmo, para além daqueles que o praticam; ele tem sempre um objetivo a atingir.

Podemos sublinhar que a conjunção “conservação do grupo – solidariedade – proximidade”, tem na noção de família uma expressão privilegiada, esta família deve, naturalmente, ser compreendida no sentido de família ampliada. Desse ponto de vista é admirável observar como esta constante antropológica não deixa de ser eficaz, ainda que os historiadores e os analistas sociais se esqueçam, frequentemente, de o assinalar (MAFFESOLI, M. 2000).

O dinamismo societal, que, de modo mais ou menos subterrâneo, perpassa o corpo social, deve ser relacionado com a capacidade que tem os microgrupos de se criar. Talvez seja esta a criação por excelência, a criação pura. Quer dizer: as “tribos” de que nos ocupamos podem ter um objetivo, uma finalidade, mas não é isso o essencial. O importante é a energia dispendida para a constituição do grupo como tal. Dessa maneira, elaborar novos modos de viver é uma criação pura para a qual devemos estar atentos (MAFFESOLI, M. 2000).

A ligação entre grupo e massa não tem a rigidez dos modos de organização que conhecemos. Remete antes, a uma ambiência, a um estado de espírito, manifesta-se de preferencia, através dos estilos de vida que vão privilegiar a aparência e a “forma”. Trata-se, de algum modo, de um inconsciente coletivo que

serva de matriz à multiplicidade das experiências, das situações, das ações ou das deambulações grupais. Desse ponto de vista é chocante observar que os ritos de massa contemporâneos resultam dos microgrupos que, por um lado, são bem diferenciados, e, por outro, formam um conjunto indistinto e um tanto confuso; o que nos remete à metáfora orgiástica e à superação da identidade individual (MAFFESOLI, M. 2000).

Linda lucidez essa, que, para além do julgamento moral, pode ver a sólida organicidade de um conjunto! Poderíamos dizer, por nossa vez, que a modernidade viveu um outro paradoxo: o de unir, apagando a diferença, e a divisão que esta induz. Ou, pelo menos, tentando atenuar seus efeitos: ao que, temos de convir, não falta nem grandeza, nem generosidade. Toda a ordem do político esta construída sobre isto. Mas, à semelhança de outras épocas ou de outros lugares, podemos imaginar que o cimento de um dado conjunto seja, justamente, constituído por aquilo que divide. Os modos de vida estranhos uns aos outros podem engendrar. Em pontilhado, uma forma de viver em comum. E isso, permanecendo curiosamente fiéis à especificidade de cada um. Foi isso que fez, no instante de sua fundação, a fecundidade dos grandes momentos culturais (MAFFESOLI, M. 2000).

A multiplicidade é o princípio vital. Aos que defendem os sistemas monistas ou dualistas, é bom lembrar que a efervescência e a imperfeição estão sempre na origem da vivacidade e do dinamismo prospectivo (MAFFESOLI, M. 2000).

Que a religião (religare) seja a expressão de uma sociedade plural, no sentido que acabo de formular, não é de nenhuma forma surpreendente. Com efeito, convém lembrar que antes de institucionalizar-se, com sabida rigidez, as reuniões religiosas servem, antes de tudo, para manter o calor, para cerrar fileiras diante da dura “ordem das coisas”, social ou natural. Não é menos verdade que essas reuniões e a interdependência por elas induzida, são uma mistura estreita de comunicação e de conflito. Para citar, uma vez mais G. Simmel, o “lado a lado”, o “viver junto”, o “um pelo outro” podem muito bem ser a mesma coisa que o “um, contra o outro” (MAFFESOLI, M. 2000).

O tribalismo de que tratamos pode ser perfeitamente efêmero, esse organiza conforme as ocasiões que se apresentam. Para retomar uma antiga terminologia filosófica, que ele se esgota na ação. Cada tribo tem durações variáveis de vida, conforme o grau de investimento de seus protagonistas. Podemos mesmo dizer que,

o aspecto efêmero dessas tribos e o trágico que lhe é próprio, acentuam, deliberadamente, o exercício dos rituais (MAFFESOLI, M. 2000).

Com efeito, a propriedade que tem a tribo de enfatizar aquilo que está próximo (pessoas e lugares) é ao mesmo tempo uma tendência a fechar-se sobre si própria.

Analisando uma arte que é produzida através de tribos, pode-se notar que a potência e o vitalismo também estão presentes nesse ambiente. Uma certa resistência emerge, e a potencia criativa artística interage com os indivíduos fazendo com que sua interação com o mundo e com o outro seja vista sob um outro olhar. A dança tribal é capaz de resgatar essa coletividade, não é à toa que a grande maioria das pessoas que se agrupam no tribal possuem uma estética parecida, os cabelos coloridos, os *piercings*, tatuagens e visual excêntrico. Essas pessoas se identificam não pela estética, mas pelos costumes, pelos ideais e filosofia de vida. A dança tribal, oferece uma filosofia, modo de vida e costumes que vão de encontro com os ideais dessas pessoas. Por mais que isso ocorra de forma inconsciente, o tribalismo está vivo nesses grupos e com essa vivência, tem a capacidade praticamente mágica de trazer significado e sentidos aos corpos que dançam, aos corpos que vivem na submissão capitalista, aos corpos ávidos por vitalidade, e por fim corpos que querem ser construídos com a composição com o outro (MAFFESOLI, M. 2000).

Compor juntos, criar personagens, estudar arquétipos, fazer figurinos, compartilhar do tempo contemporâneo escasso, são atividades que unem os bailarinos de dança tribal, e que sem dúvida remetem a nossas raízes ancestrais do fazer/estar juntos. Com o tom artístico, é possível dar vida a um grupo que vive nas cidades cinza usurpadas pela produção e pelo consumo, e no meio desse universo, fazer nascer uma flor. Uma flor que não dá respostas para o trágico da vida e das sociedades, mas que dá possibilidades para atravessar o caos do encontro com o outro e com o mundo que nos cerca.

3.3 - Nomadismo

Vivemos num paradoxo em que se há muita dificuldade para se afirmar diante dos valores estabelecidos. O paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica reinando, ainda expressa-se a necessidade do “vazio”, da perda, da

despesa, de tudo que não se contabiliza e do imaterial estando atentos “ao preço das coisas sem preço” (MAFFESOLI, M. 2001).

Assim Michel Foucault mostrou em seus trabalhos que, no que concerne à produção, aos costumes, à saúde, à educação, à vida sexual, em resumo para tudo que se convencionou chamar de social, as massas foram domesticadas, assentadas no trabalho e destinadas à residência. Isso é como se fosse uma “violência totalitária”, violência feita às pessoas, feita à natureza. Violência que pode ser temperada mas que nem por isso é menos real, e que conseguiu enervar o corpo social, fazendo com que ele se tornasse amorfo, indeciso e dúbio quanto à vontade. É a violência dos bons sentimentos, dando uma proteção em troca de submissão. Pode-se dizer que a domesticação está na passagem do nomadismo para o sedentarismo. O nomadismo é totalmente antiético em relação à forma de Estado moderna, porque este se preocupa com um modo de vida arcaico e fixar significa a possibilidade de dominar (MAFFESOLI, M. 2001).

O fechamento praticado durante toda a modernidade mostra sinais de fraqueza, o certo é que a “circulação” recomeça. O “não pertencimento a um lugar” é a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo. A errância seria a expressão de uma relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos (MAFFESOLI, M. 2001).

Existir é sair de si, é se abrir ao outro, ainda que através de uma transgressão, que é o índice mais claro de uma energia ativa, de um poder vital se opondo ao poder mortífero das diversas formas de fechamento. O desejo de errância é um dos polos essenciais de qualquer estrutura social, é o desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o necessário ócio, a importância da vacuidade e do não-agir na deambulação humana (MAFFESOLI, M. 2001).

“Talvez o nosso verdadeiro destino seja o de estar eternamente em caminho, sem parar de lastimar e desejando com nostalgia, sempre ávidos de repouso e sempre errantes. Só é sagrada de fato a estrada da qual não se conhece o fim e,

que entretanto a gente se obstina a seguir. Assim é nossa caminhada neste momento através da obscuridade e dos perigos sem saber o que nos espera”. S.Zweig (o candelabro enterrado) (MAFFESOLI, M. 2001).

Pode-se considerar como uma lei que rege as sociedades humanas o vaivém que Durkheim estabelece entre os momentos de reunião, que ele denomina “estar em estado de congregação”, e aqueles em que os grupos se dispersam, outra vez, no conjunto de um território. Trata-se de um ritmo que pode variar, mas que é encontrado de maneira constante em todas as sociedades (MAFFESOLI, M. 2001).

Assim a errância, o nomadismo está inscrito na própria estrutura da natureza humana; quer se trate do nomadismo individual ou do social. De alguma forma, esta aí a expressão mais evidente do tempo que passa, da inexorável fugacidade de todas as coisas, de sua trágica evanescência. É tal irreversibilidade que está na base desse misto de fascinação e de repulsa que exerce tudo aquilo que se parece com mudança. Desarticulando o que está estabelecido quanto as coisas e gentes, o nomadismo é a expressão de um sonho imemorial que o embrutecimento do que esta instituído, o cinismo econômico, a reificação social ou o conformismo intelectual jamais chega a ocultar totalmente. O ser do social é fluidez, circulação, que é um perpétuo devir, o que está profundamente inscrito na memória coletiva (MAFFESOLI, M. 2001).

O nomadismo não se determina unicamente pela necessidade econômica, ou a simples funcionalidade, o que move é o desejo de evasão. É uma espécie de “pulsão migratória” incitando a mudar de lugar, de hábito, de parceiros, e isso para realizar a diversidade de facetas de sua personalidade. A confrontação com o exterior, com o estranho e o estrangeiro é exatamente o que permite ao indivíduo viver essa pluralidade estrutural que cada um tem adormecida dentro de si (MAFFESOLI, M. 2001).

O enraizamento cultural é importante, o fato de pertencer a um lugar e a um clã permanece como o próprio fundamento da vida social. O que não impede, entretanto, que, nos limites de uma região, a circulação das ideias e dos homens vá servir de fermento à estruturação social (MAFFESOLI, M. 2001).

É interessante observar que o comerciante está sempre ligado a errância do fluxo de trocas, sobre o qual é elemento básico de qualquer sociedade. Reencontra-se assim a dialética fundamental entre o instituidor e o instituído. O que parece

improdutivo ou não racional tem sempre uma racionalidade própria dos efeitos econômicos inegáveis. Pode-se dizer que a circulação do sentimento, que é o aspecto mais visível da errância, introduz a circulação dos bens. Num movimento sem fim, o mercado, em todas as civilizações, é o lugar em que estabilidade e desestabilização se conjugam harmoniosamente. O mercado é sempre o lugar por excelência da efervescência, a troca dos bens caminha lado a lado com os símbolos. A devassidão mais desavergonhada se adapta ao proveito e ao espírito do luxo. É também nesses lugares que as novas ideias se difundem, que se divulgam as notícias, que as heresias se difundem. É a tudo isso que se pode chamar, em seu sentido mais forte, a “animação” social. Os grandes impérios regionais só puderam se constituir sobre a agitação multiforme, é essa agitação que favorece a criação das obras coletivas, sejam da cultura, das instituições ou as do espírito (MAFFESOLI, M. 2001).

Se se dá ao termo estético seu sentido primeiro: o das emoções compartilhadas, deve-se reconhecer que a dinâmica do imaterial, saída da agitação econômica e cultural do momento, produziu uma obra material de primeiro plano. É uma obra metáfora do aspecto fundador do nomadismo que, por saber escapar da esclerose da instituição, pode ser eminentemente construtor (MAFFESOLI, M. 2001).

O dinamismo e a espontaneidade do nomadismo estão justamente em desprezar fronteiras nacionais, civilizacionais, ideológicas, religiosas e viver concretamente alguma coisa de universal e a isso mesmo é que está relacionado com valores humanistas. Uma solidão que não leva ao “eu” empírico e individualista, mas ao ser original do qual todo mundo faz parte. O culto da natureza que renasce, a multiplicação dos fenômenos tribais são índices da dialética existente entre a solidão e a perda do indivíduo numa globalidade. Heidegger lembra: “porque a solidão tem seu poder originário, não de nos isolar, mas de lançar, desligando-o, o existir, estar presente todo na vasta proximidade da essência de todas as coisas”. Assim o errante pode ser solitário, mas não é isolado, e isso porque participar imaginária ou virtualmente, de uma comunidade vasta e informal que, não tendo obrigatoriamente duração longa, nem por isso é menos sólida, pelo fato de ultrapassar os indivíduos particulares e unir a essência de um ser-conjunto fundado sobre os mitos e arquétipos (MAFFESOLI, M. 2001).

Desligar-se para saborear melhor a proximidade das coisas. Sem obrigatoriamente ter consciência desse desligamento, todo mundo faz isso na vida cotidiana: viagens, turismo, afastamentos, curas, rupturas de toda ordem. Quanto a nós, há o fato de querermos estar aqui e ali, o desejo e a insatisfação, a dialética constante contra a estática e a dinâmica. Essa ambivalência foi, durante a modernidade, amplamente ocultada (MAFFESOLI, M. 2001).

A separação e a ligação constituem um mesmo ato estruturante, fazendo com que, simultaneamente, aspire-se à estabilidade das coisas, à permanência das relações, à continuidade das instituições, e que ao mesmo tempo se deseje o movimento, se busque a novidade do sentimento, se solape o que parece muito estabelecido, “o homem sedentário deseja a existência dos nômades” (MAFFESOLI, M. 2001).

Eis precisamente o problema que a errância traz consigo: a fuga é necessária, ela exprime uma nostalgia, ela lembra a fundação. Mas, porque tem um sentido, é preciso que essa fuga se opere a partir de alguma coisa estável, para ultrapassar o limite, é preciso que ela exista (MAFFESOLI, M. 2001).

Numa perspectiva universalista, querendo ultrapassar os diversos “territórios” comunitários, a modernidade exacerbou o “território” individual e da mesma forma estigmatizou o nomadismo, quer dizer, aquilo que ultrapassa a lógica da identidade própria do indivíduo. Enquanto a sociedade, precisamente sob forma moderna, tende a uniformizar, a unificar e, ao mesmo tempo, a separar os indivíduos, o que a noção sartriana de serialização traduz bem, a comunidade, por sua vez, como ideal típico, evidentemente, repousa sobre pessoas que se movem, em papéis tipificados e diferentes, e sobre a estreita articulação entre eles (MAFFESOLI, M. 2001).

É frequente qualificar a cidade contemporânea como selva de pedra, que em muitos casos é hostil, misteriosa, impenetrável, mas também é um labirinto e é o que ela representa, um curto-circuito para a dicotomia “fora/dentro”. O espaço urbano age sobre esses dois quadros, e talvez por isso leve ao nomadismo. O do errante na acepção da palavra, mas também o do que passeia sem destino, do nomadismo dos grupos de amigos, das tribos diversas que passam de um a outro lugar, dos consumidores, o dos trabalhadores também. Tudo isso proporciona um vasto fluxo a uma órbita indefinida e que, pelo menos nas grandes cidades, parece infinita. Através de nossos trajetos cotidianos elaboramos uma série de rituais que são como

tantos marcos do espaço, mas que, ao mesmo tempo, são a expressão da fuga ou, pelo menos, os sinais de uma simulação do exílio (MAFFESOLI, M. 2001).

A vida errante nada mais é do que o individual. O politeísmo dos valores do qual ela é a causa e o efeito, a pluralização da pessoa vivida inocentemente, de um modo natural, tudo isso leva a um encanto impessoal. Encanto que é preciso compreender em seu sentido estrito e que, leva a um mundo reencantado, animado por forças vitais, mundo em que o indivíduo decide menos por si próprio que “está decidido”, quer dizer, em que ele é vencido pelos instintos, pelos sentimentos e por outras formas de paixão. Mundo movido por uma espécie de inconsciente coletivo (MAFFESOLI, M. 2001).

Nunca se insistirá suficientemente sobre a ligação existente entre o politeísmo de valores, o paganismo cotidiano e a valorização de um presente do qual convém viver todas as potencialidades. Talvez seja isso que nos ensina a filosofia da vida: todos os momentos se equivalem, a existência está totalmente presente em cada um de seus fragmentos, ainda o mais minúsculo ou o mais insignificante (MAFFESOLI, M. 2001).

O aspecto imaterial da viagem, em particular suas potencialidades afetivas e sentimentais, é um modo de tecer os laços, de estabelecer os contatos, de fazer circular a cultura e os homens. Em suma, de estruturar a vida social. O prazer de viver e a errância, são sem dúvida esses dois polos daqueles que supostamente elaboravam a cultura. Em uma verdadeira sinergia, a errância lúdica, a aceitação da existência, o prazer de viver, tudo isso, suscitando a circulação dos bens, da palavra, do sentimento, engendra em todos os sentidos do termo a circulação da riqueza. Em resumo, é a “ação de sair a caminho” que, pouco preocupada com a utilidade, vai paradoxalmente, gerar instituições estáveis graças às quais as sociedades perduram (MAFFESOLI, M. 2001).

A busca do prazer é afinal, o mais seguro cimento de todo o conjunto social. Como observa C. G. Jung, “amar a si mesmo! Não era necessário pregá-lo aos antigos, que o faziam naturalmente”. É verdade que, além de uma forma de moralismo ou de uma atitude de ressentimento, o “cuidado de si” (M. Foucault) pode ser considerado como o fiador do equilíbrio social. A isso mesmo é chamado uma “ética da “estética”. Quer dizer, um cimento social construído a partir das emoções comuns ou dos prazeres partilhados. A partir de todas as coisas que têm sua fonte

na troca, na precariedade, na atração da fronteira e da novidade que a fronteira impulsiona. O prazer individual e social é, assim, o atalho para a riqueza do mundo. Circulando, ele lembra que este mundo, apesar de suas imperfeições e seus defeitos, é aquele em que nos é dado viver, e que convém portanto apreciá-lo como tal. O prazer é precário, donde a preocupação de usufruí-lo ao máximo, também, a corrida-perseguição que ele suscita, o aspecto de constante busca a que ele leva. Qualquer que seja o nome que se dê ao prazer, trata-se sempre de uma longa procura, cujas diversas formas de desenvolvimento vão constituir a vida de todo indivíduo como de conjunto social. Está na lógica do prazer sair de si. É o gozo místico, o fato de explodir-se na relação com o outro. Em todos esses casos, há a ação de sair a caminho, há errância (MAFFESOLI, M. 2001).

Querer viver aquilo que nos empurra no sentido do outro lugar. Doloroso é querer viver. É arrancamento, empurra para o vasto mundo. Mas, ao mesmo tempo, incita a gozar esse mundo, impulsiona no sentido do vivo, dos vivos. Mais se está longe das raízes, da “terra dos mortos”, mais enriquecedora é a vida, no sentido de riquezas imateriais (MAFFESOLI, M. 2001).

Depurar-se para melhor se reintegrar. Perder-se a fim de se reencontrar. O nomadismo é assim uma espécie de ascese, é um exercício de ser melhor, de estar bem. O que o aproxima do hedonismo, que é preciso não entender, claro, em seu sentido trivial, como a busca de um gozo vulgar e egoísta, mas como aquilo que permite um ampliamiento de si para qualquer coisa de maior, englobando a terra e seus frutos, os outros, o mundo em sua globalidade, quer dizer, o divino que está em nós, que está em todas as coisas (MAFFESOLI, M. 2001).

A errância, em consequência, restaura uma visão mais flexível, mais natural, mais ecológica da realidade humana. Quebrando o enclausuramento individual, restaurando a mobilidade, a impermanência das coisas, ultrapassando as estabilidades identitárias, a errância volta a dar vida, reanima, em seu sentido estrito, as vidas pessoal e coletiva, feridas, reprimidas, alienadas em sua concepção racionalista e/ou econômica do mundo, da qual a modernidade tinha feito uma especialidade (MAFFESOLI, M. 2001).

Ouçamos Nietzsche: “o que quer que possa me caber, ainda, como destino a viver, haverá sempre nisso uma viagem e uma ascensão”. E é conhecido o destino daquele que seguia uma estrela, que foi até o fim do exílio interior. Há no ato criativo

alguma coisa que é da ordem da recusa. A criação se faz no modo reservado, no isolamento, até. O artista, o pensador tem sempre a necessidade de um refúgio, de um retiro. Realizam-se no distanciamento. Eis o que diz Proust: “cada artista parece o cidadão de uma pátria desconhecida”. Mas é nisso que existe paradoxo, o distanciamento é exatamente o que permite criar um “tipo” no qual todo mundo possa se reconhecer. O momento que nos recolhemos com “nossa tribo” permite a criação do coletivo (MAFFESOLI, M. 2001).

A dança tribal incorpora as diversidades das culturas e vai se construindo conforme vai passando espacialmente pelo mundo, trazendo uma vivência nômade, mas misturando tudo de forma saudável, fortalecendo o intensivo no campo subjetivo. O sujeito que tem esse contato está se habilitando com mais facilidade para sair do adoecimento causado pela contaminação colonizadora moderna, traz a possibilidade de vencer as incertezas da vida. E essa subjetividade se atualiza segundo diferentes estratégias do desejo, movidas por diferentes forças que irão buscar o sentido da vida.

A dança tribal, em seu cerne, é criada por nomadismo. A fusão de culturas se deram de uma forma nômade. As *ghawazee*, vieram para os Estados Unidos, trazendo sua cultura e sua dança. O tribal nasceu nesse meio, dos nômades vindos do oriente, e fusionando com a cultura americana, assim como com outras, a dança do ventre, o flamenco e a dança indiana. E como essas danças todas chegaram aos Estados Unidos? O nomadismo tem o potencial de trazer essa multiplicidade de expressões. O tribal nasceu desse berço de errantes que em determinada época, a da contracultura, fizeram um ideal, uma filosofia nascer, sem saber qual seria seu fruto. Hoje nós temos acesso a essa maravilhosa criação que é a dança tribal, e justamente por ter sua origem errante, ela ainda se encontra em evolução, pois em cada cidade e cada lugar do mundo que ela passa, ela cria e transforma. No Brasil é visível essa potência, em que fusionamos nossas danças com a dança tribal, e o que obtivemos? Dança tribal!

A dança tribal é muito referida como parte da globalização, que nada mais é essa troca nômade, muito presente na dança tribal através de seus arquétipos, músicas diversas, indumentária, personagens, maquiagens...saias, correntes, búzios, flores, enfim cores! Ela é tão vasta em sua memória coletiva, que é capaz de resgatar dentre dos bailarinos a sensação de *religare*, a ancestralidade, a

socialidade, as tribos. O fazer juntas, criar juntas, não somente coreografias, mas figurinos, espetáculos, músicas, laços amorosos e aconchego. Essa socialidade criada no ambiente tribal, permite a construção da subjetividade de cada indivíduo e a ele permitir seu encontro com seu “ser-eu” de uma forma genuína. A dança tribal é mais que uma dança, uma filosofia, que criada num caldeirão de culturas que se uniram através da errância, traz a cidade contemporânea a criação de novos sentidos para os corpos, resgatando o vitalismo e a potência da vida, pois permite que os corpos criem numa dança de composição artística repleta de pluralidade

O estabelecimento de relação de religação com a alteridade: o que une ao mesmo tempo o aqui e o lá, o que une esses polos contraditórios que são o lar e a aventura. O sentimento de *religare*, é nítido tanto aos praticantes de dança tribal, quanto aos espectadores. Isso só ocorre devido a graciosidade que o tribal oferece.

O nomadismo é fundador da sociedade e fundador desse sentimento humano ambíguo de estar em si e sair de si, o que permite o movimento, permite o devir, que abre portas para a pluralidade que irá preencher as lacunas da vida humana, que nunca estarão finalizadas.

4 Capítulo 3

Movimento Visual

Estendi cordas de campanário, a campanário;
Guirlandas de janela a janela;
Correntes de ouro de estrela, e danço.
Arthur Rimbaud

A dança tribal exibe multiplicidade cultural, desde a movimentação coletiva e individual até sua indumentária. O objetivo nesse momento é através da arte fotográfica ver sem enquadramentos, a sensibilidade dessa dança. Estar mais de perto dos elementos de mistura, dos corpos que se expressam de faces multifacetadas.

As imagens exibidas são exclusivamente da Cia *Shaman* Tribal e suas integrantes, com direitos autorais reservados. A partir dessa experiência que traz aos nossos olhos diferentes pontos de vista, mas sem dúvida atingiremos o devir arte e devir corpo que essa dança pode proporcionar aos praticantes e aos expectadores. A seleção das imagens, feita sob nosso olhar, traz a constituição dessa dança por uma tribo, que irá se exibir em corpos dançantes que em diferentes cenas marcantes traz as raízes diversas, nomadismo e o coletivo.

Os corpos aqui exibidos, não participam da exposição como palco performático nem padrões estéticos, mas sim o próprio “estribuchamento” que a dança tribal provoca. Os corpos em posturas e expressões trazem a permeabilidade da pele, que os dispositivos de poder tentam sem descanso encerrar e tirar-lhes as sensações.

Lembraremos agora através de imagens a somatização e conseqüente criação de processos de subjetivação dos indivíduos, dando novos contornos ao funcionamento já conhecido do homem psicológico e seus antigos dilemas recônditos. Os corpos exibem potência narcísica, e um espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo.

5.1 Corpo Nômade

Cenas de elementos de mistura são marcantes na dança tribal, observa-se no corpo a postura e o movimento do corpo que remete ao nomadismo do tribal. É possível ver as diferentes raízes que deram origem a dança e através de figurinos e

movimentos. Nota-se aqui, as diferentes danças envolvidas, assim como a construção das roupagens e elementos de diversidades.

Talvez o nosso verdadeiro destino seja o de estar eternamente em caminho, sem parar de lastimar e desejando com nostalgia, sempre ávidos de repouso e sempre errantes. Só é sagrada de fato a estrada da qual não se conhece o fim e, que entretanto a gente se obstina a seguir. Assim é nossa caminhada neste momento através da obscuridade e dos perigos sem saber o que nos espera (MAFFESOLI, M. 2001).









4.2 Corpo Tribal

O corpo tribal se expressa por cenas que marcam uma tribo, mesmo que de forma individual pode-se analisar a riqueza dos figurinos, além da criação de arquétipos e personagens. Expressa-se a dimensão do desejo e do agenciamentos dos corpos. No movimento corporal das energias femininas, nota-se o poder criativo, gerando fluidez.







Shaman Tribal Co.





4.3 Corpo “Shaman”

O corpo coletivo se mostra aqui na Companhia *Shaman*. Cenas de coreografias marcantes vão ilustrar o trabalho conjunto. Aqui entramos no universo sensível em que um sujeito passando pelo seu encontro caótico com o outro e com o mundo, encontra uma possibilidade na arte de compor com o outro, e assim diminuir seu sofrimento. A criatividade e a composição gerará um universo de sensações.

O corpo coletivo na dança tribal traz a ressignificação dos vínculos sociais, mostrando aquilo que realmente somos, e como os corpos se somam, se completam, unindo forças sem excluir os diferentes, mas agregando-os.

A sensibilidade coletiva cria o processo de desindividualização e no grupo o seu absoluto.









5. Considerações Finais

A inquietação desse estudo se dá pela observação do campo empírico do cotidiano que revela o campo do “poder” e do “desejo”. O nivelamento dos corpos, a mecanização e a perda da expressividade e criatividade causadas pelo sistema econômico vigente, interferem no desejo pelo sair de si. O corpo entre “concertos” e “consertos”, expressa a luta da potência de criação na “escultura de si” contra os dispositivos de poder que operam pela interdição do poder vigente na cidade contemporânea. Assim o fazer artístico nos ajuda a traçar caminhos rumo aos esforços de criação, e trazendo através do gesto a ressignificação dos vínculos sociais.

Como é possível ultrapassar os sistemas de achatamento? Como podemos transformar a vida com desejos e liberdade? Sem dúvida nenhuma fórmula poderia se adequar. No entanto, olhando para nossos processos de subjetivação, podemos cuidar e interferir nos mesmos. Buscamos ferramentas para atravessar o caos que existe entre o Eu e o Mundo. Encontramos no fazer artístico o devir que nos ajudará no processo de fazermos “esculturas de si”, um processo de nunca acabar.

Deparamos todos os dias com o caos urbano e a violência gerados numa perspectiva macropolítica, e na micropolítica a solidão e o estilhaçamento dos laços afetivos. Sofrimentos e dor são gerados aos corpos que estão imersos nesse mundo contemporâneo, o vitalismo e a potência da vida estão sendo apagados e esquecidos a cada dia.

O tribal traz multiplicidade e a cada detalhe grande significação. Movimentos intencionais, músicas, figurinos, grupos e tudo isso vindo de diversas culturas, além da agregação própria criativa de cada dançarino. Assim, é possível encontrar-se num universo que trará ligação da mente, corpo e relações com o externo.

A dança tribal traz em seu cerne a metáfora de tribo e de nomadismo. A tribo favorece o coletivo, permitindo cada pessoa explorar seus desejos e sua real identidade, num processo de “desindividualização”, que trará forças aos laços, ao conjunto vida e abertura ao Outro. A sensibilidade coletiva é nítida quando a realização dos costumes permite a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é. O tribal resgata nossa memória coletiva trazendo de nossa ancestralidade ferramentas para um fazer estético de existência.

O politeísmo dos valores da dança tribal permite o indivíduo depurar-se para melhor se reintegrar, quebrando o enclausuramento individual, restaurando a mobilidade e a impermanência das coisas.

A arte como um todo, assim como a dança tribal, apresentam ferramentas para podermos entrar no plano de composições. O devir gerado permite que o indivíduo olhe para sua própria “escultura” e consiga através do movimento compor com o Outro e com o Mundo. Esse processo vindo através do trágico da efemeridade das coisas tem a força do desejo de transformar a vida em uma “obra de arte”.

A relação entre os processos educacionais e os processos de subjetivação na sociedade contemporânea está tornando os indivíduos com mentes embotadas. O campo empírico da arte da dança tribal nos revelou que o processo educacional dessa arte consegue mostrar aos alunos não somente o percebimento de movimentos corporais, mas como o gesto traz significação para cada sensação, para a transformação dos vínculos afetivos, e com muita atenção no seu próprio percebimento. Esse processo traz ao indivíduo uma desconstrução do que os processos educacionais embotados e insensíveis da cidade capitalista criaram em nossos corpos, assim a filosofia da dança tribal consegue adentrar os corpos investindo para que cada um construa seu processo de singularização. Cria forças para recusarmos o rebanho social regido pelos poderes políticos e através dos esforços criativos proporcionados pela multiplicidade do tribal podermos nos esculpir, e assim traçar nossos processos de subjetivação com apoio do fazer artístico e apoio de re-finação dos vínculos afetivos e sociais.

A psicanálise nos ajudou a compreender a dinâmica do desejo produzida nos vínculos vividos dos indivíduos num grupo tribal de dança, e a filosofia política a entender a dinâmica do poder que achata a vida. Dessa forma conseguimos revelar com importância que nossas hipóteses foram sanadas através desse estudo. Apoiando na história e na cultura, vimos que a dança tribal apresenta mesclas de elementos de várias culturas, apresentando elementos materiais para o apoio para a produção da dinâmica de desejos. A experimentação corporal dessa dança traz a possibilidade de ampliarmos nossos movimentos e gestos, e consequentemente ampliarmos nossos esforços criativos. Esses esforços criativos são enraizados em nossos corpos quando conhecemos diversos movimentos vindos de muitas danças,

como a dança indiana, flamenco, dança do ventre, danças nômades africanas e muitas outras, pois desta forma entendemos um pouco de cada cultura e como cada gesto traduz nosso cotidiano, nossa relação com o mundo e nos aproxima de nossos corpos. A diversidade de elementos como adornos, maquilagens, figurinos, amuletos, peças tribais e muitas músicas, amplia nossas sensações e aumentam nossa percepção para os “sentidos”, criando assim um rumo para fusionar e criar elementos que irão através da criatividade fazer com que cada indivíduo consiga descobrir seu próprio processo de singularização.

Já no campo de tensão gerado pela vivência nas cidades, mostra que a cada dia enfrentamos as forças de interdição do movimento. Viver sob custódia do poder, faz com que as vozes sejam diminuídas e o real sentido da vida é buscar um lugar ao sol através da acumulação de bens e de se adequar à estética dos grupos sociais da cidade. Ideais de beleza, formas comportamentais, progresso através dos meios de trabalho são muito mais importantes do que deixar nossos corpos se expressarem e agirem conforme seus desejos. Não existe espaço para o diferente, ficando claro que “em terra de cegos, quem tem um olho é rei”. Não se aprende que o corpo é aliado de nossa mente e que a cultura e os espaços podem através do movimento e do devir criar uma vida com mais saúde, aprendemos que nossos corpos são apenas meios materiais de trabalho, arrancando de cada um as sensações e o olhar atento ao vitalismo da vida. A percepção da efemeridade da vida e da importância do crescimento através dos laços sociais estão deturpados, e assim matamos nosso tempo servindo a uma política que nos paralisa a cada suspiro de vida.

Em uma dança que tem em sua filosofia a união dos vínculos afetivos com atenção para a conquista do nomadismo, apresentam-se marcas fortes de que não há desejo de arrebanhar-se e alienar-se. Assim a cidade contemporânea será somente um espaço que com muito esforço mergulhado dentro dessa arte tribal, poderemos resistir ao achatamento do movimento de vida. Esse processo está criando e evoluindo a cada dia, tentando furar o asfalto para fazer uma flor nascer e ser visível para os Outros, e não ser mais visível o corpo como apenas um palco performático.

As marcas de resistência visíveis nos grupos de dança tribal podem ser interpretadas na produção de sentidos atribuídos para nossas práticas de dança. O

movimento através da dança e da arte apresenta o universo de sensações palpáveis em nosso corpo. Uma dança que apresenta milhares de possibilidades tem a capacidade de conectar o indivíduo com seu corpo. Desde cada alongamento, exercício realizado nos rituais de aprendizagem, até chegar à complexidade da união da música com os movimentos e as emoções, trazem um olhar diferente sob a vida. Entrar nesse universo significa poder meditar em seu próprio corpo e perceber cada movimento e cada sensação vinda do mundo ao redor e no movimento existente na fronteira entre o Eu e o Outro. A dança gera um devir que vai se transformando a cada movimento, a cada olhar, a cada vez que se cria.

A dança tribal é um elemento “disruptivo” que enfrenta o poder e adentra os corpos alienados, desafiando-nos a conferir que uma organização de tribo, ou modo nômade de viver, consegue fazer com que atravessamos o caos do nosso mundo contemporâneo que estilhaçou os vínculos e a conexão com nossos corpos. A linguagem corporal presente na dança tribal nos conecta com nossa memória ancestral e mostra ferramentas para viver de um modo nômade real e não se deixar enganar por um falso nomadismo que vivemos. Movimentar-se dentro das cidades e espaços não deve ser mais uma forma de se ausentar do sofrimento, mas sim de agregação de valores e vitalismo. Existir é sair de si, é se abrir ao outro, ainda que através de uma transgressão, que é o índice mais claro de uma energia ativa, de um poder vital se opondo ao poder mortífero das diversas formas de fechamento. O dinamismo e a espontaneidade do nomadismo estão justamente em desprezar fronteiras nacionais, civilizacionais, ideológicas, religiosas e viver concretamente alguma coisa de universal e a isso mesmo é que está relacionado com valores humanista. Uma solidão que não leva ao “eu” empírico e individualista, mas ao ser original do qual todo mundo faz parte (MAFFESOLI, M. 2001).

Expressamos nosso contentamento pelo fato de constatarmos o quanto os objetivos de nossos estudos foram alcançados. Viver empiricamente na Cia. *Shaman Tribal*, nos revelou a potência da vida, e que unidos de forma simples e singela, lutando por um mesmo ideal abriu nosso corpo para adentrar no universo possível das sensações. O corpo entre “concertos” e “consertos” nos revelou que a potência de criação opera contra a interdição do poder de achatamento e nos mostrou o caminho para a busca da singularização, podendo assim criar nossa própria “escultura” e tornando nossa vida em uma “obra de arte”. Esse estudo está

sendo expressado com grande felicidade, ao se perceber que a linguagem da dança tribal pode abrir nossos olhos para nosso modo de vida contemporâneo, e conseguir através de nosso corpo não se deixar capturar pelo poder, mas ter nas mãos a chave que pode abrir o universo do plano de composição e poder aproveitar cada suspiro para transformar nosso corpo e nossa escultura sem molduras e julgamentos impostos. Num processo sem fim, sem descanso, rumamos para a experiência do viver tribal e nômade que trará mais clareza, graciosidade e saúde para nossas vidas.

6. REFERÊNCIAS

- BECK, U. **Sociedade de risco. Rumo a uma outra modernidade.** Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora 34, 2001.
- BENTIVOGLIO, L. **“O método Bausch”, O teatro de Pina Bausch.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 1994.
- BIRMAN, J. **Arquivos do mal-estar e da resistência.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BOAL, A. **O arco-íris do desejo. Método Boal de teatro e terapia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1996.
- BRANDÃO, V. et. al. **Contracultura: o que é, como se faz, 2009.** Disponível em: <<http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>>. Acesso em: 10/12/2012.
- BRAZ, P. A. **Shaman Tribal, 2012.** Disponível em: <<http://shamantribal.blogspot.com.br/>>. Acesso em : 10/10/2012.
- BRICE, R. **Tribal Fusion Belly Dance.** Disponível em: <http://www.rachelbrice.com/?page_id=111>. Acesso em: ago/2010.
- BUENO, A. **Memórias do future.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- CALAZANS, J., CASTILHO, J., GOMES, S. **Dança e educação em movimento.** São Paulo: Cortez, 2003.
- CELESTINO, L. C. **Sementes, espelhos, moedas, fibras: a bricolagem da Dança Tribal e uma nova expressão do sagrado feminino.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008.
- COSTA, J. F. **O risco de cada um e outros ensaios de psicanálise e cultura.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- COSTA, J. F. **O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- CUNNINGHAM, M. **Le danseur et la danse.** Paris: Belfond, 1980.
- DELEUZE, G. **Conversações: 1972 – 1990.** Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992,
- DOMINGUES, D. (Org.). **Arte e vida no século XXI. Tecnologia, ciência e criatividade.** São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

DUARTE, A. **Vidas em risco. Crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Orgs). **Cartografias e devires. A construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOSTER, S. L. **Reding dancing: bodies and subjects in contemporary dance**. Berkeley, LA / Londres: University of California Press, 1986.

FOUCAULT, M. "O sujeito e o poder". IN DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **A coragem da verdade. O governo de si e dos outros II**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchal. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, M. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução de Elisa Monteiro. Ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FOUCAULT, M. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Ditos e escritos VII. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber**. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Ditos e escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. **Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Ditos e escritos I. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, M. **Repensar a política**. Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Ditos e escritos VI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FUMAGALLI, A.; MEZZADRA, S. (Orgs.). **A crise da economia global. Mercados financeiros, lutas sociais e novos cenários políticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GIL, J. **Movimento total. O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GORZ, A. **Misérias do presente, riqueza do possível**. Tradução de Ana Montoia. São Paulo: Annablume, 2004.

GUATTARI, F. **Caosmose. Um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HALIM, S. Entrevista cedida em abril de 2008.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Commonwealth**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HOGHE, R. **Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé**. Paris: L'Arche, 1987.

JABOUR, A. O filme 'Pina' é um spa mental, 03 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-filme-pina-e-um-spa-mental,856844,0.htm>>. Acesso em: abr 2012.

KASTRUP, V. **A invenção de si do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papirus, 1999.

KRISTEVA, J. **As novas doenças da alma**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LECHNER, N. **Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política**. Chile: Fondo de Cultura Económica, 1990.

LECOQ, J. **O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC / SESC, 2010.

LEWKOWICZ, I.; CANTARELLI, M. DOCE Grupo. **Del fragmento a la situación. Notas sobre la subjetividade contemporânea**. Buenos Aires, Altamira, 2003.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAFFESOLI, M. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.** São Paulo: Editora Zouk, 2003.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MEIER, C. **Política e graça.** Tradução de Estevão Rezende Martins. Brasília: Editora da UNB, 1997.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

NERICCIO, C. **Entrevista com Carolena Nericcio,** 2013. São Paulo: Revista Shimmie. Edição 15. Entrevista concedida à Rebeca Piñeiro.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. S. (Orgs.). **A era da indeterminação.** São Paulo: Boitempo, 2007.

ORTEGA, F. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea.** Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

ORTEGA, F. ZORZANELLI, R. **Corpo em evidência: A ciência e a refinação do humano.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

OURY, J. **O coletivo.** Tradução de Antoine Ménard, Clara Novaes, Karina Soares Montmasson e Maíra Uehbe Dubena. São Paulo: Editora Hucitec, 2009.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, P. P. **A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea.** São Paulo: Iluminuras, 2000.

RALL, R. O. **A History of American Tribal Style Bellydance.** San Francisco State University, 1997. Disponível em: <<http://www.fcbd.com>>. Acesso em: 02/04/2012.

RAMO, J. C. **A era do inconcebível. Por que a atual desordem do mundo não deixa de nos surpreender e o que podemos fazer.** Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

REES-DENIS, P.; DJOUMAHNA, K. **Tribal Synergy 2. Discuss Its Power to Heal and Transform.** Disponível em: <<http://www.blacksheepbellydance.com/writings/files/synergy2.html>>. Acesso em: 15/03/2012.

RESTREPO, L. C. **O direito a ternura.** Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

RICHARDS, T. **The belly dance book.** Concord, California: Backbeat Press, 2000.

ROLNIK, S. **“Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético / estético / política no trabalho acadêmico”.** In Cadernos de subjetividade. São Paulo. V. 1 e 2. Set. fev. 1993. Páginas 241 -251.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROUDINESCO, E. **A parte obscura de nós mesmos. Uma história dos perversos.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

SALIMPOUR, J. **Anatomy of a Belly Dance Troupe.** The Best of Habibi, 1990. Vol. 3, n 3-4. <http://thebestofhabibi.com/vol-17-no-3-spring-1999/from-many-tribes/>. Visitado em 12/2012.

SENNETT. R. **A cultura do novo capitalismo.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

SIQUEIRA, D. da C. O. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas: Autores Associados, 2006.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

STERN, D. N. **O momento presente na psicoterapia e na vida cotidiana.** Tradução de Celimar de Oliveira Lima. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VELLOSO, M. P., ROUCHOU, J., OLIVEIRA, C. **Corpo: identidades, memórias e subjetividades.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

WENDERS, W. **PINA**. Filme: Alemanha/França/Reino Unido. 2010.

Dr. Romualdo Dias
Orientador

Jamille Berbare