



SYLVIANE GUILHERME

Corpo telúrico dançante: da desterritorialização do corpo e da dança até o MST

São Paulo
2019

SYLVIANE GUILHERME

Corpo telúrico dançante: da desterritorialização do corpo e da dança até o MST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), do Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como exigência para obtenção do título de Mestre em Geografia, na área de concentração “Desenvolvimento Territorial”, na linha de pesquisa “Território, Educação e Cultura”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Aparecida de Sousa Fernandes

São Paulo

2019

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais – Biblioteca
Graziela Helena Jackyman de Oliveira – CRB 8/8635

Guilherme, Sylviane.

G956 Corpo telúrico dançante : da desterritorialização do corpo e da dança até o MST / Sylviane Guilherme. – São Paulo, 2019.
117 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Silvia Aparecida de Sousa Fernandes.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI), Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), São Paulo, 2019.

1. Geografia rural. 2. Desenvolvimento rural – Brasil. 3. Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra. 4. Movimentos sociais rurais – Brasil – Aspectos culturais. 5. Dança – Brasil – Aspectos políticos. I. Título.

CDD 301.350981

SYLVIANE GUILHERME

Corpo telúrico dançante: da desterritorialização do corpo e da dança até o MST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), do Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como exigência para obtenção do título de Mestre em Geografia, na área de concentração “Desenvolvimento Territorial”, na linha de pesquisa “Território, Educação e Cultura”.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Aparecida de Sousa Fernandes

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Silvia Aparecida de Sousa Fernandes (Universidade Estadual Paulista “Júlio De Mesquita Filho”)

Prof.^a Dr.^a Ângela Massumi Katuta (Universidade Federal do Paraná)

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas (Universidade de Brasília)

São Paulo, 26 de fevereiro de 2019.

Às mulheres e homens da terra, das águas e
das florestas que dançando, resistem.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Em tempo, meus agradecimentos à esta fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que fomenta a ampliação e solidificação da pós-graduação *stricto sensu* em todas as unidades federativas do país.

Minha gratidão, fé e devoção profunda ao Pai Venâncio e ao Caboclo da Manhã, entidades da Umbanda, boiadeiro e caboclo de Ogum, respectivamente, que por meio da Mãe Rita de Oxum, leal e incondicionalmente – como haviam prometido –, escreveram comigo cada uma dessas páginas. Jetuá, Pai Venâncio! Ogunhê, Caboclo da Manhã!

Ao meu parceiro, camarada e amor André, pela paciência e carinho dedicado em cada palavra de apoio e motivação desta escrita.

À minha família, que mesmo estando distante, está presente em cada atividade que realizo. Ao meu pai Jair (em memória) pela herança do gosto pela terra e a vida no campo, à minha mãe Norma pela sua verve artística transbordante e contagiante. Às minhas irmãs Vivi e Gi, meus cunhados Edi e Teodoro, minhas sobrinhas Isadora e Heloisa, meus esteios e amores incomensuráveis.

À minha afável orientadora Sílvia, pela compreensão, disposição e suporte em cada fase deste trabalho, bem como aos professores Rafa e Katuta, que muito mais do que banca examinadora, como amigos, parceiros e camaradas, generosamente me auxiliaram a compor e construir os rumos desta pesquisa.

Aos amigos e amigas que foram imprescindíveis neste ciclo da minha trajetória, Brunildo, André, Priprioca, Priti, Mariquita, Rêna e Pink. Minhas doses de acalanto e cumplicidade, sempre!

Ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: a cada mulher, homem, jovem ou criança dessa organização, que me acolheu para o trabalho e a luta, e abriu caminhos para meu amadurecimento como militante, educadora, artista e mulher.

Às companheiras e companheiros do coletivo de trabalho do Centro Cultural Casarão, do Setor de Comunicação e Cultura do MST do Paraná e do Coletivo Nacional de Cultura pela compreensão e suporte, diante das minhas ausências que esta dissertação demandou.

Às professoras, professores e funcionários da UNESP, do IPPRI e do TerritoriAL pela persistência e resistência de lutar pelo direito e o acesso da classe trabalhadora à universidade e à pesquisa.

Às parceiras e parceiros da Turma Tekoha e às chicas de La Naturaleza pelo

companheirismo nessa longa caminhada de estudo que encaramos durante o mestrado.

Por fim, agradeço à todas as mulheres e homens que dedicam seu trabalho, seu estudo, sua arte e sua luta para a tarefa de construir um mundo mais justo, livre e humanizado.

RESUMO

A materialidade dos debates e das práticas sobre corpo e dança no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é o cerne do presente trabalho. Investigar se a dança tem ou não intencionalidade política estratégica para o MST é o desafio central desta investigação. Outro objetivo é analisar a territorialidade e a desterritorialização do corpo e da dança nos movimentos populares, tomando como referência a expressão das danças camponesas. A metodologia da pesquisa considera os pressupostos da pesquisa-ação e incluiu entrevistas semiestruturadas com integrantes do MST e a observação da presença espontânea da dança neste movimento social e a interlocução com autores que se debruçaram sobre temas como corpo e dança. Para tanto, apresenta um estudo basilar e ontológico sobre a dança a partir da perspectiva do materialismo histórico e dialético, que analisa o conceito, a razão e a finalidade da dança para o gênero humano. Em seguida, partindo destes pressupostos, no intuito de estudar a objetividade da dança no MST, desenvolve um breve histórico sobre o debate da arte e da cultura no Movimento, e apresenta a análise dos dados coletados na pesquisa de campo. Como resultados a pesquisa aborda as formas de disciplinamento e adestramento do corpo na transição do feudalismo para o capitalismo; os modos de controle e contenção social por meio das práticas corporais no Brasil, especialmente nos últimos séculos; assim como sobre a relação do corpo e da dança camponesa como expedientes próprios da “agricultura do atraso”. Em síntese, revela o processo secular engendrado de desterritorialização do corpo e de desterritorialidade da dança na sociedade capitalista ocidental, especialmente nos territórios camponeses. Aponta, enfim, que o corpo como território e a dança como territorialidade são dimensões a serem disputadas pelos projetos populares no intuito de superar o capitalismo e construir uma sociedade humanizada, justa e livre.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Movimento Social. Camponês. Território.

ABSTRACT

The materiality of debates and practices about body and dance in the Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) is at the heart of this paper. Investigating whether or not dance has strategic political intentionality for the MST is the central challenge of this research. Another objective is to analyze the territoriality and deterritorialization of the body and dance in popular movements, taking as reference the expression of the peasant dances. The research methodology considers the presuppositions of the action research and includes semi-structured interviews with members of the MST and the observation of the spontaneous presence of the dance in this social movement and the interlocution with authors that have studied subjects such as body and dance. For that, it presents a basilar and ontological study on dance from the perspective of historical and dialectical materialism, which analyzes the concept, reason and purpose of dance for the human race. Then, starting from these assumptions, in order to study the objectivity of dance in the MST, it develops a brief history about the debate of art and culture in the Movement, and presents the analysis of the data collected in the field research. As results the research approaches the forms of discipline and training of the body in the transition from feudalism to capitalism; the modes of control and social restraint through corporal practices in Brazil, especially in the last centuries; as well as on the relation of the body and the peasant dance as proper expedients of the "agriculture of backwardness". In summary, it reveals the secular process engendered by the de-territorialization of the body and the deterritoriality of dance in Western capitalist society, especially in the peasant territories. Finally, it points out that the body as territory and dance as territoriality are dimensions to be disputed by popular projects in order to overcome capitalism and build a humanized society, fair and free.

Keywords: Body. Dance. Social Movement. Peasant. Territory.

RESUMEN

La materialidad de los debates y de las prácticas sobre el cuerpo y la danza en el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) es el núcleo central del presente trabajo. Investigar si la danza tiene o no tiene intencionalidad política estratégica para el MST es el desafío central de esta investigación. Otro objetivo es analizar la territorialidad y la desterritorialización del cuerpo y de la danza en los movimientos populares, tomando como referencia la expresión de las danzas campesinas. La metodología de la investigación considera los presupuestos de la investigación-acción o investigación participante e incluyó entrevistas semiestructuradas con integrantes del MST, la observación de la presencia espontánea de la danza en este movimiento social y la interlocución con autores que investigaran sobre temas como cuerpo y danza. Para ello, presenta un estudio basilar y ontológico sobre la danza desde la perspectiva del materialismo histórico y dialéctico, que analiza el concepto, la razón y la finalidad de la danza para el género humano. A continuación, partiendo de estos presupuestos, con el fin de estudiar la objetividad de la danza en el MST, desarrolla un breve histórico sobre el debate del arte y la cultura en el Movimiento, y presenta el análisis de los datos recogidos en la investigación de campo. Como resultados la investigación aborda las formas de disciplinamiento y adiestramiento del cuerpo en la transición del feudalismo hacia el capitalismo; los modos de control y contención social por medio de las prácticas corporales en Brasil, especialmente en los últimos siglos; así como sobre la relación del cuerpo y de la danza campesina como expedientes propios de la "agricultura del atraso". En síntesis, revela el proceso secular engendrado de desterritorialización del cuerpo y de desterritorialidad de la danza en la sociedad capitalista occidental, especialmente en los territorios campesinos. En definitiva, apunta que el cuerpo como territorio y la danza como territorialidad son dimensiones a ser disputadas por los proyectos populares con el fin de superar el capitalismo y construir una sociedad humanizada, justa y libre.

Palabras clave: Cuerpo. Danza. Movimiento Social. Campesino. Territorio.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 -	Evolução humana.....	30
Ilustração 2 -	Representação humanoide dançante com disfarce multi- animalístico.....	46
Quadro 1 -	Perfil das entrevistadas e entrevistados.....	61

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	A dança no MST do Paraná.....	63
Tabela 2 -	Categorias de análise para a presença espontânea da dança no MST do Paraná.....	64

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FAP	Faculdade de Artes do Paraná
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
IPPRI	Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais
MHD	Materialismo Histórico e Dialético
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
PR	Paraná
PRONATEC-CAMPO	Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego-Campo
PRONERA	Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária
SP	São Paulo
TDR	Territorialização-Desterritorialização-Reterritorialização
UDESC	Universidade Estadual de Santa Catarina
UEM	Universidade Estadual de Maringá
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	RUPESTRES DANÇANTES: O RADICAL DO CORPO EM MOVIMENTO INTENCIONAL ESTÉTICO.....	21
2.1	Das necessidades naturais humanas à constituição da arte.....	26
2.2	Do movimento à dança: conceito, razão e finalidade.....	34
2.3	Por quais caminhos o ser humano chegou à dança como arte.....	41
3	A MATERIALIDADE DO DEBATE E DAS PRÁTICAS SOBRE CORPO E DANÇA NO MST.....	51
4	DA DESTERRITORIALIZAÇÃO DO CORPO E DA DESTERRITORIALIDADE DA DANÇA ATÉ O MST.....	67
4.1	Disciplinamento e adestramento do corpo.....	73
4.2	Controle e contenção social pelas práticas corporais.....	86
4.3	Corpo e dança: culturezas do atraso.....	93
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
	REFERÊNCIAS.....	110
	APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO SOBRE A DANÇA NO MST: AUSÊNCIA, PRESENÇA ESPONTÂNEA OU ESTRATÉGIA POLÍTICA..	114
	APÊNDICE B - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA SOBRE A DANÇA NO MST DO PARANÁ: AUSÊNCIA, PRESENÇA ESPONTÂNEA OU ESTRATÉGIA POLÍTICA.....	115

1 INTRODUÇÃO

*“Foi numa leva que a cabocla Maringá,
ficou sendo a retirante que mais dava o que falar,
e junto dela veio alguém que suplicou, pra que
nunca se esquecesse de um caboclo que ficou”.*

Anos 1940, interior norte do Paraná. Apesar da canção de Joubert de Carvalho fazer referência aos retirantes nordestinos que, castigados pela seca e pelas degradadas condições de trabalho foram obrigados a deixar suas terras, foi ela que inspirou e deu nome à distante e sulista cidade de Maringá. Parte destes mesmos trabalhadores que chegaram ao norte do Paraná em busca de uma vida digna, entoavam exaustivamente tal clássico do cancionero popular nas suas longas jornadas de trabalho. De lá eu venho, e pelo jeito, sem que eu soubesse, o legado dessas mulheres e homens sem terra que definiria meu porvir.

Já em meados da década de 1960, embora a data nos remeta aos tempos sombrios do Golpe Militar, haviam rincões do Brasil que pareciam ficar imunes às atrocidades postas pela ditadura – ou, ao menos, se mantinham alienados das forças que moviam seus destinos.

Nas terras vermelhas, um jovem caminhoneiro e uma bela costureira, ambos filhos de agricultores do interior de São Paulo e do Rio Grande do Sul, respectivamente, se casaram e emigraram para Maringá, achavam que saindo do campo teriam possibilidade de ficar longe dos dias duros de trabalho infundável na roça. Mal sabiam o que os esperava na cidade...

Amalgamando alemão, espanhol, italiano, português e índio – esta última descendência se mantém em tons de secretismo até hoje na família – o jovem casal era mais um clássico retrato particular e universal da história brasileira. Ele semianalfabeto, ela dona de casa, tiveram três filhas, sendo a mais nova a que vos escreve.

Embora tivessem vindo para a cidade, esta constituída após a derrubada do mato (como dizia o pai) para o plantio, primordialmente, do café e da erva mate, nossas relações e vínculos com o campo sempre se mantiveram com as visitas que fazíamos aos amigos e familiares que ainda resistiam no campo, trabalhando como caseiros ou em suas pequenas propriedades.

Recordo-me das inúmeras vezes que meu pai dizia: “...Ainda volto pro sítio com a mulher, o cavalo e uns boizinhos”. Nunca voltou. Aos 53 anos faleceu em um acidente fatal em uma estrada do Mato Grosso, na primeira viagem após a recuperação de cinco pontes de safena e uma vida fadada pelos riscos, tensões e precariedades de mais um “puxador de madeira” que participou, sem saber, dos tempos de desmatamento e plena implementação da Revolução Verde no Brasil.

Já em casa, amargando uma irremediável frustração por ficar enfeudada aos cuidados da casa e das filhas, minha mãe alternava rompantes de agressividade e impaciência, com expressões de refinado teor estético e criador, fosse na costura, no jardim, na decoração da casa ou na ornamentação dos pratos de domingo. Por incontáveis vezes ela passava dias às rondas dos seus tecidos, tintas, flores, enchendo nossa casa de afirmação da força criadora humana.

A nós três, as filhas, nos coube uma educação conservadora, opressora e machista; deveríamos ser exímias donas de casa, boas mães, mas agora também tínhamos que estudar e trabalhar fora.

Isso tudo apertava, tolhia e cerceava. Talvez por isso eu tenha encontrado no corpo em movimento e nas brincadeiras de pé descalço a possibilidade de expressão e libertação na infância, e já na adolescência a mesma possibilidade na dança.

O alto custo da escolarização privada no Brasil, permitiu ao pai caminhoneiro que viabilizasse apenas para mim o curso de Ballet Clássico. Ainda menina, a escolha pela arte, contrariando o que havia sido destinado para os filhos da classe trabalhadora, foi o que me moveu, comoveu e removeu ao longo de todos os outros anos que se seguiram até aqui. Meu pressuposto basilar na vida foi questionar o que estava posto como imutável e mover, de uma forma ou de outra.

Foi nessa intensidade que iniciei minha vida acadêmica em 1998 quando ingressei na Universidade Estadual de Maringá (UEM) no curso de Licenciatura em Educação Física, finalizando-o em 2001. Minha opção pelo curso surgiu a partir do interesse, desde longa data, pelas práticas relacionadas à Cultura Corporal e à Dança. No momento do vestibular, eu já dançava cenicamente há sete anos e como me interessava pelo aprofundamento e sistematização dos conhecimentos relacionados ao corpo e ao movimento corporal, fiz a escolha pelo curso de Educação Física.

Hoje avalio que não poderia ter tido formação inicial melhor, pois foi na Educação Física – pasmem! – que outras lentes para ler e compreender o mundo me foram apresentadas. Prontamente me identifiquei com a Educação Física Escolar e suas discussões em torno da Cultura Corporal. Foi a partir das perspectivas mais críticas e progressistas que o curso revelou para mim um mundo de contradições, desigualdades, injustiças, opressão e exploração, e desse mesmo modo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Foi por meio de uma parceria entre a Universidade e o MST, que iniciava suas práticas via PRONERA no estado do Paraná com a Alfabetização de Jovens e Adultos, que tive a possibilidade de conhecer o Movi-

mento. Empatia imediata! Qualquer dúvida que ainda houvesse foi diluída na mística de encerramento das atividades: o cunho estético e artístico dela mostrou, definitivamente, que tínhamos interesses congruentes.

Nos anos que se seguiram me aproximei de grupos de estudo que discutiam Trabalho e Educação, assim como, as especificidades da Educação Física dentro dessa mesma perspectiva. Ademais, outra grande área de interesse foram os estudos sobre Lazer e Recreação, voltados para a discussão de Lazer, Trabalho e Educação. Finalmente, na conclusão do curso, apresentei a monografia intitulada, *As Especificidades da Educação Física Escolar*, sob a orientação da professora, no período com o título de mestre, Rosângela Aparecida Mello, onde discutíamos os diversos pressupostos que embasavam cada uma das perspectivas da Educação Física encontradas na escola, assim como os desdobramentos e contribuições de cada uma delas para a manutenção ou superação do capital.

Paralelamente à graduação em Educação Física, dando continuidade às incessantes práticas de Dança, compus o elenco de bailarinos da *Cecília Gama Companhia de Dança*, que após produzir espetáculos de Dança Contemporânea e participar de Festivais e Encontros de Dança, finalizou suas atividades em 2005.

Concluído o curso de Educação Física tive interesse em dedicar parte da minha formação acadêmica para a sistematização do conhecimento em Arte, e dessa forma, ingressei, em 2004, no curso de especialização promovido pela Universidade Estadual de Maringá denominado *Educação pela Arte: Formação de Professores e Prática Pedagógica*, finalizando-o em 2006. Tal curso me permitiu ter uma primeira aproximação teórica com conteúdos relacionados à Estética e à Arte. Mesmo não havendo uma cadeira específica para o estudo da Dança, linguagem de meu maior interesse, na maior parte dos trabalhos avaliativos eu buscava traçar essa relação com a mesma.

Não diferentemente, o artigo de conclusão do curso, intitulado *Dança-Educação para a Revolução*, sob a orientação do professor Rogerio Massarotto de Oliveira (no período com o título de mestre), foi uma tentativa de aproximar as discussões que havíamos tido sobre Arte e Educação ao longo do curso, com a linguagem Dança. O trabalho tinha como objetivo suscitar a discussão de um possível trajeto de Educação para a Revolução que perpassasse pela Arte e pela Dança. Foi por sugestão da banca avaliadora, pela lacuna teórica encontrada em relação à Dança no artigo apresentado, que cogitei a possibilidade de dar continuidade aos estudos teóricos em Dança.

Simultaneamente a essa fase de estudo e produção acadêmica, trabalhei por quatro anos como educadora social e arte-educadora de dança na periferia da cidade de Maringá, com

crianças e adolescentes em situação de trabalho infantil, violência doméstica e exploração sexual. Essa experiência profissional reafirmou contundentemente meu comprometimento com a militância, a formação política, bem como com a arte e a dança como aliadas para o processo de transformação da sociedade, sociedade esta que violentava e escamoteava meninas e meninos não somente nos bairros de Maringá, mas pelo país afora.

Ainda nesse período, de tempos em tempos frequentava os espaços de formação do MST em busca de uma brecha onde eu pudesse contribuir com a luta de resistência e superação do capital também no campo. Contudo, o Movimento no estado em meados de 2005, ainda não visualizava com clareza como a arte, tampouco a dança, poderia agregar na luta da organização, mas ainda assim, continuei presente e próxima nos espaços, marchas e atividades, esperançosa que o dia de me aliar ao MST chegaria.

Já em Curitiba, iniciei o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança em 2008 na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), finalizando-o em 2011. Apesar de não encontrar pares no corpo docente que me auxiliassem a pensar/fazer Dança a partir da linha teórica-filosófica com a qual me identificava, o Materialismo Histórico e Dialético (MHD), permaneci ao longo do curso buscando nos trabalhos avaliativos, pesquisas e leituras, relacionar os conteúdos que o curso me apresentava sobre Dança com o método do MHD.

Na conclusão de curso o trabalho apresentado tinha como título, *Maianita: Uma possível autoanálise do trabalho cênico em Dança a partir das lentes marxistas*, que propunha analisar se o referido trabalho cênico, também de minha autoria, chamado *Maianita*¹, dialogava com as premissas e elaborações dos estetas marxistas que estabeleciam a definição e o papel da arte a partir do trabalho.

Paralelamente à graduação em Dança, de 2009 até 2014, compus o elenco de bailarinos do *Coletivo Brincante*, grupo de artistas comprometidos com a pesquisa de Dança Contemporânea para Crianças. Ademais, me dediquei a projetos mais particulares de Dança, por meio das leis de incentivo à cultura, que desembocaram em duas obras, *Carmela* (2010), que discutia a opressão à mulher e o casamento como uma dessas fortes expressões, e *Maianita* (2011), que trazia para a cena os paradoxos – as bonitezas e agruras – que assolam a infância das meninas.

Enfim, em 2010, a aproximação com o MST se concretizou. Depois de três anos da primeira ligação feita por uma companheira, do diálogo e negociação quanto às datas – neste período o conflito agrário no Paraná estava profundamente violento, com despejos, prisões e

¹ Como critério de avaliação e conclusão do curso de Bacharel e Licenciatura em Dança, além do trabalho teórico deveríamos compor um trabalho cênico prático em dança, sendo que o primeiro deveria abordar no seu conteúdo parte do processo de criação da obra. Por isso uma “autoanálise de Maianita”.

mortes, o que impunha alterações contínuas nos calendários e agendas – fui ministrar minha primeira aula de dança para um grupo de Teatro do Oprimido de mulheres do Assentamento Guanabara em Imbaú/PR. Elas alegaram que careciam de um trabalho de expressão corporal mais intencional para qualificar suas intervenções cênicas de teatro. Nessa vivência veio o deleite e a confirmação: era ali, com os Sem Terra que eu queria estar, dançar e lutar!

A partir dessa experiência que meu vínculo orgânico com a organização se firmou. Em 2012 passei a contribuir na Secretaria Estadual do MST do Paraná no Setor de Cultura, e ingressei no curso de Especialização Educação em Linguagens nas Escolas do Campo, promovido pela UnB, em parceria com o INCRA/PRONERA e a Escola Nacional Florestan Fernandes. Mais uma vez estava posta a dificuldade de encontrar pares para discutir Dança, pois esta seria a única linguagem artística que o curso não previa abordar nas disciplinas. Contudo, a possibilidade de ler as demais linguagens (música, teatro, literatura, artes visuais e cinema), através dos teóricos e estetas marxistas, foi fundamental para que eu estudasse e reunisse categorias que pudessem me auxiliar a fazer uma leitura ontológica sobre a Dança.

Assim, em 2014 concluí o curso apresentando o trabalho monográfico intitulado *A dança na perspectiva do materialismo histórico e dialético*, sob a orientação da professora doutora Maria Inês Hamann Peixoto, que propunha abordar o trabalho, compreendido nesta perspectiva como a categoria fundante do ser humano; o movimento corporal humano como ação para suprir necessidades primeiras de existência e sobrevivência e, posteriormente, como trabalho de criação livre destinado a prover necessidades propriamente humanas; os movimentos corporais intencionais de trabalho e o processo de transição destes para movimentos dançantes; e a partir das análises levantadas por Lukács acerca das manifestações humanas desenvolvidas no plano estético, uma tentativa de estabelecer como o ser humano chegou à Dança como Arte.

Paralelo ao curso e a atuação na Secretaria Estadual, participei e contribuí em vários espaços e atividades do Movimento, ora como educadora, ora como produtora cultural e elaboradora teórica, tais como as últimas edições da Jornada de Agroecologia do Paraná, os Festivais de Arte das Escolas de Assentamento do Paraná, o Festival Nacional de Arte e Cultura da Reforma Agrária e outros cursos de formação ligados à Escola Nacional Florestan Fernandes e aos Setores de Educação, Comunicação e Cultura Estadual e Nacional do MST. Ademais, atuei com professora do Instituto Federal do Paraná no PRONATEC-CAMPO no Curso de Agente Cultural com ênfase em Dança no Assentamento Contestado na Lapa/PR em 2013, bem como, fui bolsista do CNPq como Coordenação Político Pedagógica pelo MST no curso de Especialização Arte no Campo na Universidade Estadual de Santa Catarina/UNESC de 2013 a 2015.

De 2015 a 2017 cumpri a tarefa de Dirigente Estadual da Cultura do MST do Paraná. Porém, atualmente componho o coletivo de trabalho do Centro Cultural Casarão – primeiro espaço de arte em área de reforma agrária da Região Sul do Brasil – e faço parte da *Trupe dos Encantados*, um grupo nacional de artistas/militantes e militantes/artistas do MST que trabalha com intervenções artísticas a partir da fusão das linguagens.

Vale destacar que nesta minha trajetória como educadora, artista e militante dentro do MST, pouco ou nada se ouvia ou discutia sobre a dança como uma aliada aos projetos culturais e artísticos sobre os quais esta organização social se debruçava. Tanto que do amplo grupo que compõe o Coletivo Nacional de Cultura do Movimento, eu era a única integrante que trazia acúmulos e discussões sobre a dança.

Para um movimento social que se estrutura sobre os legados da cultura camponesa, camponeses estes que realizaram seus trabalhos e tarefas essencialmente no corpo, e que historicamente produziram incontáveis danças populares criadas a partir do universo da vida e do trabalho no campo, não encontrar intencionalidade estratégica na prática da dança me deixou intrigada.

Outro fator relevante a esta composição e organização da frente da Cultura dentro do MST, são as brigadas de trabalho e produção artística nas diversas linguagens. Sendo elas: a Brigada de Teatro Patativa do Assaré; a Brigada de Artes Visuais Cândido Portinari; a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho; a Brigada de Músicos e Cantadores; e a Frente de Literatura Palavras Rebeldes.

Como é possível identificar, teatro, artes visuais, cinema, música e literatura têm espaço sistematizado e organizado dentro do MST. São e estão dentro das estratégias políticas do projeto de Reforma Agrária Popular preconizado nos últimos anos, após o VI Congresso Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, ou seja, a produção nestas linguagens artísticas fomenta e favorece a organização coletiva, potencializa a capacidade expressiva e comunicativa dos Sem Terra com a sociedade, e possibilita processos criativos e criadores em arte que prezam pela humanização e a emancipação humana.

Foi entremeio a todas estas práticas de trabalho e discussões teóricas que cheguei até o Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe do IPPRI da UNESP, e pude dar fôlego às minhas investigações.

Sendo a dança dotada destes mesmos benefícios e capacidades, e sobre a ausência dela ao lado das demais linguagens artísticas nestas frentes de criação e trabalho, eu indagava: por quais motivos um dos maiores movimentos sociais da América Latina não teria, também, os debates e práticas de corpo e dança como estratégia política para suas pautas de reivindicação

e luta por uma vida digna ao povo Sem Terra? Qual a importância da dança e dos sentidos do corpo para o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra?

Considerando estas questões de investigação, nosso objetivo nesta pesquisa é investigar se a dança tem ou não intencionalidade política estratégica para o MST. Outro objetivo é analisar a territorialidade e a desterritorialização do corpo e da dança nos movimentos populares, tomando como referência a expressão das danças camponesas.

Como é possível identificar até aqui, minha trajetória combina continuamente as experiências particulares que acumulei como artista e educadora, com o levantamento e estudo dos autores e teóricos que discorrem sobre os temas de meu maior interesse como pesquisadora, e com a atuação e trabalho com os grupos sociais com os quais me identifiquei ao longo da minha história. Assim, a metodologia para a realização deste trabalho foi a pesquisa-ação e a pesquisa-participativa. A escolha por esta estratégia metodológica se deu em virtude da ampla interação entre mim, neste caso, a pesquisadora, e os participantes da investigação. Trata-se de uma pesquisa participativa, pois valoriza a socialização dos saberes dos envolvidos, no intento de transpor a exclusividade do conhecimento, por meio da cooperação na análise e resolução do problema.

No entanto, também se configura metodologicamente como pesquisa-ação, pois o problema identificado a partir da atuação e relação com os participantes procura ser esclarecido ou resolvido por meio de ações concretas. Nesta perspectiva, as pessoas envolvidas no processo têm possibilidade de ampliar seus conhecimentos sobre o problema elencado.

Para tanto, além do levantamento bibliográfico e da fundamentação teórica utilizada no texto, foram realizadas, como estratégia de coleta de dados na pesquisa de campo entrevistas semiestruturadas referentes a materialidade do debate e da prática sobre corpo e dança dentro do MST do Paraná, com integrantes de diversos setores do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do estado e a observação de práticas e danças espontâneas camponesas durante as atividades e encontros do Movimento Sem Terra que acompanhamos no período da pesquisa. Apesar de terem sido apresentadas perguntas pré-definidas, a flexibilidade e possibilidade de adaptação ágil dos rumos das questões e enfoques da entrevista, fez desta ferramenta de pesquisa a mais adequada para o andamento do presente trabalho.

Consideramos, assim, esta pesquisa como qualitativa construída a partir da metodologia da pesquisa ação e pesquisa participativa.

Para organização desta dissertação, este estudo propõe, no primeiro capítulo, a realização de uma análise ontológica da dança. Uma investigação que estuda o corpo, e seu processo

de hominização, bem como a arte e a dança nos processos de humanização. No intento de levantar indícios do que é a dança, porque o ser humano dança e para que ele dança.

O segundo capítulo, apresenta a materialidade da dança no MST do Paraná levantada através das entrevistas com integrantes desta organização, para tanto, perpassa a história e acúmulos do debate da Cultura e da Arte dentro do Movimento.

Por fim, no último capítulo, desenvolve a análise dos dados e categorias recolhidas na pesquisa, que nos aproxima dos prováveis motivos para a ausência do debate e da prática da dança como intencionalidade estratégica no MST do Paraná.

Quanto ao “Corpo TELÚRICO dançante” – a terra firme desta pesquisa – cabe esclarecer que telúrico deriva de *tellus* do latim. Se refere aquilo que provém da terra ou do solo. É relativo à Terra. Por se tratar de uma análise que se assenta no chão do corpo, no corpo-terra das suas mulheres e homens do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, telúrico aqui reforça o quanto a terra dança em cada corpo, e o quanto cada corpo dançando pode mover a terra/Terra.

2 RUPESTRES DANÇANTES: O RADICAL DO CORPO EM MOVIMENTO INTENCIONAL ESTÉTICO

Embora possa parecer demasiado óbvia como afirmação inicial, ainda assim, reforça-se: tudo que existe tem ou é movimento. Tudo se move e gera movimento. O universo, com suas formas de matéria e energia, assim como a totalidade do tempo e do espaço, é movimento. Os corpos celestes, estas entidades físicas existentes, se movem internamente, e também no e pelo espaço sideral. O planeta Terra rota e translada, do mesmo modo que, seus líquidos, sólidos, gases e vidas nunca se encontram em estado de fixidez. Entre os seres vivos, vegetais e animais, o movimento existe desde os micromovimentos – aqueles mais internos e invisíveis como os metabólicos, que geram crescimento, reprodução, mutação genética – até aqueles mais notórios ligados às necessidades de sobrevivência e ciclos de existência. No entanto, em um grupo mais específico desses seres – os humanos – nota-se que seus movimentos não estão, tão somente, balizados pelas necessidades naturais de sobrevivência, mas existem também como finalidade.

Se tudo o que existe se move, mas destas fisicalidades apenas os humanos se movem como *telos* ou finalidade – apesar de que não somente, mas também – pergunta-se: o que são e como são esses movimentos? Por que e para que os seres humanos os realizam? Como o movimento humano se transformou em dança? Contudo, outras questões mais de fundo parecem preceder a essas: afinal, o que se move? Por que e para que se move?

Nas primeiras décadas do século XX estas mesmas perguntas intrigaram o pesquisador, artista plástico e coreógrafo húngaro Rudolf von Laban (1879 - Hungria; 1958 - Inglaterra). No período, já em terras alemãs, o bailarino desenvolveu um estudo teórico-prático sobre o movimento corporal humano que, posteriormente, deu origem ao complexo sistema de linguagem do movimento denominado de Análise Laban de Movimento ou simplesmente, Sistema Laban.

Segundo Julio Mota, a concepção de movimento corporal humano elaborada por Laban foi tratada com afinco na obra *The language of movement – A guidebook to Choreutics* (1974). Sobre o processo da sua construção, este autor esclarece que:

Através de sua pesquisa, Laban identificou uma série de propriedades básicas inerentes ao movimento. A identificação dessas propriedades permitiu a elaboração de proposições que possibilitaram estabelecer princípios básicos de entendimento e de aplicação do movimento. [...] A partir desses princípios básicos, Laban chegou à conclusão de que era possível conhecer a finalidade de um certo movimento se respondidas quatro questões: o que se move? Onde se move? Quando se move? Como se move? As respostas a estas questões formariam a resposta à questão maior: por que se move? Assim, mediante o entendimento do movimento (e de suas funções) Laban deduziu

que seria possível entender o que motiva as pessoas a se moverem. (MOTA, 2012, p. 63).

Tais questões preliminares estudadas por ele deram aporte para a sistematização dos Princípios Básicos de Laban, nos quais, para o autor, *a priori*, o que se move é o corpo. Lenira Rengel no seu livro *Dicionário Laban*, argumenta que os termos: corpo e corporal, utilizados pelo autor no conjunto das suas obras e pesquisas, são empregados “[...] tratando de *todos* os aspectos do corpo: mente-razão/mente-emoção/corpo-sensível/corpo-mecânico, isto é, aspectos intelectuais, emocionais e físicos. Laban usava os termos: *aspectos espirituais, mentais e emocionais do movimento*²” (RENGEL, 2005, p. 16).

Partindo da premissa de que o corpo é o agente que se move, sobre ele e sua trajetória de transformação de conformação, há que se ressaltar aspectos decisivos desse processo, para que se possa compreender a estrutura, conhecida atualmente, como corpo humano.

Desde que o fenômeno vida ocorreu neste planeta pela primeira vez, manifesta duas grandes propriedades ou características básicas fundamentais e peculiares: nutrição e reprodução. Para tanto, sempre foi necessária outra característica importante para a própria sobrevivência: a percepção, seja do meio circundante, seja de si próprio. A partir de um processo de diferenciação qualitativa das células desenvolveu-se o que se chama de células sensoriais. (TELES, 2003, p. 79).

Para os adeptos da teoria da evolução elaborada pelo britânico Charles Darwin, em *A origem das espécies*, estes corpos vivos – que possuem necessidades primeiras de se nutrirem e se reproduzirem, desenvolvendo capacidades de perceberem as condições apropriadas do ambiente para que se preservem viventes – adaptaram-se aos mais diferentes meios. Esse processo influenciou diretamente nos modos de se moverem, interna e externamente. Se foram necessárias estruturas internas para permitir maior retenção de água, a fim de suprir a carência da mesma no meio; se suas raízes teriam uma fixação aérea, rasa ou bem profunda no solo; se suas sementes fecundariam com auxílio de insetos ou do vento, todos estes fatores, entre outros tantos, determinaram alterações na conformação e o modo do movimento vital dos vegetais.

Processo semelhante se deu com os animais: seus equipamentos de percepção das variações do meio forneceram elementos para que pudessem realizar essas leituras e garantir sua sobrevivência. Porém, as células sensoriais – que ocupavam a superfície dos corpos para que o animal pudesse aferir com rapidez as mudanças das condições ambientais – eram facilmente lesadas, muitas vezes de modo irreparável, em virtude da sua vulnerabilidade. Na constante

² Grifos da própria autora Lenira Rengel.

busca pela sobrevivência, os organismos foram se tornando mais complexos e o aparecimento do exoesqueleto se fez possível. Assim:

Conforme o grau de complexidade organizacional dos seres vivos vai aumentando, a natureza proporciona o advento dos chamados exoesqueletos (exo = externo), comum aos crustáceos (como siris, caranguejos, lagostas) ou mesmo nos moluscos (como mariscos e ostras), numa tentativa de, com uma carapaça calcária, portanto rígida, conferir maior proteção aos seres vivos. (TELLES, 2003, p. 80).

Apesar da maior proteção que tal estrutura garantia ao animal, sua rigidez e peso impunham restrições à mobilidade, o que ainda o tornava suscetível às ameaças do meio. No contínuo da complexificação organizacional dos seres vivos ocorreu que o exoesqueleto, estrutura que antes protegia os órgãos em seu interior, se deslocou para o centro do organismo, sendo agora ele revestido pelos músculos, vísceras e pele. O biólogo Fernando Telles (2003), a partir da teoria evolucionista, esclarece que as células responsáveis pela percepção do meio para manter sua proteção, no entanto, ficaram, assim, envoltas pelo esqueleto, especificamente, por uma parte dele denominada de coluna vertebral, localizada ao centro do corpo. Esta, por sua vez, além de mais leve, devido ao seu interior esponjoso, possuía um maior número de peças e partes, que agora se articulavam possibilitando uma maior variação de movimentos, portanto, uma maior mobilidade. Ramificações das células sensoriais partiam da coluna vertebral e se difundiam para a superfície corporal preservando, assim, sua atribuição primeira.

De acordo com H. F. Ullmann, o sistema corporal responsável pela atribuição primeira de percepção e funcionamento é o sistema nervoso. Este, por sua vez:

[...] tem como missão coordenar todos os processos orgânicos entre si. Para esse efeito, dispõe de receptores (as células sensoriais) que captam diferentes estímulos externos e internos (luz, som, calor, entre outros) e os transmitem, através de condutores especiais (as fibras nervosas), até aos centros nervosos (cérebro e medula espinhal). Aqui, as informações são apenas processadas ou, então, transformadas em ordens, e enviadas para órgãos específicos, onde é desencadeada uma reação. (ULLMANN, 2009, p. 126).

Todavia, apesar da proteção desenvolvida para o equipamento sensorial dos animais, o processo de transformação não estava finalizado; os vertebrados, que até este momento usavam apoios em quatro bases, gradativamente, foram liberando os membros periféricos dianteiros, verticalizando-se e tornando-se bípedes. Essa alteração da posição da coluna em relação ao solo desencadeou uma ampla gama de alterações anatômicas, mas, principalmente, conferiu aos membros superiores liberdade para desenvolver sua sensibilidade e capacidade de movimentos de modo tão sofisticado e complexo que seus reflexos ficaram notáveis, na forma como se desenvolveu todo o aporte neurológico. Neste período da transformação, a mão desenvolveu o

polegar opositor em relação aos outros dedos, o telencéfalo se configurou altamente desenvolvido, e assim se conformou o ser que se conhece como Humano (CAMPBELL, 1990, p. 55).

Sobre a relação do desenvolvimento da mão e do cérebro no processo de hominização, Bernard Campbell, em *A evolução da mão no homem*, enfatiza:

Não resta a menor dúvida de que o aperfeiçoamento definitivo da mão não foi simplesmente anatômico, mas implicou também no aperfeiçoamento da percepção sensitiva e do controle motor e, por conseguinte, em um cérebro mais desenvolvido. A diferença nervosa mais notável que corresponde à evolução da mão humana é o incremento que a representação deste órgão experimenta nos córtices sensoriais motrizes e somáticos do cérebro. [...] A mão, tanto quanto o olho, contribuiu para formação do homem; os dois órgãos proporcionaram a ele uma nova percepção de seu meio e, através de sua cultura material, de exercer um novo controle sobre ele. (CAMPBELL, 1990, p. 56).

Este é o corpo que se move, e que em tal pesquisa nos interessa: o corpo humano. O ser humano, como acima descrito, é um ser da natureza que, como tal, apresenta necessidades próprias à sua sobrevivência: para que possa sobreviver, deve realizar um constante exercício de adaptação. Entretanto, supera o simples processo adaptativo dos demais seres vivos: passa a criar novas condições dominando e transformando a natureza que o cerca, e o faz com/no/pelo movimento do e para o corpo, através da ação proposital, ou seja, pelo Trabalho. A partir dessas considerações, reiteram-se alguns questionamentos: por que e para que se move? De que forma este corpo se move?

A árdua busca por tais respostas deve pressupor uma escolha quanto às lentes que serão usadas nesta empreitada. Denomina-se como ‘lentes’ o ideário que se utiliza para ler e compreender a história do ser humano, a realidade concreta e as relações por ele engendradas ao longo da história. Vale aqui ressaltar algo importantíssimo: o único ser vivo capaz de constituir sociedade e nela, construir o que se denomina de História – além de ter consciência da sua autoconstituição, nesse processo – é o Ser Humano.

Para tanto, há que se trazer à luz duas linhas de pensamento bastante significativas na história da filosofia, que darão subsídio para a compreensão da lente aqui utilizada: o idealismo e o materialismo. Diferentemente do modo trivial como esses termos são aplicados no cotidiano, do ponto de vista da Filosofia, o idealismo é uma tendência que supõe a prioridade da ideia sobre a matéria: é a razão que permite ao ser humano criar a realidade. O materialismo, de modo geral, inversamente, afirma que toda a realidade é, por essência, material, e mais especificamente, que a realidade humana assim o é.

De acordo com Lessa e Tonet (2008), para os idealistas – salvaguardadas as peculiaridades e especificidades de cada período histórico – o universo humano, assim como a história,

é resultado ativo, decisivo e direto da consciência humana. O mundo concreto é como que um reflexo do mundo das ideias, tal como no Mito da Caverna, de Platão. Entretanto, para o materialismo – em geral mecanicista e reducionista – a realidade é fruto direto e imediato das leis da natureza, e o ser humano depende unilateralmente do ser biológico.

Contudo, ambos os pressupostos apresentam debilidades nos seus modos de compreender o ser humano e a história. Foi a partir das contribuições de Hegel, filósofo idealista alemão do final do século XVIII, mas também dos subsídios de Feuerbach, igualmente alemão, porém, do século XIX, que fez críticas ao idealismo do seu mentor, Hegel, e defendeu que a situação real que o ser humano vive é o que o cria. Foram as condições históricas desencadeadas pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, que possibilitaram a Karl Marx, outro intelectual alemão, superar o idealismo e o materialismo mecanicista, e sistematizar a concepção histórica denominada de materialismo histórico e dialético (LESSA, 2008, p. 42).

Não se tratava de fundir estes dois modos de conceber o mundo dos seres humanos, mas de analisar até que ponto cada corrente desconsiderava ou considerava a materialidade e a ideia na construção da história.

Na concepção do materialismo histórico e dialético, o material e o ideal são distintos, de fato opostos, porém, convivem dentro de uma unidade na qual o material é basilar, mas não reducionista. Sem o espírito a matéria pode continuar existindo, mas o contrário não pode acontecer. No ser humano, o espírito foi sendo constituído historicamente a partir do trabalho material, e a ele permanece condicionado (BOTTOMORE, 2001). Entretanto, no movimento dialético da práxis humana – ação/pensamento/nova ação/novo pensamento – se, no início, a ação do ser humano sobre a matéria (trabalho) deu ensejo à criação da sua capacidade ideativa, esta, no processo do seu estabelecimento passou a repercutir diretamente na ação, delineando-a e, simultaneamente, sendo por ela delineada. Deste modo, é possível perceber que “[...] o mundo dos homens nem é pura ideia nem é só matéria, mas sim uma síntese de ideia e matéria que apenas poderia existir a partir da transformação da realidade (portanto, é material) [...]” (LESSA, 2008, p. 43), mas que, necessariamente – pela consciência do mundo e de si (do indivíduo humano enquanto agente) gerada na ação/trabalho – apresenta um componente ideativo. Constituiu o ser humano, dessa forma, sua capacidade de projetar previamente, na consciência, o que vai realizar na prática, e de superar as próprias ideias, transformando-as a partir da ação.

Assim, a concepção de ser humano, história e sociedade adotada neste trabalho é a que o compreende como o único ser vivo capaz de constituir Sociedade e de, nela, construir o que se denomina História, além de ter consciência da sua autoconstituição, nesse processo. Citando Kosik, pode-se assim resumir esta concepção:

O caráter social do homem [...] consiste antes de tudo em que ele demonstra a própria realidade em uma *atividade objetiva*³. Na produção e reprodução da vida social, isto é, na criação de si mesmo como ser histórico-social, o homem produz:

1. os bens materiais, o mundo materialmente sensível, cujo fundamento é o trabalho;
2. as relações e as instituições sociais, o complexo das condições sociais;
3. e, sobre a base disto, as ideias, as concepções, as emoções, as qualidades humanas e os sentidos humanos correspondentes.

Sem o sujeito, estes produtos sociais do homem ficam privados de sentido, enquanto o sujeito sem pressupostos materiais e sem produtos objetivos é uma miragem vazia. *A essência do homem é a unidade da objetividade e da subjetividade.* (KOSIK, 2011, p. 126).

A partir dessa premissa-base do pensamento marxista e marxiano é que a presente pesquisa se sustentará ao longo das suas páginas.

2.1 Das necessidades naturais humanas à constituição da arte

Antes de nos atermos às questões levantadas acerca do movimento corporal humano, e mais especificamente, sobre a dança, se faz necessário compreender como, historicamente, se deu a aquisição do caráter ou atributos distintivos da espécie humana em relação às espécies ancestrais primitivas, ou seja, de como o ser humano se transformou em Ser Humano.

O ser humano, assim como os demais animais, possui necessidades que precisam ser supridas, a fim de que se garanta a sua existência e manutenção física. Contudo, o que de fato difere os humanos do restante dos animais é a capacidade de viver e suprir as necessidades por eles criadas, para além daquelas impostas pelo seu corpo orgânico, seu corpo natural: as necessidades propriamente, Humanas.

Os humanos vivem e são parte da natureza, entretanto, não coexistem simplesmente com ela, utilizando-a como um meio de vida imediato, mas também como objeto/matéria e instrumento de sua atividade vital. Ou seja, “o animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*⁴. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência” (MARX, 2004, p. 84). E é esta atividade vital consciente e intencionada que o distingue do animal. “Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico” (MARX, 2004, p. 84). Unicamente por esse motivo é que sua atividade se distingue como atividade livre, em relação aos demais seres vivos.

³ Grifos do próprio autor Karel Kosik.

⁴ Grifos no original.

Na elaboração do mundo, objetivando-se nele pelo processo do trabalho, é que o ser humano se confirma como ser genérico; essa produção operativa, essa elaboração é a sua vida genérica, a sua capacidade de fazer com a natureza, e da natureza uma obra consciente, e assim, de se efetivar material e concretamente como humano.

Marx conceitua o processo de trabalho como objetivação do ser humano no mundo: “[...] o objeto de trabalho é, portanto, a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele” (MARX, 2004, p. 85). Isto é o Trabalho.

Adolfo Sánchez Vázquez, filósofo espanhol que no período da Guerra Civil Espanhola se exilou no México, onde permaneceu até sua morte, sobre o trabalho como categoria seminal na constituição humana, ratifica:

O homem só é homem objetivando-se, criando objetos nos quais se exterioriza. Pode se dizer, por isso, que é ao mesmo tempo sujeito e objeto, e que só é propriamente sujeito humano na medida que se objetiva, em que se faz objeto. Este fazer-se objeto, esta objetivação, longe de diminuir o sujeito, como ocorre em Hegel, é justamente o que faz o homem e o mantém em seu nível humano. (VÁZQUEZ, 2010, p. 52).

Marx aponta que o trabalho é o mediador crucial entre o mundo material e as ideias, o elemento que permite ao ser humano produzir e reproduzir vida de um modo especificamente humano. Pelo trabalho o sujeito humano produz uma nova realidade. Esse novo por ele produzido não é algo que lhe é alheio, mas, sim, uma realidade carregada da sua condição humana e das suas impressões sobre ela; dessa forma, a relação não é unilateral. Pela práxis⁵ (ação/pensamento/nova ação/novo pensamento), o ser humano ganha continuidade no mundo real; quando esse novo produto concreto objetivado se constitui carregado da sua subjetividade, ele permite que o sujeito nele se reconheça e perceba a sua essência Humana nele impressa. Assim, ao transformar a natureza o ser humano não está somente criando um produto externo a ele, mas também se constituindo enquanto Ser Humano.

[...] portanto, as funções que no decorrer de milhares de anos de transição do macaco para o homem foram sendo adaptadas às mãos do macaco, eram funções extremamente simples. [...] Se compararmos o período que antecede o

⁵ “A expressão práxis refere-se, em geral, a ação, a atividade, e no sentido que lhe atribui Marx, à atividade livre, universal, criativa e auto-criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo; atividade específica ao homem, que o torna basicamente diferente de todos os outros seres”. Com a instituição da *práxis* como fundamento, Marx nega à filosofia ser especulativa, ou partir de especulações, pois que a fundamenta na *ação humana* concreta. BOTTOMORE, Tom (ed.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2001, p. 292. Verbete: práxis.

aparecimento do machado feito de lasca de sílex pela mão humana com o período histórico que conhecemos, este último torna-se insignificante diante do primeiro. Mas o passo decisivo já tinha sido dado: a mão estava livre e, daí por diante, podia evoluir em destreza e habilidade [...]. (ENGELS, 1990, p. 21).

A humanidade, na sua totalidade, se produziu no e pelo processo de trabalho, e o marco decisivo da marcha de transformação do macaco em ser humano se deu com a transformação combinada e amalgamada das mãos e do cérebro, ou seja, da ação e do pensamento em construção. Assim, “[...] a consciência e a compreensão são efeitos da apreensão das coisas e da sua manipulação, na medida em que estas duas operações manuais implicam horizontes de deslocação e uma apreensão comuns a diversas consciências, mais ou menos cooperantes” (BRUN, 1991, p. 61).

Concluimos então que a mão não é apenas um órgão de trabalho, é também produto dele. Foi graças ao trabalho, numa fase de adaptação a novas funções e à transmissão hereditária desses aperfeiçoamentos adquiridos aos músculos e ligamentos, e mais lentamente também aos ossos; devido ao emprego sempre mais amplo, variado e complexo destas habilidades é que a mão do homem pôde alcançar tal perfeição a ponto de realizar [...] os quadros de um Rafael, as estátuas de Thorwaldsen e a música de Paganini. (ENGELS, 1990, p. 22).

O trabalho é feito pelo ser humano, e ao realizá-lo ele faz-se a si mesmo. Esta afirmativa não se reduz aos aspectos anatômicos do desenvolvimento humano, mas também, como bem aponta Engels, inclui o desenvolvimento de outras esferas – cognoscitivas, sensitivas, sociais – que compõem a condição humana, ao longo da sua caminhada de transformação.

Tal processo se dá de modo contínuo e cíclico:

[...] o homem faz-se de modo dialético – ao construir o mundo e a história, e ao ser por ele construído – no embate com a natureza para a obtenção e construção dos meios de subsistência; é na ação sobre a natureza que o homem processa a objetivação de sua subjetividade nos objetos que cria – constrói [sic], ao mesmo tempo em que promove a subjetivação do mundo objetivo, imprimindo-lhe a marca do humano, quer dizer, humanizando-o. (PEIXOTO, 2003, p. 42).

Quanto mais o ser humano se objetiva por meio do trabalho, mais ele se humaniza. A capacidade de produzir, criar, planejar e destinar o que produz é o que caracteriza o ser humano enquanto tal. À medida que tais capacidades foram refinadas e aprofundadas, novas habilidades e potencialidades se desenvolveram, até que se chegou, hoje, ao refinamento das pesquisas científicas e à produção da tecnologia, com perspectivas quase infinitas de progressão.

A objetivação do ser humano no mundo concreto torna o mesmo real e concreto, enquanto que o ser humano constituído-pensado pelo idealismo é um ser irreal e abstrato. Vázquez

amarra esse pressuposto com a clareza de Marx quando o cita: “No animal, a relação entre a necessidade e a atividade que satisfaz é direta e imediata; ‘...só produz sobre o acicate da necessidade física imediata, ao passo que o homem produz também sem a coação da necessidade física; e, quando se encontra liberto dela, é quando verdadeiramente produz” (VÁZQUEZ, 2010, p. 59).

Estas produções livres estão diretamente ligadas à necessidade de exteriorizar suas forças essenciais como ser humano, e elas tanto “[...] podem ser necessidades naturais humanizadas (a fome, o sexo, etc.) quando o instintivo ganha uma forma humana; ou podem ser necessidades novas, criadas pelo próprio homem, no curso de seu desenvolvimento social, como a necessidade estética” (VÁZQUEZ, 2010, p. 57).

Conclui-se, dessa forma, que as necessidades humanizadas foram criadas histórica e socialmente, enquanto o ser humano se constituía como um ser criador de um novo universo, constituindo a sociedade e a história, no e pelo trabalho coletivo.

Dessas relações marcadas por modos de ser, viver e ver o mundo, por hábitos e costumes, e por modos de conhecer e intervir na realidade criados a partir da superação das necessidades naturais – assim como do desenvolvimento de outras de caráter especificamente humano – foi que o ser humano constituiu a Cultura.

A cultura é [...] o processo pelo qual o homem acumula as experiências que vai sendo capaz de realizar, discerne entre elas, fixa as de efeito favorável e, como resultado da ação exercida, converte em ideias as imagens e lembranças, a princípio coladas às realidades sensíveis, e depois generalizadas, desse contato inventivo com o mundo natural. O mundo da cultura destaca-se, assim, aos poucos do mundo material e começa a tomar contornos definidos no pensamento humano. (PINTO, 1985, p. 123).

As necessidades humanizadas expressam o ímpeto criador humano, que manifesta e materializa as diferentes dimensões do ser humano. A força essencial criadora concretizada nas formas de objetivação humana transcende aquelas de caráter útil e, historicamente, vai abranger aquelas de perfil espiritual-humano, como as formas de objetivação estética, ou mais especificamente, as formas artísticas.

Como apresentado acima, Vázquez destaca a necessidade estética como puramente humana, como esfera derivada da categoria fundante do ser humano: o trabalho; e aponta a imprescindibilidade da mesma no que se refere ao desenvolvimento das potencialidades criativas e produtivas do gênero humano.

A partir da base fértil dos aspectos estéticos presentes na natureza – ou seja, tal como nela são percebidos, identificados e qualificados pelo ser humano – e do seu reflexo nos produtos do trabalho, bem como nos movimentos corporais intencionais próprios dessa atividade humana, que o ser humano produzirá a linguagem artística central desta pesquisa, a Dança.

A princípio, os movimentos corporais e os objetos produzidos tinham um caráter utilitário imediato. Quando os humanos produziam de modo escasso, logo consumiam o produzido e eram impelidos a voltar à produção de subsistência, restando-lhe pouca condição para qualquer outra qualidade de trabalho, o cultivo espiritual, por exemplo. Contudo, o ser humano só passou a ter necessidade de produzir movimentos corporais e objetos com utilidade espiritual, a partir do momento em que a produção funcional se deu em excedente, ou seja, no período Neolítico ou da Revolução Agrária, aproximadamente de dez mil a três mil a.C. Nesse período, deu-se o desenvolvimento da agricultura, o que propiciou a transformação dos nômades em grupos humanos sedentário; a partir de seis mil a.C, os pastores substituíram os últimos caçadores e coletores. Pelo controle gradativo da natureza o Ser Humano aprendeu, aos poucos, a produzir o próprio sustento: a cultivar e reproduzir plantas, a estocar alimentos, a domesticar animais selvagens e a criá-los em cativeiro.

Tais avanços favoreceram um sensível aumento populacional em algumas regiões; ampliaram-se as conquistas técnicas, como a produção de cerâmica, surgindo, também, a possibilidade de um ‘comércio’ (trocas) e do uso do dinheiro (sementes), o que facilitou a troca de alimentos e materiais; em função dessas transformações, a comunicação se refinou (as transformações da conformação do cérebro e do aparelho fonador, do Homo Erectus – 600 mil atrás – para o Homo Sapiens Sapiens – 35 mil anos – lhe permitiram, como se observa na imagem abaixo), e a vida em comunidade ganhou corpo⁶.

⁶ Disponível em: <<http://arqueo.org/neolitico/revolucao-neolitica.html>>. Acesso em: 14 dez. 2013.

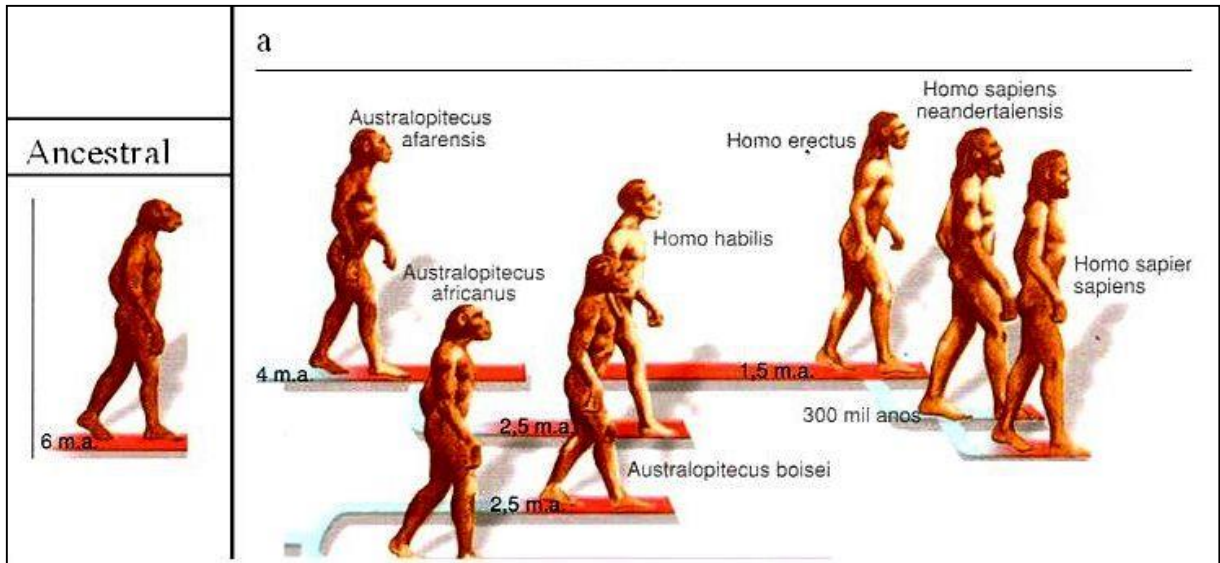


Figura 1: Evolução Humana⁷

Nesse momento da história, os movimentos corporais e os objetos úteis passaram a carregar, além dos aspectos funcionais, elementos estéticos, relacionados ao belo e à necessidade de comunicação.

O estético não é apenas parte de um objeto físico, mas não existiria sem ele. O suporte material, o objeto resultante da objetivação humana é a via que carrega a dimensão estética que não existiria fora da materialidade objetivada [...] a dimensão estética é fundamental justamente para proporcionar comunicação social, seja do passado em relação ao presente, seja entre seres contemporâneos (PAES, 2011, p. 4).

Quando o autor traz tal reflexão, ele reforça as propriedades do ser humano de criar meios para dominar a natureza e produzir conforto, mas também de imprimir nestes mesmos movimentos corporais e objetos, características que exteriorizem sua subjetividade: seus conhecimentos sobre a realidade em que vive e sua visão de mundo, ou seja, sua maneira de se ver e de se relacionar com o mundo real. A obra de arte – seja na linguagem que for – tem o papel de consolidar as percepções, sensações e reflexões acerca da realidade social e histórica da qual deriva e na qual se insere como uma nova realidade.

Assim, o caráter estético da obra satisfaz necessidades humanas, a saber, as de objetivação no mundo, expressão e comunicação; nela, o artista tem sua subjetividade concretizada. Por tal motivo, no trabalho artístico materializado, o autor se reconhece, como também sua humanidade é conhecida/reconhecida pelos apreciadores ou fruidores. Objetivada sua subjetividade,

⁷Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/evolucao-dos-seres-vivos/evolucao-humana-2.php>>. Acesso em: 31 dez. 2013.

os movimentos corporais da dança, tal como os objetos de arte se tornam fonte de comunicação para qualquer latitude ou época, uma via de relação Humana entre os indivíduos.

O trabalho, portanto, não é apenas a criação de objetos úteis que satisfazem determinada necessidade humana, mas também o ato de objetivação e plasmação de finalidades, ideias ou sentimentos humanos num objeto material concreto-sensível. Nessa capacidade do homem de materializar suas ‘forças essenciais’, de produzir objetos materiais que expressam sua essência, reside a possibilidade de criar objetos, como as obras de arte, que elevam a um grau superior a capacidade de expressão e afirmação do homem explicitada já nos objetos do trabalho. (VÁZQUEZ, 1978, p. 69).

Retomando os apontamentos iniciais que chamam a atenção para o movimento que caracteriza toda a vida existente, em especial o movimento do corpo humano, intenta-se, agora, propor uma reflexão acerca do movimento corporal humano intrinsecamente relacionado ao trabalho. O trabalho não é somente a execução de movimentos corporais úteis para suprir necessidades naturais humanas, mas, igualmente, é um ato de objetivação e modelagem de intencionalidades, ideias ou sentimentos humanos – para usar os termos de Vázquez – num movimento corporal concreto-sensível. Trata-se da competência do ser humano de corporificar suas forças essenciais, de elaborar movimentos corporais que expressam sua essência. Entre tais competências encontra-se a alternativa de criar movimentos corporais de cunho estético, como as danças, que alçam a um nível superior a faculdade de expressão e afirmação do ser humano já evidenciada nas produções e nos movimentos corporais executados nos diversos trabalhos prático-utilitários. Porém, o movimento corporal na arte da dança não se reduz a meio, mas a telos, a finalidade ou destinação; ou seja, esse movimento revela-se ele próprio como expressão das dimensões humanas em sua totalidade, tal como nas artes em geral.

Para Vázquez (2010, p.63), a arte vai surgir na sociedade dividida em classes, quando ocorre a divisão social do trabalho entre trabalho físico/prático e trabalho intelectual. A arte acompanhou as mudanças em relação ao mundo do trabalho. Anteriormente, o caçador era o pintor das cavernas de Altamira e um dos dançarinos da dança da fertilidade, da Espanha primitiva, por exemplo. Não havia divisão entre a produção da vida e a produção da arte, trabalhador e artista. Isso só veio a ser uma realidade na sociedade de classes, em razão da fragmentação humana e do trabalho, por ela instituída; nela, a arte se constituiu como uma forma específica de trabalho humano, apreciada pelas qualidades que lhe são características.

Apesar de Marx não ter organizado uma produção teórica especialmente voltada à arte, ele deixou no conjunto da sua obra pistas para que se possa compreendê-la dentro de cada período e tempo histórico, como uma atividade inerente ao processo de humanização do ser humano, às suas possibilidades criadoras.

Partindo dos pressupostos marxianos, assim como de referências de alguns estetas dessa linha, chega-se a uma concepção de arte e do seu papel na vida humana, apontando alguns fundamentos e referenciais para uma análise específica da linguagem da dança.

O filósofo húngaro, Georg Lukács escreveu uma extensa obra específica: *Estética*, em quatro volumes, a partir dos pressupostos marxianos. Nela, o autor afirma que uma das formas que o ser humano dispõe para refletir ou apreender o real é a arte.

Diferentemente da necessidade utilitária de produção, na arte, a necessidade que impele o ser humano a criar é a de se apropriar da realidade dada, enriquecê-la com sua visão de mundo e suas dimensões humanas oportunizando a si mesmo e aos demais se conhecer e conhecer a totalidade que o cerca, a partir de uma perspectiva única: a de um artista. Sim, uma perspectiva peculiar, porém, vale aqui lembrar que o artista, tal como os demais humanos, é um indivíduo histórico e social cuja visão de mundo é fruto de toda a história humana anterior, em especial, da realidade social e cultural em que vive e produz sua obra.

Portanto, a arte é a materialização da necessidade do ser humano de se compreender como tal, produzindo sons (música), movimentos corporais (dança) e objetos (artes visuais) sem finalidade primária, mas especificamente voltados para objetivar sua condição humana, de ser pensante, criador e senciente. “Uma obra de arte é, antes de mais nada, uma criação do homem e vive graças à potência criadora que encarna. Na arte [...], como produto humano, o homem não está apenas representado ou refletido nela, mas presenciado, objetivado. A arte não só expressa ou reflete o homem: fá-lo presente” (VÁZQUEZ, 2010, p. 40).

De acordo com Vázquez (2010, p. 75), de modo sintetizado, as obras de arte são os “[...] objetos que expressam um determinado conteúdo humano, através de sua forma concreto-sensível”, e reitera mais adiante que:

Na relação estética, o sujeito entra em contato com o objeto mediante a totalidade de sua riqueza humana – não apenas sensível, mas também intelectual e afetivamente. Por sua vez, o objeto apresenta-se como um todo concreto-sensível que se oferece aos nossos sentidos, mas com uma significação ideológica e afetiva, isto é, como realidade concreta humana. (VÁZQUEZ, 2010, p. 76).

A concretização do ser humano, na sua máxima possibilidade, acontece na arte: libertando-se da pura necessidade da sobrevivência, de movimentos corporais vinculados à produção de objetos úteis e práticos – que também lhe concedem a condição de ser criador – na arte, essa característica se potencializa, por ter como finalidade apenas a função de humanizar o mundo real, de objetivar o ser humano, fazê-lo concreto e externalizado.

Vázquez aponta que “[...] a função essencial da arte é ampliar e enriquecer, com suas criações, a realidade já humanizada pelo trabalho humano” (2010, p. 42). O ser humano só é

ser genérico na medida em que cria um mundo humano. Isso se deu desde o primeiro momento, com o trabalho utilitário realizado para a garantia da sobrevivência, e se intensificou no trabalho artístico. Na história da humanidade, a arte aparece como a mais elevada expressão desse processo de humanização, como um trabalho superior que alça o ser humano à sua capacidade imensurável de objetivação, no período Neolítico, após terem os sujeitos humanos superado as condições mais inóspitas para a garantia da sobrevivência, como foi anteriormente apontado.

O homem se eleva, se afirma, transformando a realidade, humanizando-a, e a arte com seus produtos satisfaz esta necessidade de humanização. Por isso, não há – nem pode haver – “arte pela arte”, mas arte por e para o homem. Dado que este é, por essência, um ser criador, cria os produtos artísticos porque neles se sente mais afirmado, mais criador, isto é, mais humano. (VÁZQUEZ, 2010, p. 43).

A obra de arte não satisfaz a uma necessidade prática determinada, vai além do imediatamente útil, “[...] constitui-se como gênese de todo o processo comunicativo social, como linguagem que toca a razão [e, acrescente-se, o Homem integral] através dos sentidos” (PAES, 2011, p. 4), por carregar em sua materialidade uma essência humana. Desse modo, a arte cumpre a necessidade substancial do ser humano: a de se expressar e afirmar-se no mundo objetivo.

Para Marx apud Vázquez “[...] é necessária a objetivação da essência humana, tanto no aspecto teórico como no prático, tanto para converter em *humano* o *sentido* do homem como para criar o *sentido humano* adequado a toda riqueza da essência humana natural” (2010, p. 74). Assim como a mão humana não foi apenas o órgão do trabalho, mas também resultado dele, a arte, de modo dialético, não é só fruto do trabalho superior humano, como também compõe o sujeito humano, enquanto objeto impregnado de humanidade.

A finalidade da arte é expressar “as forças essenciais” do ser humano. O trabalho artístico só fica dotado de sentido quando afirma a condição humana do ser humano no objeto artístico, seja ele da linguagem que for.

Realizadas as reflexões acerca da concepção arte no sentido *lato*, pergunta-se, com relação ao tema central deste estudo: na linguagem peculiar da dança, os processos históricos de desenvolvimento se desencadearam da mesma forma? Para que se possam engendrar conceitos sobre a arte do movimento – seus primórdios, razão e finalidade –, as especificidades e categorias do estudo do corpo e do movimento serão abordadas na sessão seguinte.

2.2 Do movimento à dança: conceito, razão e finalidade

Após terem sido estabelecidas as concepções de ser humano, de mundo, de trabalho e, especificamente, do trabalho artístico, sob a ótica do materialismo histórico e dialético, é chegado o momento de se ater de modo mais preciso ao tema da dança como arte do movimento.

Ressalta-se, aqui, que conclusões decisivas sobre a gênese da arte em geral ainda não puderam ser realizadas; o mesmo se aplica àqueles referentes à origem da dança. Assim, o que será proposto aqui é o levantamento de indícios e hipóteses da transição do movimento corporal humano voltado para o trabalho ao movimento corporal tornado dança.

Em relação a essa dificuldade de precisar as condições reais de surgimento da arte, Lukács frisa que “[...] vale la pena repetirlo cada vez que viene a cuento: no sabemos prácticamente nada del origen histórico real del arte. En muchas artes de importancia, como la poesía, la música, la danza, etc., es incluso inútil por principio el buscar documentos originarios”, e, mais adiante, reitera que:

Esta dificultad general aumenta aún por el hecho de que ahora no vamos a ocuparnos del origen de artes o géneros, sino de principios, elementos estructurales de la producción artística, los cuales desempeñan en artes distintos papeles muy diversos, dados en esas funciones sumamente variadas y a niveles evolutivos ya muy altos (ritmo, proporción, etc.), y que sólo excepcionalmente han conservado su inicial independencia (ornamentística), aunque sin volver, desde luego, a conquistar en la cultura total la importancia que tuvieron en determinados estadios iniciales. (LUKÁCS, 1982, p. 265).

A relação entre o mundo externo e a consciência humana foi tratada com afinco por Lukács no primeiro volume da *Estética*, quando o mesmo analisa a constituição do reflexo artístico. Sobre este foco do estudo lukacsiano, Celso Frederico sintetiza: “Os princípios e elementos estruturais da produção artística guardam vínculos com o mundo exterior. Para explicitar esses vínculos e mostrar como a arte afirmou, a partir deles, a sua autonomia, Lukács aborda manifestações básicas, presentes na própria natureza, que serão desenvolvidas com os recursos próprios da arte: o *ritmo*, a *simetria-proporção* e a *ornamentística*” (FREDERICO, 2013, p. 121).

Dos elementos estruturais elencados por Lukács, a princípio, aquele que parece estabelecer uma relação mais intrínseca com o movimento corporal humano, e, portanto, com a dança em si, é o ritmo. Dito isto, será a partir deste, e também dos demais princípios listados por Lukács, que as próximas páginas serão redigidas.

O corpo humano – essa estrutura anatomofisiológica que conhecemos atualmente, como tratamos no decorrer deste escrito – é dotado de movimento, e, simultaneamente, é protagonista e resultante do processo evolutivo do ser humano; contudo, de início, todos os moveres do corpo humano tiveram como finalidade prioritária a produção e manutenção da existência.

No processo de trabalho, componentes se combinam em relação à atividade adequada a um fim, isto é, ao próprio trabalho: a finalidade, a matéria a que se aplica o trabalho, os meios e o instrumental de trabalho. O corpo, neste processo, tanto é o elemento que executa a atividade trabalho, como a estrutura que manipula o utensílio de trabalho, e ainda, o próprio instrumento da ação. Evidentemente, os meios de trabalho objetificados dão pistas para se conhecerem as condições concretas da conjuntura social e econômica do período nos quais foram produzidos, mas nenhuma ferramenta, instrumento ou utensílio de trabalho foi tão rigoroso para explicitar tais condições do que a conformação do próprio corpo humano.

Os meios de trabalho não são só mediadores do grau de desenvolvimento da força de trabalho humana, mas também indicadores das condições sociais nas quais se trabalha. Entre os meios de trabalho mesmos, os meios mecânicos de trabalho, cujo conjunto pode-se chamar de sistema ósseo e muscular da produção, oferecem marcas características muito mais decisivas de uma época social de produção do que aqueles meios de trabalho que apenas servem de recipientes do objeto de trabalho e cujo conjunto pode-se designar, generalizando, de sistema vascular da produção, como, por exemplo, tubos, barris, cestas, cântaros etc. Estes só começam a desempenhar papel significativo na fabricação química (MARX, 1988, p. 144).

Sendo o trabalho o meio por excelência de alterar a natureza que o circundava em proveito próprio, o ser humano passou a planejar seus movimentos corporais, a fim de que os mesmos servissem como forma de relação com o mundo externo. Tanto o corpo, quanto o movimento corporal humano foram tão centrais em tal processo, que, não obstante, as ferramentas de trabalho criadas pelo ser humano vieram suprir a necessidade de materialização de prolongamentos corporais, para que o corpo atuasse com mais eficácia sobre a natureza. Machados, lanças, arcos, budoques, rampas, alavancas foram algumas das ferramentas criadas para transpor as limitações corporais humanas.

O meio de trabalho é uma coisa ou um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si mesmo e o objeto de trabalho e lhe serve como condutor de sua atividade sobre esse objeto. Ele utiliza as propriedades mecânicas, físicas, químicas das coisas para fazê-las atuar como meio de poder sobre outras coisas, conforme o seu objetivo. O objeto do qual o trabalhador se apodera diretamente – abstraindo a coleta de meios prontos de subsistência, frutas, por exemplo, em que somente seus próprios órgãos corporais servem de meios de trabalho – não é o objeto de trabalho, mas o meio de trabalho. Assim, mesmo o natural torna-se órgão de sua atividade, um órgão que ele acrescenta a seus próprios órgãos corporais, prolongando sua figura natural. (MARX, 1988, p. 143).

De início, os movimentos corporais foram condicionados pelas emergências da sobrevivência impostas pela realidade. Tais movimentos eram espontâneos e reflexos passando, gradativamente, no exercício da manutenção da vida, a ser intencionais, num processo de trabalho mais conscientizado.

Em relação aos movimentos incondicionados dos seres naturais e os condicionados próprios dos seres humanos, pode-se dizer que “[...] o Réptil *explora* o espaço envolvente, o Mamífero *desvia-se* perante o obstáculo e manipula os objetos, o Macaco inferior *beneficia* do intermediário [objeto], o Antropóide *utiliza* o instrumento, mas só o Homem sabe usar o utensílio”, e ainda além: mais tarde ele passará a construí-lo; ou seja, somente o ser humano imprime intenção consciente aos seus movimentos, na relação com a realidade; “[...] o uso permanente do utensílio, definido pelas condutas da *conservação* e da produção, resulta do desenvolvimento natural da utilização ocasional do instrumento. Assim, da apreensão à apreensão, da utilização à colaboração, a utilização do utensílio engendra a organização, a linguagem, o ensino. Em suma, o universo humano da relação com a alteridade” (BRUN, 1991, p. 62).

Quando parte dos nossos ancestrais símios saíram das zonas florestais e passaram a explorar e ocupar as regiões menos arborizadas de mato rasteiro, evoluíram até chegarem à forma bípede. Tempos depois, nessas mesmas pradarias, nesse “[...] proto-hominídeo, os pés se transformaram em órgãos rígidos de apoio e sustentação, trazendo consigo as mudanças pélvicas resultantes do andar ereto” (OAKLEY, 1990, p. 41).

Com a verticalização do crânio, a maior concentração visual sobre um campo mais amplo, as mãos liberadas para a manipulação e – concomitante e principalmente – a atividade cerebral mais desenvolvida (OAKLEY, 1990, p. 42), os proto-hominídeos podiam agora correr, por exemplo, como ação de defesa ante possíveis ameaças e predadores. Infere-se, portanto⁸, que, quando perceberam que podiam determinar e comandar o ato de correr, passaram inclusive a utilizá-lo como ação motora para o ataque ou a caça. Estavam capacitados a correr para cercar um animal e podiam alterar a qualidade e o esforço desse deslocamento para obter sucesso em sua empreitada. Assim, não somente a natureza externa era modificada no intento da caça, mas também o corpo do proto-hominídeo e as nuances qualitativas do seu mover-se.

Quanto à dimensão corpo, no ser humano, para se conferir ao mesmo o devido peso que teve no processo de hominização e humanização, focam-se as suas gradativas mudanças bio-

⁸ Visto que não há foco, especificamente, para o movimento corporal na literatura (limitada à língua portuguesa e ao espanhol) conhecida pela autora, até o momento, ela tomou a iniciativa de elaborar algumas reflexões sobre o movimento corporal, a partir dos elementos, concepções e categorias criados pelos autores consultados e ou citados.

mecânicas no decorrer do processo de transformação e desenvolvimento do trabalho. Nas pesquisas ao longo da história, se o corpo foi desconsiderado, ou a ele foi atribuído um papel secundário no processo de hominização, o intuito, neste trabalho, é restabelecer-lhe o valor que ele teve e tem no processo de construção da história humana.

Vale ressaltar, nessa trajetória, que o movimento corporal humano, no seu processo evolutivo, adquiriu intencionalidade: foi movendo-se e agindo que o ser humano desenvolveu o pensamento, que passou a idealizar uma ação corporal para, *a posteriori*, executá-la. Essa ação causou uma transformação na realidade dada e, nesse mesmo processo, o indivíduo se apoderou do conhecimento da sua capacidade de alterar a realidade, tornou-se ciente da sua capacidade criadora e transformadora; ao se libertar da condição de um ser meramente natural, apropriou-se da sua condição humana.

Na criação das ferramentas de trabalho como extensão do corpo e dos movimentos corporais propositados para a alteração das condições adversas do meio – não só na fabricação destas ferramentas, mas também na sua utilização – o ser humano foi se apropriando com mais refinamento e consciência das suas faculdades de mover-se. Provia, assim, de intenções seus movimentos para o trabalho: o movimento tornou-se o meio especializado para a coleta, a caça, o preparo dos alimentos, o plantio e a colheita.

Nesse processo de superação das condições emergenciais da sobrevivência – uma conquista lenta e gradativa, assim como se deu com a produção dos objetos de trabalho – a movimentação corporal também passou a ser realizada com finalidade de ordem espiritual. Superadas as necessidades ordinárias, pôde o ser humano ter mais condições físicas, intelectuais e de tempo para o desenvolvimento de outras necessidades. Não somente os objetos passaram a apresentar aspectos estéticos – que supriam as demandas de expressão e comunicação que vinham se manifestando – como também os movimentos corporais que realizavam ganharam outras qualidades, apropriando-se do ritmo, por exemplo. Especificamente, em relação a este elemento estrutural – o ritmo presente no mundo externo e no interno do próprio corpo, mas também em produções de cunho artístico – esclarece-se sobre sua importância na natureza e na vida cotidiana:

Há elementos rítmicos que integram a natureza (o dia e a noite, as quatro estações), e outros que pertencem à existência somática do homem (respiração, palpitação). Todos eles, de uma forma ou outra, acabam incorporando-se nos hábitos cotidianos, tornando-se fundamentos de “reflexos incondicionados”, quer orientem o voo dos pássaros ou a caminhada do homem. (FREDERICO, 2013, p. 121).

O movimento intencional para o trabalho é meio, via, intermediário; é mediador entre ser humano e natureza, entre ideação e ação, entre subjetividade e objetividade, seja para um agricultor, uma lavadeira, um ferreiro ou um padeiro. Diante de uma realidade dada, por meio do corpo, ou seja, guiado pelos sentidos, o ser humano mapeia o que o cerca, e a partir desta leitura, idealiza uma intervenção e realiza uma ação com seu corpo. Ao realizá-la o ser humano não somente transforma a realidade, como também se transforma enquanto sujeito, por ver objetivada sua percepção/ação no mundo, ou seja, pela concretização da sua capacidade criadora.

Analisando deste prisma, pode-se avaliar que existem movimentos corporais produzidos pelo ser humano que têm uma finalidade funcional e utilitária primeira. O agachar de uma agricultora para plantar a rama de mandioca tem como objetivo dominar a natureza, cultivar o alimento, produzir vida; o caminhar de um pescador com um cesto de peixes sobre a cabeça tem como objetivo transpor a distância entre o rio e sua aldeia, prover o alimento, produzir vida. A repetição e execução desses movimentos corporais possuem ritmo; não intencionalmente estético, mas aquele incondicional, inerente ao movimento do trabalho ou cotidiano.

De acordo com a perspectiva ontológica marxista, “[...] a passagem [à categoria de reflexo estético] se dá quando o ritmo ganha sua autonomia e passa a existir fora de sua manifestação imediata no processo de trabalho, quando deixa de ser um momento da vida cotidiana imediata para ser o reflexo desse momento” (FREDERICO, 2013, p. 121).

Dessa análise resulta a discussão do trabalho como atividade teleológica:

O trabalho, como a arte, é uma atividade teleológica, mas nele o ritmo é apenas um mero coadjuvante, um auxiliar do processo de transformação visado (basta pensar aqui nas primitivas canções do trabalho). É somente no reflexo artístico que o ritmo torna-se uma finalidade evocadora. Ele, então, é trazido para o mundo dos significados humanos, sofrendo uma intensificação consciente para, assim, revestir conteúdos próprios da arte feita pelo homem e para o homem. Estamos, agora, diante de uma manifestação da autoconsciência humana: a invenção do ritmo na estética é uma criação humana e, também, uma criação verdadeira e real. (FREDERICO, 2013, p. 122).

Pode-se inferir então que, quando o ser humano extrai e autonomiza o aspecto estético desse movimento funcional e o realiza de modo independente, sem a finalidade utilitária, carregando-o de formas sensíveis, sentidos e significados, está produzindo dança. Ou seja, se o agachar/levantar e o caminhar de ambos os trabalhadores for realizado com ênfase no aspecto rítmico, desinteressado da finalidade utilitária que esse ritmo carregava anteriormente, os movimentos se tornam Dança.

O ritmo, quando evocado para suprir uma demanda de ordem espiritual criadora, como acontece no fazer artístico, supera a condição técnica que o mesmo confere aos movimentos cotidianos e de trabalho e se transforma em elemento constituinte de uma obra de arte.

O mesmo se dá com o segundo dos elementos estruturais listados por Lukács: a simetria-proporção, encontrada na natureza e no trabalho do artesão:

Também a proporção está presente na natureza antes de ser captada pelo trabalho do artesão. Ela, portanto, é um reflexo da realidade. Mas esse reflexo não é ainda aquele próprio da arte. Esse só se autonomiza quando a percepção do objeto deixa de ser considerada uma realização técnica, tal como ocorre no trabalho do artesão, e se converte numa força evocadora capaz de transmitir determinados sentimentos [entre outras dimensões humanas] ao receptor da obra de arte. (FREDERICO, 2013, p. 122).

Neste processo, a transformação humana e a humanização não são apenas de ordem intelectual, mas também e de modo concomitante, corporal. Corpo e mente, mente e corpo em uma relação complementar e dialética de produção e reprodução humana. A totalidade e unidade da condição humana a serviço da sua autoconsciência: “(...) nem movimento sem pensamento, nem movimento e pensamento, mas, sim, movimento pensamento” (BRACHT, 1992, p. 54).

Quando os movimentos corporais se descolaram da finalidade utilitária, e foram dirigidos para suprir uma necessidade humana tendo como resultado um trabalho criador, estes mesmos movimentos ainda poderiam ser meio e ou fim. O movimento intencional do músico instrumentista, do pintor, do escultor, do escritor, é meio. Já para as artes cênicas (teatro, circo, ópera) essas fronteiras do movimento como meio e fim se borram. Contudo, é na dança que o movimento corporal humano projetado, não utilitário e de cunho estético encontra seu cume.

Assim, a matéria-prima da dança é especificamente o movimento corporal humano intencional sem finalidade utilitária. Mas, podemos nos questionar ainda: serão dança todos os movimentos corporais planejados sem finalidade prático-utilitária?

O ser humano criou outros moveres sem desígnio utilitário; vide a infinidade de brincadeiras, jogos, lutas, movimentos ginásticos e esportes que remontam eras, séculos, territórios e sociedades passadas. Todos estes moveres não carregavam a função primeira de produzir vida, mas sim de reproduzi-la e suprir demandas de necessidades humanizadas. Na constante avidez por desafiar seus limites, inclusive aqueles ligados à natureza do corpo, os homens cunharam modos de explorar suas potencialidades criadoras motoras, intelectivas, afetivas e sociais que essas modalidades do mover promoveram (SOARES, 1992).

O que difere o movimento corporal humano compreendido dentro das manifestações relacionadas à produção da cultura corporal e da dança é a porção concreto-sensível e estética que o mesmo carrega e projeta.

A diferença está na extração do aspecto estético dos movimentos do corpo que tomam proporção preferencial do mover, na dança. Há uma camada estética em todos os movimentos corporais humanos, seja nos de trabalho, nos movimentos do cotidiano, nos de cunho religioso, nos movimentos lúdicos e até mesmo na movimentação de luta. Contudo, a dimensão estética não é o interesse prioritário desses tipos de movimentos.

Não há, portanto, o belo natural em si, mas em relação com o homem. Os fenômenos naturais só se tornam estéticos quando adquirem uma significação social, humana. No entanto, o belo natural não é algo arbitrário ou caprichoso; exige um substrato material, certa estruturação das propriedades sensíveis, naturais, sem cujo suporte não poderia se dar a significação humana, social, estética (VÁZQUEZ, 2011, p. 75).

Constata-se que existem, na natureza, cores, sons, formas e movimentos: é determinação natural, espontânea e incondicional que as flores tenham pétalas vermelhas ou amarelas; timbres mais agudos ou graves no canto dos pássaros; formas arredondadas ou angulares nas folhas; movimentos de fluxo livre ou interrompido nas águas do mar. Esses fatores e elementos que compõem os fenômenos da natureza, ao serem sentidos-percebidos como ‘estéticos’ pelo ser humano, foram por ele sendo apropriados e intencionalmente combinados nas obras de arte. O vermelho por si só não é estético; foram os sujeitos humanos, no processo de humanização e domesticação, que estetizaram a cor vermelha, a ponto de a extraírem da natureza ou a reproduzirem por técnicas alquímicas e a transformarem em uma tonalidade aplicada intencionalmente nos corpos e objetos que produzem. O mar não dança, o movimento contínuo e intrínseco das suas águas é que possui dinâmicas e qualidades específicas que, aos olhos dos seres humanos, foi humanizado e se tornou estético assemelhado a uma dança humana. Quando o ser humano se apropria da qualidade, agora estetizada, dos movimentos das águas, a (qualidade) transfigura e a reproduz em seu corpo, com uma finalidade distinta da do mover do mar, ou seja, imprimindo a esse movimento uma finalidade – *telos* – de exprimir suas percepções em relação à vida e ao mundo, isso se torna Dança.

Como o trabalho, o reflexo artístico pressupõe uma apreensão fiel dos elementos que realmente compõem o mundo exterior. Mas, por outro lado, o seu caráter evocador exige a intensificação daqueles traços que na própria realidade permanecem esmaecidos. Portanto, o reflexo artístico não é uma mera cópia do real, mas uma transfiguração deste para o mundo próprio dos significados humanos. Se o reflexo próprio ao trabalho já pressupõe uma certa [sic] diferenciação do mundo real, o reflexo artístico, em sua transfiguração antropomorfizadora, vai mais além. (FREDERICO, 2013, p. 123).

A partir dessas considerações, pode-se conceituar a Dança como *o conjunto de movimentos corporais intencionais concreto-sensíveis pelos quais o ser humano expressa, exprime e exterioriza ideias, sensações, percepções e sentimentos que nele se tornam reais, na relação com a realidade.*

Realizadas tais análises do movimento, mais especificamente aquelas relacionadas ao movimento corporal humano que ultrapassa o caráter de intermediário utilitário e adquire finalidade estética, ainda permanecem questões ligadas ao modo como o Ser Humano chegou à dança como arte.

Julga-se que a dança, por ter sido historicamente, uma atividade efêmera que se esgotava no ato da apresentação e por não ter criado artefatos perduráveis, não acumulou registros concretos e materiais – como aconteceu com os objetos de arte ou a arquitetura – para materializar sua trajetória⁹.

O material da dança é o corpo, e o corpo se altera dialeticamente na relação com o meio físico, social e cultural no qual está inserido. Assim, será sobre este corpo dinâmico e sobre suas faculdades de se mover historicamente acumuladas, que serão conduzidas as análises da próxima sessão, apontando pistas de como o Ser Humano iniciou seus primeiros passos na dança como arte.

2.3 Por quais caminhos o Ser Humano chegou à dança como arte

Após se ter transcorrido um trajeto teórico acerca do movimento do Ser Humano na construção da história, da sociedade e da cultura e de, nesse processo, ter se constituído a si mesmo como ser genérico, pelo trabalho; de se ter estabelecido a estética e a arte, sentido *lato*, como parte desse processo e daqueles de estetização do movimento corporal humano, pretende-se, agora, abordar com mais afinco as especificidades da origem da dança.

A intenção é elucidar, sob a perspectiva do materialismo histórico e dialético, e do acúmulo teórico produzido pelos estetas marxistas acerca do debate sobre arte, o processo histórico da dança primitiva à dança como arte. Alerta-se, entretanto, para a fragilidade que tal escrito possa apresentar, devido à escassa produção teórica e científica em dança – em especial, mas não só – a partir de tal concepção. Entretanto, é exatamente esse fato que aponta para a necessidade e a importância crucial desta produção, tendo em vista o quanto a perspectiva histórica

⁹ Evidentemente, com o desenvolvimento científico e tecnológico dos últimos cem anos, esse quadro mudou radicalmente com a possibilidade dos registros visuais e depois audiovisuais.

e social adotada permitirá um acréscimo significativo na discussão e na construção da práxis de uma dança artística efetivamente comprometida com a emancipação do indivíduo humano.

De modo geral, podemos afirmar que, para os estudiosos da dança e da sua história, sua origem está relacionada à magia e à religião. Muitos autores não só apontam uma possível relação, como também conferem à religiosidade e aos rituais de magia a gênese dessa atividade humana.

Afirmações como as de que “a dança nasce em torno do fogo”, indicam o teor idealista e abstrato perpetuado em relação à fundação da dança:

O pleno domínio do homem sobre o fogo garantiu, inicialmente, grande importância mágica, poder social e poder divino. [...] A luz, o calor, a cor e os movimentos ígneos revelam os temas que são relatados e desenvolvidos no corpo, estabelecendo coreografias entre o homem e o fogo dinâmico, motivador e centro, certamente, da dança (SABINO, 2011, p. 19).

A professora, bailarina e coreógrafa argentina, Paulina Ossona, referência inconteste na trajetória da dança em seu país, no século XX, em uma de suas obras mais reconhecidas, *A educação pela dança*, inicia um de seus capítulos intitulado “Por que dança” com a seguinte argumentação:

Que impulso leva o homem a dançar? Por que ainda no estado natural mais primitivo, em lugar de economizar suas energias para encontrá-las mais intactas no momento da ação, necessária a seu sustento ou sua defesa, desperdiçá-las em movimentos fisicamente esgotantes? Sem dúvida, por uma necessidade interior, muito mais próxima do campo espiritual que do físico. Seus movimentos, que progressivamente vão-se ordenando em tempo e espaço, são a válvula de liberação de uma tumultuosa vida interior que ainda escapa à análise. Em definitivo, constituem formas de expressar os sentimentos: desejos, alegrias, pesares, gratidão, respeito, temor, poder.

A autora alerta que tais sentimentos humanos, ainda pouco claros ao homem pré-histórico, em sua especificidade, estariam vinculados às necessidades materiais dos povos primitivos, tais como a:

Necessidade de amparo, abrigo, alimento, defesa e conquista; de procriação, saúde e comunicação. Tais requisitos levam-no primeiro a observar a natureza e a relação que existe entre os fenômenos naturais propícios ou contrários à sua necessidade. A cada uma destas manifestações ele atribui um espírito e uma vontade semelhante à sua. Para obrigar essa vontade a curvar-se ante a sua, ele inventa fórmulas mágicas, plasmadas em objetos miméticos que traduzem seus desejos. (OSSONA, 1988, p. 19).

Após levantar elementos iniciais e hipoteticamente plausíveis, a autora conclui que,

[...] assim nascem as formas artísticas de expressão: a dança, a pintura, a música, a palavra, o teatro. No princípio, todas estão unidas num só fato mágico e vão-se separando com o desenvolvimento da cultura, até

os tempos atuais, em que um refluir na busca faz desandar o caminho para refundi-las numa integração (OSSONA, 1988, p. 19).

Percebe-se que nestes dois casos, é atribuída à dança uma origem, na qual o sujeito humano, o ser dançante, é apoderado da faculdade de produzir arte. Uma força que nos “escapa à análise” dota o ser humano da necessidade e capacidade de produzir dança como arte. Há quase uma impostação divina para a dança e as artes, nesta perspectiva. Que em torno do fogo o ser humano tenha dançado, assim como em outros rituais de ordem mística, não se assenta o conflito, mas sim no condicionamento deste ato como atribuição de forças intangíveis.

Os historiadores da dança fazem ecoar de forma superficial e resignada os indícios sobre a trajetória dessa linguagem artística na história da humanidade.

É difícil determinar hoje em dia quando, como e porque o homem dançou pela primeira vez. Há quem distinga nas figuras gravadas nas cavernas de Lascaux, pelo homem pré-histórico, figuras dançando. E como o homem da idade da Pedra só gravava nas paredes de suas cavernas aquilo que lhe era importante, como a caça, a alimentação, a vida e a morte, é possível que essas figuras dançantes fizessem parte de rituais de cunho religioso, básicos para a sociedade de então, a cujos costumes esse tipo de manifestação já estaria incorporado. A arqueologia, [...] não deixa de indicar a existência da dança como parte integrante de cerimônias religiosas, parecendo correto afirmar-se que a dança nasceu da religião, se é que não nasceu junto com ela. Como todas as artes, a dança é fruto da necessidade de expressão do homem. Essa necessidade liga-se ao que há de básico na natureza humana. Assim, se a arquitetura veio da necessidade de morar, a dança, provavelmente, veio da necessidade de aplacar os deuses ou de exprimir a alegria por algo de bom concedido pelo destino. (FARO, 1986, p. 13).

Foi exatamente sobre o impasse da gênese da arte, que “Lukács procurou entender conceitualmente o *princípio de diferenciação* que separou a arte da magia e, depois, da religião” (FREDERICO, 2013, p. 124). Como apontados acima, tais pontos de vista, por vezes possam parecer vagos e confusos. Contudo, sabe-se que antes do advento dos ritos religiosos, os sujeitos humanos já haviam desenvolvido a necessidade de se comunicar em virtude do trabalho. Mesmo que de forma incipiente, os aspectos estéticos, portanto, sensíveis e comunicativos, já compunham o movimento corporal humano e os objetos produzidos pelos mesmos.

De acordo com os estetas marxistas, para que a obra de arte chegasse a ser produzida, previamente, o grau de produtividade do trabalho humano teria de ter sido, forçosamente, elevado.

O trabalho precedeu, em muitas dezenas de milhares de anos, uma arte paleolítica tão bem realizada como a das Cavernas de Lascaux ou Altamira. Para que pudesse emergir, das paredes das cavernas franco-cantábrias ou do Levante espanhol, a nova realidade que ganha vida nelas,

era preciso que, durante milhares e milhares de anos, o homem afirmasse, graças ao trabalho, um domínio cada vez maior sobre a matéria. (VÁZQUEZ, 2010, p. 64).

Foi na relação dialética de trabalho, de centenas de milhares de anos, que o ser humano desenvolveu seu corpo e seus instrumentos de trabalho; desse modo, não só os utensílios foram se tornando mais elaborados, como também os movimentos que esse corpo era capaz de realizar. “(...) Cada novo instrumento contribuiu para que a própria mão do homem se tornasse mais fina, mais flexível e dócil à consciência; em poucas palavras, mais humana” (VÁZQUEZ, 2010, p. 65).

Com utensílios de trabalho mais refinados e um corpo mais preparado para executar movimentos precisos e delicados, o ser humano precisou se apoderar e dominar conscientemente as qualidades e manifestações básicas dadas na natureza – como já foi mencionado neste texto: o ritmo e a simetria-proporção – para a produção de instrumentos e movimentos corporais dotados de elementos estéticos que os tornariam mais eficazes no alcance da sua finalidade utilitária, como também da sua finalidade espiritual.

[...] para traçar um contorno no barro ou sugerir a profundidade de uma superfície plana, o artista pré-histórico teve de conhecer e reconhecer as qualidades naturais dos objetos – sua cor, peso, proporção, dureza, volume etc. –; só assim pôde aproveitá-las eficazmente a fim de dotar o objeto de determinadas qualidades que não pertenciam naturalmente a ele, ou seja, as que hoje chamamos de qualidades estéticas. (VÁZQUEZ, 2010, p. 67).

Neste período, as qualidades estéticas aplicadas aos instrumentos carregavam motivos decorativos, estilizados ou esquemáticos, mas somente na Cultura Magdaleniana do Paleolítico Superior (entre 15 mil e 9 mil a.C.) é que motivos realistas e figurativos começaram a surgir. Para tanto, os seres humanos não tinham que dominar somente as qualidades da matéria sobre as quais iriam imprimir formas, como também as qualidades das imagens e formas que pretendiam ser impressas (FREDERICO, 2013).

De acordo com Lukács, do mesmo “(...) modo como lo es para otros el dominio de un material”, na produção dos objetos de trabalho ou instrumentos, por exemplo, em relação ao movimento corporal “[...] el dominio de los propios movimientos, del propio cuerpo, es presupuesto técnico para un grupo de artistas (actores, bailarines)” (1982, p. 269). Assim, a partir dessa afirmação, pode-se supor que o homem também já vinha se apropriando das qualidades específicas do corpo, das suas nuances biomecânicas e cinesiológicas, e das habilidades e dos fatores expressivos do movimento, como peso, fluxo, tempo, espaço, força, agilidade, capacidade articular para, inclusive, dominá-lo na construção de seus instrumentos. Para um traçado

específico, quanta força e peso seriam necessários empregar no movimento do antebraço, mãos e dedos, para que esse traçado fosse preciso? A natureza do corpo e dos seus movimentos também estavam sendo dominadas.

“[...] Essa capacidade de reproduzir e duplicar a realidade dá ao artista pré-histórico certo poder sobre a própria realidade” (VÁZQUEZ, 2010, p. 68). Assim, houve a necessidade de conhecer as propriedades do objeto que seria figurado. Quanto mais realista fosse a reprodução, mais possibilidade de controlar e dominar a realidade o ser humano obtinha.

Para tanto, no Paleolítico (de 2.5 milhões a 10 mil a.C.), o temível bisonte retratado nas cavernas deveria ser uma versão, a mais fiel possível, dos bisontes que os seres humanos encontravam no cotidiano das caçadas. A forma, proporção, volume, dimensão, textura, deveria ser aplicada de um modo bastante preciso.

Com a arte paleolítica rupestre (cavernas de Lascaux, de Altamira etc.), a representação do real (particularmente animais selvagens) alcança tal grau de perfeição que nos encontramos diante de verdadeiras obras-primas pela vivacidade, realismo ou dinamismo de suas figuras. Essas pinturas rupestres nos mostram até que ponto o artista pré-histórico já domina a figuração; mas a este apogeu só se pôde chegar percorrendo o longo, penoso e paciente caminho aberto pelo trabalho humano, que haveria de levar ao ultrapassamento [sic] do meramente utilitário ao inserir motivos geométricos ou figurativos no objeto útil. (VÁZQUEZ, 2010, p. 68).

As formas de duplicar o real a fim de compreendê-lo e dominá-lo não permaneceram somente nas pinturas impressas nas grutas e cavernas, mas os movimentos retratados e todos aqueles empregados no ato de pintar, de certa forma, também ficaram ‘impressos’ nos próprios corpos humanos daqueles ‘pintores’ do período pré-histórico.

Paul Bourcier (2001), professor de história da dança da Universidade de Paris, defende em sua obra *A história da dança no ocidente*, que o primeiro testemunho iconográfico que apresenta um humano em atitude de dança remonta a 14.000 a. C.

Outro marco significativo sobre a presença da dança entre os humanos no contexto das pinturas rupestres é a figura encontrada na gruta Trois Frères, em Ariège (França), datada aproximadamente, de 10.000 a.C. Nela, uma representação humanóide parece dançar trajando um disfarce multi-animalístico: chifre de cervo, orelha de lobo, rosto de pássaro, braços e garras de urso e rabo de cavalo se fundem às pernas, órgão sexual e posicionamento corporal verticalizado bípede, característico dos humanos.



Figura 2: Representação humanóide dançante com disfarce multi-animalístico¹⁰

Atribui-se essa figura à representação de um feiticeiro praticando um rito mágico, um deus dos animais ou ainda um xamã em transe. Contudo, o que interessa, mais do que a finalidade da dança representada, é a confirmação de que a duplicação da realidade também se dava no corpo, e, mais do que isso, no corpo em movimento intencional.

Em síntese, antes de terem suas possíveis danças impressas nas paredes das grutas e cavernas, o ser humano se apropriou das qualidades e habilidades do movimento do seu próprio corpo, inicialmente executando movimentos de trabalho, e posterior e respectivamente, movimentos de motivos abstratos e figurativos. Estes últimos, contudo, quanto ao elemento rítmico, especificamente, não apresentavam tal qualidade estética de forma secundarizada, como nos movimentos de trabalho, mas sim como fator primordial e decorrente do aperfeiçoamento destes mesmos movimentos.

“Por lo que hace a la cuestión del trabajo y el ritmo, hay que recoger como dato firme que el origen del movimiento ritmizado [sic] es un resultado del perfeccionamiento del proceso de trabajo, del desarrollo de las fuerzas productivas del trabajo, o sea, que no puede estar determinado inmediata o directamente por la magia” (LUKÁCS, 1982, p. 274). Ou seja, por meio do trabalho, da diversidade dos movimentos de trabalho e da sua diversidade rítmica é que o

¹⁰ Disponível em: <<http://rolfgross.dreamhosters.com/CavePainting/CavePainting.html>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

ser humano conformou seu corpo e pôde, mais tarde, abstrair dessa realidade as possibilidades estéticas autônomas – no caso –, do mover-se como dança.

Para Lukács, havia uma tendência ao desprendimento do ritmo de seu concreto papel em um determinado processo de trabalho. “Cuanto más diversos son los ritmos que nacen por la diferencia material entre trabajos diversos, tanto más fácilmente procede ese desprendimiento y tanto más resueltamente puede el ritmo convertirse en un elemento de la vida cotidiana relativamente independiente de las iniciales circunstancias desencadenadoras” (LUKÁCS, 1982, p. 274).

O autor trata especificamente da manifestação ritmo, contudo – caso se foque sob a ótica do estudo e análise do movimento preconizada por Laban – outras manifestações e qualidades de movimento como peso, fluxo, espaço e tempo também poderiam ser referidas sob a mesma perspectiva. Como se na totalidade do movimento de trabalho e das suas manifestações intrinsecamente estéticas, o ser humano tivesse passado a pensar por movimentos, como já indicou esse autor:

Talvez não seja inusitado introduzir aqui a ideia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras. O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como faz o pensamento através de palavras, mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar. (LABAN, 1978, p. 42).

Assim, tanto o ser humano refinou e aprimorou o conhecimento em relação ao próprio corpo e às especificidades desse ‘material’ sobre o qual os movimentos dirigidos aconteciam, que, no intento de dominar e duplicar a realidade conseguiu, inclusive, captar as qualidades e habilidades dos elementos da realidade que pretendia figurar.

O ser humano do Paleolítico muito deve ter observado da qualidade expressiva peso, por exemplo, com suas nuances de peso passivo (pesado/fraco) e peso ativo (leve/forte) dos movimentos de um bisonte. Mas não de um animal especificamente e sim do gênero ou do animal bisonte (apesar de não ter, obviamente, noções de peso ou de gênero, e sim, por defrontar-se com manadas de bisontes, cuja força e peso tudo destruíam) para, enfim, reproduzir uma movimentação fidedigna à da realidade. Muito ele deve ter analisado dos matizes do tempo contido no movimento dos felinos, mesmo alheio a qualquer noção de tempo no sentido estético. No estudo e análise do movimento preconizado por Laban, o fator expressivo tempo está muito relacionado com a duração, as pausas ou intervalos, a velocidade (rápido/acelerado e

lento/desacelerado) que os movimentos carregam. Pelo simples ‘ver-observar’, com frequência amedrontado, essas qualidades apresentadas pelos animais, o ser humano poderia, agora, reproduzi-las e duplicá-las por meio da dança, denotando certo poder sobre elas. Assim como,

O desenho de um bisonte expressa o conhecimento que o assustado caçador pré-histórico tem desse animal. Se o pintor de Altamira modela as formas e desenha o contorno com uma grande exatidão, é porque já se elevou consideravelmente sua capacidade de sintetizar, de abstrair e generalizar. Assim, pois, numa fase de desenvolvimento humano em que a arte e o conhecimento se implicam necessariamente, o homem pode já traçar figuras que reproduzem ou duplicam a realidade. (VÁZQUEZ, 2010, p. 68).

A arte só pôde chegar à exatidão magnífica da figuração das pinturas rupestres e danças pré-históricas porque, de certa forma, havia superado a significação prática dos objetos e movimentos corporais úteis à sobrevivência. Tanto que, observa-se “[...] brevemente que no solo en los pueblos primitivos, sino también y todavía en la Antigüedad, la danza, aunque ya convertida en arte, no habría perdido en modo alguno su vinculación originaria con el trabajo, el ejercicio y el juego, con las costumbres de la vida cotidiana” (LUKÁCS, 1982, p. 279).

Ressalta-se assim, que no processo do trabalho necessário à manutenção da vida estava contido o gérmen das linguagens artísticas: somente a partir da superação do caráter utilitário do trabalho foi possível desenvolver o trabalho criador, hoje nomeado como arte. Foi no passo seguinte da caminhada de hominização e humanização que a arte emprestou suas potencialidades comunicativas e sensíveis à magia e aos demais ritos relacionados à religiosidade.

Em relação ao potencial comunicativo que a arte carrega, Frederico apresenta um trecho bastante marcante ligado ao gesto humano, para elucidar tal afirmação:

Na vida cotidiana, desde os tempos primitivos, a palavra imitativa (onomatopeia) e a gesticulação mímica fizeram-se presentes na comunicação entre os homens. A complexificação da vida social, contudo, interfere na comunicação aumentando a distância entre o reflexo imediato da vida cotidiana (a imagem a mais exata possível da realidade) e o modo pelo qual é transmitida de um homem para outro. Na comunicação, procura-se destacar aquilo que é decisivo, essencial e, por isso, impõe-se um processo de seleção e de acentuação dos traços e tendências mais relevantes da realidade a ser refletida. A comunicação social, afirma Lukács, ‘não pode contentar-se com a simples transmissão de conteúdos conceitualmente esclarecidos, mas tem de apelar também à vida emocional do destinatário’. (FREDERICO, 2013, p. 124).

Se no fazer artístico a intenção é sintetizar e generalizar em um objeto ou movimento corporal o que é encontrado na realidade, há que se destacar aquilo que é decisivo e essencial a ser refletido: os traços da coisa em si reproduzida é que devem ser evidenciados.

“Assim, é justamente a figuração, associada com a magia, que torna possível uma arte realista que busca, antes de mais nada, uma finalidade prática. Após ter alcançado certa autonomia com relação à utilidade material – por meio da magia – coloca-se [a arte, novamente] a serviço de um interesse prático, utilitário: a caça de animais selvagens.” (VÁZQUEZ, 2010, p. 68).

É por essa capacidade de síntese e de potência comunicativa e emotiva que as artes carregam, que elas foram sendo, por sua vez, agregadas aos processos de magia. Os aspectos estéticos foram alçados dos movimentos de trabalho utilitário, lançados à produção de movimentos de reprodução e conhecimento da realidade, e retornam a suprir uma demanda utilitária, agora, na relação do ser humano com o mundo pela magia.

No entanto, além das formas abstratas de reflexo, outra fonte alimenta a arte: a imitação. “Na vida cotidiana, desde os tempos primitivos, a palavra imitativa (onomatopeia) e a gesticulação mímica fizeram-se presentes na comunicação aumentando a distância entre o reflexo imediato da vida cotidiana (...) e o modo pelo qual é transmitida de um homem para outro” (FREDERICO, 2013, p. 124).

A imitação deixa mais perto arte e magia; contudo, enquanto a magia fixa a dualidade do processo comunicativo – por conservar o reflexo correto da realidade e a capacidade de evocar sentimentos – “[...] a arte, progressivamente, vai introduzindo diferenciações e reforçando o caráter evocativo, a ‘aura’ que envolve o fato representado e os sentimentos, valores e significados que o acompanham” (FREDERICO, 2013, p. 124). Ou seja, apesar da magia e da religião inicialmente, terem surgido equiparadamente como reflexo antropomorfizador – assim como a arte –, ambas, magia e religião acreditam na veracidade de seu objeto: a transcendência; portanto, conferem a regulação da realidade ao transcendente e demandam do endereçado da mensagem a crença numa realidade sublime e imaterial. Na arte, essa lógica é inversa, ela não quer que sua objetivação se confunda com a verdade, mas sim que o caráter fictício de suas realizações seja evidenciado. “A obra de arte é uma afirmação terrena: a evocação do representado dirige-se à receptividade do homem” (FREDERICO, 2013, p. 125), e se dá na síntese e transfiguração da realidade na qual ser humano e obra coexistem.

Assim, especificamente em relação à dança, se num primeiro momento, o ser humano encontrou apoio e inspiração para a sua gênese nos movimentos do cotidiano e do trabalho; se posteriormente extraiu os aspectos estéticos desses movimentos e os configurou, enfim, como arte do movimento; se em seguida, emprestou suas atribuições sensíveis e eficazes de comunicação à magia e à religião, foi na forma de práxis tardia que, na arte e na dança, o ser humano desvelou “[...] com recursos próprios [dela] [...], o caráter imanente das forças motrizes que

governam nossa realidade”, inaugurando “[...] o comportamento propriamente estético [e libertando-o] da magia e da religião” (FREDERICO, 2013, p. 125).

Conclui-se, assim, que *o Ser Humano chegou à dança como Arte quando ele foi capaz de autonomizá-la enquanto linguagem artística, quando afirmou o caráter terreno da dança, e possibilitou seu reconhecimento como movimento corporal humano intencional, cuja finalidade é evocar/apresentar aspectos marcantes da vida dos sujeitos humanos, como construção e obra coletiva do gênero humano.*

3 A MATERIALIDADE DO DEBATE E DAS PRÁTICAS SOBRE CORPO E DA DANÇA NO MST

Neste capítulo nos propomos a discutir quem é e como surgiu o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, quais os debates sobre cultura e arte que o MST engendrou ao longo de sua história, bem como a materialidade da dança no Movimento, a partir das entrevistas realizadas com integrantes do MST do Paraná.

Considerando o estudo das condicionantes mais essenciais que regem a dança e a elucidação de uma ontologia da dança realizada como fundamentação teórica no capítulo anterior, nos propomos neste a discutir as questões dessa pesquisa com base em observações de campo e em entrevistas, objetivando investigar por quais motivos um dos maiores movimentos sociais de camponeses da América Latina – o MST – não teria, também, os debates e práticas de corpo e dança como estratégia política para suas pautas de reivindicação e luta por uma vida digna.

Como já foi mencionado, contribuo no MST do Paraná há nove anos, mais especificamente no Setor de Comunicação e Cultura. No entanto, participo de atividades tanto locais, quanto nacionais da organização. Atuo como arte-educadora, artista e produtora cultural. Por meio dessas vivências foi possível acumular leituras e análises sobre a concepção de corpo e dança que o MST construiu. Assim, foi a partir desta experiência cotidiana de campo que parte dos estudos e interpretações foram engendradas.

Ademais, como forma de qualificar e aprofundar as análises sobre a presença dos debates e práticas sobre corpo e dança no MST, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com integrantes do Movimento do Paraná dos mais diversos setores e frentes de atuação, a fim de que outros olhares e perspectivas sobre estes temas pudessem ser considerados no estudo.

É sobre estes levantamentos de dados, análises e leituras que os próximos parágrafos são dedicados.

A luta pela terra no Brasil remonta há mais de 500 anos. Desde a colonização dos portugueses tanto os povos originários de Pindorama¹¹, quanto os negros e negras arrancados do continente africano para aqui serem escravizados, passando pela resistência dos caboclos e caboclas da Guerra do Contestado ou da Guerra de Canudos, até a obstinada saga dos pobres imigrantes camponeses vindos especialmente da Europa em busca de um chão onde pudessem plantar e viver, as disputas e conflitos pela terra marcam e contam a história do Brasil.

¹¹ Antes de 1.500, grupos Tupi-Guaranis denominavam, o que hoje conhecemos como Brasil, de Pindorama, a terra das palmeiras: terra mítica e livre dos males.

Como herdeiros do legado destes povos indígenas, negros, caboclos e camponeses imigrantes, em 1984, na cidade de Cascavel/PR foi fundado o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). “De 1979 a 1983 foram realizadas diversas ocupações de terra por um grande número de famílias de camponeses sem-terra. As lideranças dessas lutas foram trocando experiências e, após vários encontros, decidiram [...] organizar-se como um movimento nacional de luta pela terra e a reforma agrária” (STÉDILE, 2011, p.82).

Composto por uma base de “[...] diferentes categorias de camponeses pobres – como parceiros, meeiros, posseiros, minifundiários e trabalhadores assalariados chamados de sem-terra – e também diversos lutadores sociais” (FERNANDES, 2012, p.496), na sua essência, o MST surgiu com três objetivos primordiais: a luta pela terra, pela reforma agrária e pela transformação da sociedade.

No entanto, ao longo da sua trajetória, para além da democratização da terra, várias outras demandas e motes de contestação foram sendo constituídos. Como, por exemplo, a reivindicação pela democratização dos meios de produção e do capital para a construção de agroindústrias, cooperativas e novas tecnologias de produção, inclusive a de matriz agroecológica; a democratização do acesso à educação do campo, o que inclui a existência e permanência de escolas no campo, mas também a construção permanente e a implementação da Pedagogia do Movimento; e a democratização do direito à cultura, não somente pela garantia e acesso aos bens culturais produzidos pela humanidade, mas essencialmente pelo direito às condições de produção e criação da sua própria cultura de cunho popular.

O debate da cultura como frente estratégica não esteve presente desde a fundação do MST, afinal, o que movia inicialmente as famílias era a urgência do acesso à terra como garantia à sobrevivência. No entanto, o germen da cultura Sem Terra já havia sido plantado e vinha crescendo com vigor.

A pesquisadora Roseli Caldart em sua obra *Sem Terra com Poesia*, apresentou um dos primeiros estudos sobre a presença da literatura e da música, mais especificamente da poesia e da canção, desde as primeiras reuniões, encontros e atividades de fundação do MST. Como a própria autora destacou, tais expressões artísticas para além de cumprirem papéis de animação, pedagógico e político, ainda podiam ser entendidas como:

“[...] reflexo das condições materiais vividas por seus autores dentro da organização do Movimento, não só enquanto sujeitos sociais que se definem na relação de trabalho com a terra, mas também, como conjunto de relações de produção específicas, que não apenas reflete a luta como também a auxilia e fortalece. (CALDART, 2017, p. 25).

Por meio de suas pesquisas e da participação ativa neste processo da formação do MST,

Caldart afirmou que “[...] este tipo de expressão cultural é tão significativo no Movimento Sem Terra (MST), que já não pode ser considerada apenas ornamental ou apendicilar à luta, mas sim, uma de suas próprias dimensões integrantes” (CALDART, 2017, p. 22). Ou seja, ainda que não estivesse pautado como uma dimensão estruturante do Movimento, o aspecto cultural já era vivido e construído contínua e organicamente por seus integrantes.

Embora a produção cultural do e no MST estivesse presente desde a sua fundação, somente no final dos anos de 1990 ela se tornou matéria de discussão no conjunto da direção, quando as possibilidades de sistematização de um projeto cultural para o Movimento passaram a ser debatidas para integrar parte da estratégia política deste.

As expressões culturais criadas dentro do MST, primeiramente a poesia, a música e as artes visuais, foram se constituindo signos de unidade em torno da luta social baseada em ideais e valores humanos. Portanto, quando o MST passa a pensar a formação e constituição dentro de uma perspectiva cultural, significa um avanço na compreensão e organização das estruturas dos sentimentos coletivos que movem o próprio movimento a avançar no campo das necessidades, para além da luta pelos meios de produção e segue para um debate mais profundo, na busca pela realização da vida social em todos os aspectos. (BRENNAND, 2017, p. 87).

A partir deste marco, em 1998 e 1999 foram realizados seminários exclusivos para discutir o tema da Cultura no MST. Destes debates, como elaboração síntese das discussões, Ademir Bogo escreveu o livro intitulado *O MST e a Cultura* onde foram organizadas as primeiras formulações acerca do assunto. Este “[...] foi um passo importante para entender a cultura no conceito antropológico, como parte da práxis do MST” (BRENNAND, 2017, p. 99).

Foi no IV Congresso Nacional do MST realizado em Brasília em 2000, que o Coletivo Nacional de Cultura do MST ficou reconhecido oficialmente como instância, “[...] cujo objetivo inicial seria o de estudar os conceitos existentes formulados, sobre arte e cultura na organização da produção artística realizada até então, e socializar as diversas experiências desta produção para o todo do MST” (BRENNAND, 2017, p. 91).

Outro desafio do Coletivo de Cultura foi estruturar e realizar um amplo processo de formação de militantes em nível nacional nas mais diversas linguagens artísticas.

La propuesta de realización de un proceso de formación ampliada y en nivel nacional en el campo de la cultura hacía parte de una comprensión de que los debates de la cultura no deberían estar restringidos a un pequeño colectivo. Se hacía necesario formar nuevos militantes que dominasen el debate bien como técnicas em los lenguajes artísticos y que sobretudo tuviesen la capacidad de fomentar un proceso de multiplicación en las provincias de donde provenían. Está en juego, en ese proceso, la estructuración efectiva del Colectivo Nacional de Cultura del MST. (BONASSA, 2011, p. 77).

Este processo que contou com o apoio de artistas nacionais renomados, e que propunha formação teórica e técnica nas linguagens artísticas:

[...] fue un rico período de acumulación de experiencias y reflexiones. En el campo de la formación específica de las manifestaciones artísticas más militantes tuvieron la posibilidad de descubrir que también podían hacer arte. El proceso ayudó a destruir la idea de que el arte era solamente para algunos que tenían “don”. Los Sin Tierra, a partir de la práctica intencionalizada, descubrían que en la lucha del MST había espacio y necesidad de formar militantes. (BONASSA, 2011, p. 79).

Outro marco no aprofundamento do debate sobre arte e cultura realizada pelo Coletivo Nacional de Cultura do MST, foi o Seminário *Arte e Cultura na Formação*, realizado em 2005, em São Paulo, onde as concepções e práticas sobre arte e cultura estavam novamente postas para reflexão e discussão. A compreensão de que todo artista deve ser militante, da mesma forma que todo militante pode ser artista, desde que possa desenvolver suas habilidades e capacidades artísticas e expressivas, foi difundida no Movimento como modo de oposição à divisão social do trabalho preconizada na arte subordinada à lógica comercial da cultura, que separou o artista do trabalhador. Na ocasião deste encontro:

O Coletivo de Cultura, portanto, afirma que a produção cultural no MST deve ser realizada para além das linguagens artísticas, produzidas prioritariamente de forma coletiva, ocorrendo a partir de demandas e estas sendo objetivadas para a transformação política e social, seja na organização da vida social e comunitária, nas relações mais harmônicas entre o ser humano e a natureza, e da luta contra-hegemônica ao projeto de dominação do grande capital na agricultura. (BRENNAND, 2017, p. 108).

No decorrer deste processo de consolidação do projeto cultural do MST, brigadas e frentes artísticas foram organizadas e realizaram atividades e trabalhos relevantes na trajetória histórica do MST. Em 2001 formou-se a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré; em 2007 a Brigada Nacional de Audiovisual Eduardo Coutinho; em 2014 a Brigada Nacional de Artes Plásticas Cândido Portinari; em 2015 a Frente de Literatura Palavras Rebeldes; e a Frente de Música do MST, que apesar da sua presença desde a origem do Movimento, ainda não concluiu seu processo de organização enquanto brigada.

Recentemente, em 2018, o Coletivo Nacional de Cultura do MST produziu mais um material que reflete o amadurecimento teórico e prático de mais um ciclo da sua história, o Caderno de Cultura nº 1, intitulado *Cultura e Reforma Agrária Popular*.

Como resultado do IV Seminário *O MST e a Cultura: o enraizamento da cultura no/do MST*, realizado em São Paulo em outubro de 2017, o caderno propõe, para além do compêndio das linhas políticas e linhas de ação da cultura, a síntese de que o projeto de cultura do MST é

na sua máxima o programa agrário de Movimento, ou seja, o próprio projeto de Reforma Agrária Popular preconizado pela organização é o Projeto Cultural do MST.

Um dos elementos centrais do nosso projeto de Reforma Agrária Popular é a dimensão cultural. Nesse campo, a Reforma Agrária Popular pressupõe uma transformação radical dos padrões culturais, tanto da nossa base assentada e acampada quanto do conjunto da sociedade, uma revolução cultural que é um dos fundamentos da forma atual de enfrentamento ao capital. A cultura assumiu uma dimensão estratégica na atual luta pela reforma agrária e pela superação do sistema capitalista e, em função disso, nosso programa de Reforma Agrária Popular passou a ser a base do Projeto Cultural do MST, para o campo e para o conjunto da sociedade. (COLETIVO NACIONAL DE CULTURA DO MST, 2018, p. 7).

Ainda que se tenha percorrido a história do MST e do debate da Cultura dentro dele de modo muito sintético neste escrito, tendo em vista que outras obras tratam dos temas com mais afinco e que este não era o objeto da presente pesquisa, é possível notar a ausência do debate acerca da linguagem da dança neste histórico. Como já foi mencionado na introdução, diferentemente das demais linguagens artísticas como a música, a literatura, o teatro, as artes visuais e o cinema, há que se reconhecer a ausência do debate e da prática da dança como intencionalidade estratégica no MST. Esta constatação não define que a dança não exista ou que não seja praticada no cotidiano do Movimento, mas sim, que ao longo desses 35 anos de existência, esta não foi uma dimensão apropriada e analisada com o devido rigor crítico.

Considerando a ausência de formulações e elaborações teóricas para desenvolver uma interlocução acerca da presença da dança no bojo do MST, como artista e educadora da/de dança e militante do Movimento há quase nove anos, por ter participado de inúmeras atividades locais, estaduais e nacionais, e ter vivenciado, sentido, percebido e refletido sobre como o corpo e a dança se apresentam na organização, autorizo-me a produzir algumas análises que possam corroborar para a sistematização da materialidade da dança no MST.

De modo amplo, os momentos mais perceptíveis e acessíveis da relação dos Sem Terra com o universo da dança, são os bailes e festas. Após reuniões, atividades e/ou encontros formativos, comumente são realizadas Noites Culturais, momentos onde são propostas atividades de sociabilidade de cunho cultural, como a degustação de pratos da culinária típica, ou ainda a fruição de uma apresentação artística em alguma das linguagens, ou mesmo a realização de uma dinâmica coletiva, e que culminam em atividades mais descontraídas com o consumo de bebidas, os galanteios e a dança.

Dependendo da região do país, os ritmos, estilos e gêneros da dança se modificam, mas no Paraná, as danças de tradição gaúcha são as mais habituais nestes bailes e festas, mesmo que a juventude reivindique o direito de também dançar o reggae, o rock, o rap, o samba, o funk, o

forró e demais ritmos constituintes da cultura musical e dançante nacional e internacional.

Neste contexto, a relação social mediada essencialmente pelos corpos em movimento dançante, é valorizada, difundida e inclusive almejada pelos participantes. No entanto, nem anteriormente, durante ou após os bailes e festas discute-se a finalidade destes momentos dançantes. Suas funções estão diretamente relacionadas ao benefício da sociabilidade e da descontração, como práticas corporais compensatórias às extenuantes atividades teóricas e políticas do dia.

Evidentemente que estes são objetivos importantes e relevantes para manter a unidade e o vigor do coletivo, e que o teor lúdico que a dança traz para estes espaços mantem humanizados os sujeitos Sem Terra. Esses aspectos da construção da identidade, da manutenção dos vínculos sociais e solidários, da integração, são importantes em uma organização que se territorializa em duas etapas, a fase do acampamento e a fase do assentamento, sendo que da primeira para a segunda pode haver um salto na qualidade de participação, ou ao contrário, um decréscimo vertiginoso... Contudo, não raramente, além de serem reproduzidos os padrões mercadológicos da arte comercial, expressos nas músicas e danças realizadas nestes bailes e festas, as práticas corporais e a dança não são tratadas como atividades de cunho formativo, numa clara expressão de que os momentos de elaboração teórica e política de grande importância são realizados sentados, no pensamento, durante o dia; e em movimento, no corpo, durante a noite, aquelas práticas de menor relevância tática e estratégica. O lugar da cultura como entretenimento manifesta da parte do MST a contradição da assimilação da dinâmica liberal: enquanto algumas esferas da reprodução da vida podem ser politizadas de forma coletiva, o movimento continua a entender no cotidiano de suas ações nos acampamentos e assentamentos que a cultura é uma esfera cujas determinações privadas e individuais supostamente detém o predomínio...

Outro momento onde a dança encontra espaço e se faz presente no MST são as Místicas e as Jornadas Socialistas. Para além de uma verve de pertença e de comprometimento com a classe trabalhadora e a luta dos Sem Terra, e de um estado individual e coletivo de prontidão e vigor para a luta cotidiana, a Mística é ainda uma produção simbólica, onde, comumente, por meio das linguagens artísticas se representa ou apresenta um tema histórico ou atual relevante que possa problematizar e elucidar os dilemas da sociedade. Por tais características seu papel é contribuir para conferir disposição e motivação aos militantes para resistirem aos desafios postos pelo enfrentamento com o capitalismo e suas formas de dominação.

A mística é uma atividade e também uma espécie de sentimento desenvolvido/vivenciado no MST. É um processo coletivo de criação e elaboração reflexiva por meio de representações simbólicas da realidade

material, assim como da representação simbólica da subjetividade dos militantes, da organização e da classe social dos criadores. A mística envolve sentimentos relacionados ao pertencimento afetivo, que transcendem a luta das trabalhadoras e trabalhadores rurais sem-terra. (BARBOSA, 2017, p. 1)

De modo semelhante, como o próprio nome sugere, na Jornada Socialista é realizado um itinerário de deslocamento, entremeado por pausas em estações que contam parte de uma história. A finalidade da Jornada Socialista é criar um ambiente de vivência e experiência coletiva de temas caros ao legado socialista.

A música, a literatura e o teatro são as linguagens mais recorrentes nas Místicas e Jornadas Socialistas, no entanto, vez ou outra a expressão corporal é utilizada para comunicar sensações, percepções e reflexões sobre o tema abordado, tornando o movimento corporal estético um dos focos da representação. Entretanto, isso se dá de modo espontâneo e complementar não como uma finalidade intencional específica de presentificar a dança.

Ainda de modo incipiente, a dança pode ser encontrada em atividades esporádicas promovidas para as crianças das áreas de reforma agrária, para os educadores do campo e também para os coletivos de mulheres do Movimento, aparecendo, primordialmente, em formato de oficinas ou vivências pontuais.

No Paraná, a partir de um recente trabalho sobre sexualidade realizado com os educandos em algumas escolas do campo proposto pelo Setor de Educação do MST deste mesmo estado, o debate sobre corpo se apresentou como um tema urgente e necessário a ser discutido nas bases, demandando assim, que práticas corporais aplicadas com princípios do estudo da dança, fossem proporcionadas aos educadores do campo e mulheres dos coletivos organizados.

Ademais, as ações com dança que são realizadas atualmente, se borram com as minhas proposições desta linguagem nos espaços e atividades do Movimento, sejam no formato de cursos, aulas, oficinas ou intervenções artísticas. Contudo, estas movimentações são localizadas e realizadas mais pelo meu interesse e motivação, do que por intencionalidade do MST.

Partindo dessa breve socialização das minhas percepções e vivências com a dança como artista, educadora e militante dentro do Movimento, para que esta pesquisa fosse capaz de dar lastro às argumentações sobre os motivos pelos quais o debate e as práticas sobre corpo e dança não são abarcados com intencionalidade estratégica no MST, foi necessário reunir vozes de outros militantes que pudessem apontar pistas para refletir sobre tal questão.

Inicialmente, a proposta foi realizar a pesquisa em nível nacional, considerando a materialidade da dança no MST nas cinco grandes regiões. No entanto, devido as impossibilidades materiais e objetivas de realizar um levantamento tão amplo e que tivesse

veracidade, foi necessário reduzir o campo de estudo.

Assim, como estratégia para coletar os relatos das trabalhadoras e trabalhadores do Movimento, utilizamos o encontro da Região Sul do Brasil, que reuniu militantes do Setor de Educação, Setor de Cultura e Coletivo de Juventude em fevereiro de 2018, em Chapecó, no estado de Santa Catarina.

Para esta ocasião, elaboramos um questionário com dez questões que, em sua maioria, já havia composto o corpo do projeto de pesquisa deste trabalho. Do questionário intitulado, *A dança no MST: ausência, presença espontânea ou estratégia política*¹², nove perguntas eram dissertativas e apenas uma objetiva.

Contudo, não seria possível apresentar o questionário para todas as pessoas que cumpram o encontro, assim, elegemos alguns critérios para selecionar os sujeitos que responderiam às questões, tendo como intuito alcançar a maior equidade possível de pareceres, considerando a diversidade de perfis ali encontrados. Os critérios foram:

- A unidade da federação em que a pessoa vive;
- O setor no qual contribui mais diretamente;
- O gênero;
- A faixa etária.

Desta forma, as perguntas foram entregues para dez pessoas do grupo, que assim que receberam o questionário apontaram dúvidas quanto às indagações e a abrangência destas. Neste momento foi possível identificar limites na proposição apresentada, e a confirmação da elaboração imprecisa e, em certa medida, equivocada para a finalidade que almejávamos.

O questionário indagava sobre a presença do debate de corpo e da dança no MST, por exemplo, contudo, o Movimento e seus espaços de atuação são muito diversos e múltiplos, e essa realidade, abriu possibilidade para respostas difusas, que ora enfatizavam as atividades mais massivas e nacionais como os grandes encontros e congressos, ora o cotidiano no seio dos acampamentos e assentamentos específicos nos quais estes sujeitos viviam.

Outro ponto frágil foi a apresentação de perguntas fechadas que permitiam respostas negativas e positivas, simplesmente, sem estímulo para o esclarecimento e argumentação sobre a opinião e leitura da realidade de cada pessoa indicada.

O questionário deixava, ainda, indefinida a necessidade de que as respostas deveriam se pautar na realidade e na materialidade da dança dentro do MST. Da maneira como foi apresentado aos participantes, o questionário possibilitou que as respostas transitassem entre o que de

¹² O questionário *A dança no MST: ausência, presença espontânea ou estratégia política*, se encontra no apêndice A deste trabalho.

fato acontece, o que é dito, mas não se efetiva, e o que gostariam que fosse dito e acontecesse, ou seja, a concretude dos fatos se imiscuíam com os debates projetivos em torno da dança no Movimento e as aspirações individuais dos sujeitos.

Ademais, outra ponderação diz respeito ao grupo que respondeu ao questionário. A intenção foi ter um diagnóstico síntese da situação da dança dentro do MST e, para tanto, deveríamos ter contemplada nessa amostra a diversidade dos espaços, frentes e pessoas que compõem este movimento social para garantir a maior legitimidade e veracidade possível nos resultados, e não somente de dois setores e um coletivo como tivemos acesso.

A partir dessas considerações, foi necessário reduzir ainda mais o campo de pesquisa, e uma nova proposição para mensurar e analisar a dança no MST foi engendrada. Elaboramos uma entrevista semi-estruturada que foi aplicada às trabalhadoras e trabalhadores Sem Terra, especificamente do Paraná, indagando sobre a materialidade da dança no estado.

As questões que orientaram a entrevista intitulada *A dança no MST do Paraná: ausência, presença espontânea ou estratégia política*¹³, foram empregadas seguindo os seguintes critérios:

- Ser efetuado no Paraná, tendo como recorte de estudo o próprio estado;
- Ser aplicado às mulheres e homens da direção estadual atual;
- Ser aplicado às representatividades da coordenação estadual dos Setores de Educação, Comunicação/Cultura, Gênero/Saúde, Produção, Formação, Frente de Massa e Coletivo de Juventude;
- Ser aplicado às representatividades da coordenação estadual das regiões Sul, Sudoeste, Norte, Noroeste, Norte Pioneiro, Oeste e Centro-Oeste.

Assim, iniciamos a coleta das entrevistas na primeira quinzena de abril de 2018, nos momentos e espaços onde foi possível encontrar parte das representatividades dos setores do Movimento.

Vale ressaltar o contexto histórico nacional específico no qual a maior parte das entrevistas foram colhidas. Colhidas como flores em meio ao turbilhão político instalado, especialmente na capital paranaense.

Nestes dias, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva havia sido preso, em meio às bombas de gás, balas de borracha e spray de pimenta que eram lançados sobre as trabalhadoras e trabalhadores que o apoiavam. Enquanto isso, na rua ao lado do prédio sede da Polícia Federal do Paraná, o tremular das bandeiras do Brasil, os fogos de artifícios e o perambular de Batmans

¹³ O questionário *A dança no MST do Paraná: ausência, presença espontânea ou estratégia política*, se encontra no apêndice B desta dissertação.

entre o buzinaço dos carros da pequena burguesia vibrando e exaltando um juiz federal “super-herói”, tornava inaudível o estrondo dos gritos e das bombas que ecoavam a poucos metros dali.

Nos dias que sucederam, um gigante acampamento a céu aberto se instalou no entorno da Polícia Federal de Curitiba, e a vida explodiu em cada detalhe: nos aromas dos alimentos preparados nas cozinhas improvisadas nas calçadas; nas cores das faixas, camisetas e bandeiras que flamulavam com os ventos suaves; nos sons que se espalhavam pelas casas e ruas, fossem das canções, palavras de ordem ou das falas comovidas e indignadas; e nos movimentos dos corpos que, carregando caixas e levantando tendas, se abraçavam e dançavam a possibilidade de, mesmo na aparente escuridão, fazer e ver o nascer da flor rubra do porvir.

Em pleno início de outono, concomitante a este cenário histórico, como se fosse uma dançarina em um palco improvisado, tentava me equilibrar entre a recepção do Nobel da Paz, Adolfo Pérez Esquivel, a montagem da ornamentação com dezenas de flores e folhagens que embelezariam o espaço, para um ato intitulado ambigualmente “Constituição da Primavera”, e as entrevistas sobre a dança no MST realizadas nas calçadas e meios-fios do Bairro Santa Cândida onde o acampamento se levantou. Era como colher flores para todos os lados... Colhendo flores onde só parecia poder ter asfalto duro, áspero e cinza.

Pena não caberem os áudios das entrevistas aqui nestas páginas. Que me perdoem as poetisas e os músicos, mas aos meus ouvidos aquelas falas tratando sobre corpo e dança no MST embaladas pelo som da multidão que trabalhava para manter vivo o acampamento, me soaram como poesia musicada, e a única saída que me impelia parecia dança-las. Contudo, na impossibilidade momentânea de me mover esteticamente, que estes escritos possam suprir tal episódio de dor e ternura.

Se me alongo neste trecho, é pela potência e significado que identifiquei para esta fase da pesquisa. Este contexto histórico brasileiro no qual ela vem sendo realizada, imprime e aprofunda a nossa questão e responsabilidade com tal processo. E nos faz refletir: afinal, é relevante discutirmos a dança dentro de um dos maiores movimentos sociais camponeses da América Latina em meio a atual conjuntura política-econômica-social-ambiental-cultural brasileira? Creio que sim. Então, que consigamos argumentar tal afirmativa ao longo deste texto. E que siga o baile!

Para tanto, foram realizadas seis entrevistas. Três delas com mulheres e outras três com homens. Sendo elas e eles de diferentes setores do MST: Comunicação, Educação, Formação, Gênero, Produção e representante do Norte-Pioneiro, entre os 28 e 46 anos de idade, todos com mais de 11 anos de participação dentro desta organização social.

A seguir, o Quadro 1 apresenta informações quanto ao perfil das entrevistadas e entrevistados que nos dão elementos mínimos para sabermos de qual local, período e experiências estas pessoas falam. Elementos estes que nos fornecem pistas para analisar as respostas e o posicionamento de cada um sobre a sua leitura da concretude do debate do corpo e da dança, bem como sobre das práticas corporais e dançantes dentro do MST do Paraná.

Quadro 1: Perfil das entrevistadas e entrevistados

INICIAL DO NOME	IDADE	GÊNERO	ESCOLARIZAÇÃO	TEMPO DE PARTICIPAÇÃO NO MST	SETOR DO MST QUE REPRESENTA	REGIÃO DO PRONDE ATUA
L	28 anos	Homem	Fundamental	15 anos	Comunicação	Centro
V	33 anos	Homem	Mestrado	15 anos	Educação	Oeste
S	34 anos	Mulher	Mestrado	22 anos	Formação	Sul
P	41 anos	Mulher	Especialização	15 anos	Gênero	Sul
B	44 anos	Homem	Médio técnico	27 anos	Produção	Oeste
Z	46 anos	Mulher	Superior	11 anos	Formação	Norte Pioneiro

Na primeira coluna da esquerda, temos a inicial dos nomes das pessoas entrevistadas. Utilizamos apenas as iniciais para que a identidade delas fosse resguardada. A segunda coluna apresenta a idade das mesmas. A pessoa L nasceu na década de 90, a V e S na década de 80, e P, B e Z na década de 70. Se olharmos para essas datas com as lentes da história brasileira, enfocando especialmente o contexto sócio, político, econômico expresso no campo e nas cidades do sul e sudeste do país nestes períodos, veremos a década de 70 em plena ditadura militar, aliada, ainda, a um processo de implementação da Revolução Verde, e na década de 80 um período de transição entre a ditadura e a retomada de um processo democrático, marcado inclusive pela elaboração e promulgação da constituição da primavera. Já a década de 90 veremos um andamento efervescente da política neoliberal e, especialmente para o campo, o avanço do agronegócio como modelo produtivo. Este contexto vivenciado pelos participantes da pesquisa, provavelmente, marcou o ponto de vista, a opinião e a formação de cada um.

Quanto à terceira coluna, o Quadro 1 indica o gênero de cada participante, sendo três delas mulheres e três homens. Por considerarmos que a formação do gênero, ou seja, ser homem e/ou mulher, masculino e/ou feminino se refere a uma construção social, cultural e histórica que

implica, portanto, na forma como se analisa a realidade, avaliamos ser relevante este dado na pesquisa, para nos auxiliar a analisar e compreender a concepção e olhar de cada uma e um dos entrevistados sobre os temas corpo e dança preconizados aqui.

A quarta coluna se refere à escolarização de cada participante. Tivemos um grupo bastante heterogêneo neste quesito, apenas L tem o ensino fundamental completo, B o ensino médio técnico, Z o ensino superior completo, P tem especialização, e V e S têm mestrado. Essa diversidade formativa formal nos pareceu um item relevante para a pesquisa, pois o nível de escolarização pode estar diretamente ligado às concepções e perspectivas sobre corpo e dança que cada entrevistado apresentou.

A quinta coluna apresenta o tempo de participação no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra de cada pessoa entrevistada. Z está no MST há 11 anos, L, P e V estão na organização há 15 anos, S há 22 anos e B há 27 anos. Com estes dados é possível aferir que todos têm tempo de trabalho, estudo e luta suficientes para apresentarem um ponto de vista relevante sobre o debate de corpo e dança no MST do Paraná. Ademais, o tempo de vivência e experiência dos participantes neste movimento social, confere propriedade nas respostas dadas sobre os referidos temas que foram sugeridos a eles.

O MST possui uma forma de organização bem específica que estrutura e garante, da escala local a nacional, capilarização e também uma certa especialização nas frentes de trabalho que foram se constituindo necessárias ao longo das suas mais de três décadas de existência. Neste processo o MST do Paraná se estruturou em setores e coletivos, sendo eles: comunicação, cultura, saúde, educação, produção, formação, gênero, frente de massa e coletivo de juventude. Em relação a este dado que a sexta coluna do Quadro 1 se refere. Para esta pesquisa foram entrevistados: L do setor de comunicação, V do setor de educação, B do setor de produção, P do setor de gênero, e S e Z do setor de formação. Estes também são subsídios importantes para tal trabalho, pois nos indica de qual especialidade e ambiente de debate, formação e prática cada pessoa fala, aproximando ou afastando os temas de corpo e dança das suas pautas e temas de luta.

Sobre a última coluna do Quadro 1, os dados apresentados se referem a região do Paraná onde cada participante atua. Embora todas e todos estejam morando em terras paranaenses, cada região tem uma história e um processo de formação do seu povo, e esta construção imprime sobre os indivíduos modos distintos de ver e interpretar cada elemento da realidade. O MST subdivide o Paraná em sete grandes regiões, contudo, para esta pesquisa apenas quatro delas foram contempladas: L da região centro; V e B da região Oeste; S e P da região Sul e Z da região Norte Pioneiro.

Após estes dados preliminares supracitados, elaboramos outro quadro para apresentar as respostas em relação a questão síntese da entrevista, “A dança no MST do Paraná: está ausente, tem presença espontânea ou é estratégia política”.

Tabela 1: A dança no MST do Paraná

INICIAL DO NOME	ESTÁ AUSENTE	TEM PRESENÇA ESPONTÂNEA	É ESTRATÉGIA POLÍTICA
L	X	X	
V	X	X	X
S	-	-	-
P		X	
B		X	
Z		X	X
TOTAL	2	5	2

Fonte: Pesquisa de Campo, Guilherme (2018)

A partir da Tabela 1 acima, se optássemos por uma verificação mais mecânica e quantitativa, poderíamos observar que a segunda opção, de que a dança no MST do Paraná tem presença espontânea, foi a alternativa mais assinalada nas nossas entrevistas, entretanto, parte significativa dos participantes indicaram uma ou mais respostas como síntese da realidade paranaense no que tange a presença da dança no MST, ou seja, a Tabela 1 reforça nos seus dados e números, tanto o método dialético de leitura da realidade dos entrevistados, quanto o processo concreto transitório da presença da dança no Movimento. De acordo com os entrevistados, majoritariamente e no sentido *lato* a dança está nos bailões, nas Noites Culturais, nas Místicas e nas Jornadas Socialistas. Aparece como distração, divertimento, entretenimento, socialização e adorno, uma reprodução irrefletida da prática dançante e, por vezes, até alienante, sem que haja uma reflexão sobre o seu papel, a sua função e intencionalidade dentro do MST do Paraná. Indicaram que a dança é uma atividade meio/recurso/ferramenta/instrumento para outra finalidade, não como atividade central e formativa em si, por suas próprias características e conteúdos.

Quanto às respostas que enunciaram a dança como ausente dentro do MST do Paraná, estas apontaram que em algumas localidades, comunidades, espaços formativos e setores do Movimento, os dois temas – corpo e dança – nunca apareceram como um ponto de discussão, por serem compreendidos como irrelevantes e dispensáveis para um projeto popular, por não

visualizarem a importância e relação dos referidos temas com a pauta central da luta pela terra e da reforma agrária.

Contudo, outras duas respostas pronunciaram que o debate e as práticas de corpo e dança já estiveram presentes em momentos bem pontuais e específicos como foco central de estudo, reflexão e prática no MST do estado. Em alguns cursos, como oficina complementar ou como assunto central, a dança foi discutida e praticada na perspectiva de estratégia política para a luta pela terra, pela reforma agrária popular e pela transformação social.

Diante das respostas e indicativos como vimos acima, a partir de uma lista elaborada previamente por nós contendo palavras-chave, a Tabela 2 que veremos a seguir, aponta quais foram as categorias elencadas por cada entrevistado que possam ter influenciado historicamente a escassez e a fragilidade do debate e das práticas acerca do corpo e da dança dentro do MST do Paraná.

Estas categorias foram listadas a partir das minhas vivências e reflexões no estudo e na prática da dança dentro do contexto da reforma agrária no estado do Paraná, como uma espécie de síntese dos limites e dificuldades que encontrei ao longo de quase uma década de trabalho dentro do Movimento. Elas compõem uma sequência de possíveis nós que pretendemos ao longo deste trabalho analisar mais detida e profundamente, e quiçá vislumbrar caminhos para desatá-los, a fim de que se possa mensurar os liames que não permitiram que a dança fosse vista como uma aliada real para os processos de emancipação humana, de luta pela terra, pela reforma agrária e pela transformação da sociedade no seio desta organização social camponesa.

As palavras-chave eleitas foram religião, educação, gênero, sexualidade, dicotomia corpo/mente, política, cultura camponesa, agronegócio, raça, classe social, militarização, geografia, saúde e MST.

Tabela 2: Categorias de análise para a presença espontânea da dança no MST do PR

	L	V	S	P	B	Z	TO-TAL
RELIGIÃO	X		X		X		3
EDUCAÇÃO	X	X	X				3
GÊNERO	X	X	X		X		4
SEXUALIDADE	X		X		X		3

DICOTOMIA						
CORPO E	X			X	X	3
MENTE						
POLÍTICA	X		X			2
CULTURA						
CAMPONESA	X	X	X	X		4
AGRONEGÓCIO	X	X	X			3
RAÇA	X					1
CLASSE SOCIAL	X		X	X		3
MILITARIZA- ÇÃO	X	X	X	X	X	5
SAÚDE	X					1
GEOGRAFIA	X					1

Fonte: pesquisa de campo, Guilherme (2018)

De acordo com a Tabela 2 a palavra-chave que mais foi assinalada pelas pessoas entrevistadas foi a Militarização. Quando eu indiquei esta palavra como um dos nós que possivelmente tenha influenciado na ausência ou escassez do debate e da prática de corpo e dança no estado, me referia ao processo de militarização do corpo que foi promovido no Brasil ao longo da sua história, especialmente no último século, e que tornou a máxima “uma mente sã em um corpo são”, justificativa dos militares da Era Vargas para a urgência e necessidade de educar o físico, controlar o corpo, dominar e condicionar os movimentos corporais. Mesmo sem que eu houvesse discorrido sobre essas minhas impressões aos entrevistados, dos seis, cinco circularam a palavra militarização como uma das responsáveis pelo esvaziamento da dança no MST do Paraná.

Em seguida, quatro pessoas indicaram tanto Gênero, quanto a Cultura Camponesa como outras palavras-chave neste mesmo processo. Primeiro apontando que a dança teria mais aceitação social como uma prática das mulheres do que dos homens e que, por estarmos em uma sociedade machista e patriarcal, dominada pela organização e deliberação dos homens, este ponto de pauta, a dança, se tornou um tema invisibilizado.

Sobre a Cultura Camponesa, indicaram este assunto justificando que é da Cultura Camponesa o não movimento, o conservadorismo, a timidez, o desconforto de se colocar em movimento, quanto mais na dança. As análises virão a *posteriori*.

Já as palavras-chave: Religião, Educação, Sexualidade, Dicotomia corpo/mente, Agronegócio e Classe Social, todas foram assinaladas pela metade dos participantes. Três deles disseram que a Religião colocou o corpo em segundo plano, inclusive proferindo este como a parte profana e impura dos seres humanos. A Educação aparece mais relacionada ao espaço escolar, como um lugar que deveria ser por excelência o local das práticas corporais e da dança na formação humana, mas que tampouco está estruturada e tem profissionais capacitados para isso.

Quanto à Sexualidade, anunciaram que o tabu em torno do debate de corpo, o moralismo e o conservadorismo no trato com o sexo e as sexualidades, restringiu a possibilidade dos debates e das vivências corporais. Como a dança se dá essencialmente no corpo e pelo corpo, por consequência, também não ganhou espaço.

Sobre a Dicotomia corpo/mente, processo histórico cartesiano que fragmentou o ser humano como se corpo e mente fossem dissociáveis em um indivíduo, esta foi enfatizada como um dos limites para a presença da dança no MST do Paraná. O Movimento nos seus espaços de formação e atividades reforça a perspectiva de que os momentos de seriedade e importância são aqueles da leitura, da palestra, da fala expositiva, da escrita, da teoria, da intelectualidade, da racionalidade, em contrapartida, no que se refere ao corpo e às práticas corporais estes teriam menor valor e seriam menos fundamentais. Reforçam, em alguma medida, que o corpo estaria voltado apenas para a distração, o divertimento, o prazer e o relaxamento, em uma análise de que, inclusive, estas dimensões também não fossem relevantes. Como se mover trouxesse somente estes tipos de benefícios, e fosse desprovido de processos mentais e emocionais determinantes e essenciais para a formação humana.

Outra palavra-chave foi Agronegócio, que hegemonizou a cultura do campo, privou e fragilizou a produção e manutenção das manifestações culturais camponesas. Por fim, em relação à Classe Social, indicaram que os pobres foram privados do direito e acesso às práticas corporais e à dança, e a população camponesa, especialmente aquela que hoje compõe o MST, não teve possibilidade de conhecer e praticar dança pela sua condição de classe trabalhadora explorada e alienada.

Quanto à palavra-chave Política, apenas duas pessoas indicaram que este poderia ser um nó que impediu a presença da dança com intencionalidade estratégica dentro do MST do Paraná, mas não se aprofundaram ou detalharam sua justificativa.

O mesmo se deu com as três últimas palavras-chaves, Saúde e Geografia, apenas uma pessoa circulou Raça, uma pessoa Saúde, e uma Geografia. Também não argumentaram com afinco e clareza, e quanto à Geografia o fez na perspectiva de que a Região Sul do país não tem essa cultura corporal estimulada, Geografia como região do país.

Feito este levantamento e a descrição quanto aos nós que cercearam a presença do debate a e das práticas, tanto de corpo quanto de dança no MST do Paraná de acordo com as entrevistas realizadas, o próximo passo foi elencar e combinar aquelas que se articulam com as palavras-chave que também visualizei como as possíveis responsáveis pelo processo de esvaziamento da dança no campo paranaense, especialmente, neste movimento social.

Assim, chegamos nas seguintes combinações síntese: Dicotomia corpo e mente/Religião e espiritualidade/A questão de gênero/As sexualidades; Educar o físico/A militarização do corpo; e Cultura camponesa/Impactos do agronegócio. Serão sobre esses diálogos que o próximo capítulo se debruçará, no intuito de analisarmos a partir das minhas reflexões, dos relatos dos entrevistados e da interlocução teórica com os autores que discorreram sobre estes temas, a dança como um território em disputa.

4 Da desterritorialização do corpo e da desterritorialidade da dança até o MST

Como já foi dito nas primeiras páginas deste escrito, tudo se move. E mais, se move no tempo e no espaço. Nos estudos de dança de Laban, bailarino e pesquisador do movimento que “[...] desde sua infância observava a dança dos camponeses, seus movimentos de trabalho e o movimento dos planetas, das plantas, dos animais” (RENGEL, 2005, p. 99), e que também foi citado anteriormente, tempo e espaço são dimensões basilares em qualquer dança. O tempo como qualidade de movimento, como fator expressivo do movimento, referente à duração deste, num contínuo muito rápido ou muito lento, contendo acelerações e desacelerações. Ou seja, dependendo do tempo aplicado aos movimentos, esta dança comunica uma ideia, uma emoção, um estado corporal. Assim, tempo para Laban está relacionado ao “quando” do movimento, ao tempo em uma escala pessoal.

Em relação ao espaço, Laban compreendia que o corpo se movia no espaço amplo, a partir de um espaço pessoal, denominado de Cinesfera. “Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. [...] É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move” (RENGEL, 2005, p. 32). Ademais, espaço também é para Laban um fator expressivo do movimento. O central nesta interpretação está no foco do movimento direto ou flexível, por exemplo. “As qualidades de esforço em relação ao fator espaço são concernentes ao tipo de concentração ou foco no espaço e não tanto ao aspecto da forma do movimento” (RENGEL, 2005, p. 66). Assim, dependendo do foco dos movimentos pelo e no espaço a dança comunica ou expressa uma determinada informação. Diz respeito ao “onde” do movimento, ao

espaço em uma escala pessoal.

Embora Laban tenha se dedicado ao estudo do movimento na dimensão pessoal, ele não perdeu de vista que cada uma das suas elaborações e danças estavam localizadas em um determinado tempo e espaço social. Deste modo, a História enquanto área de conhecimento que se constituiu para o estudo do tempo, de um tempo específico, o tempo social, perpassava suas interpretações sobre a dança. Da mesma forma que a Geografia, a área de conhecimento que se estabeleceu para estudar o espaço, mas o espaço social, ainda que de modo indireto, também permeava as práticas e formulações sobre a dança que ele construiu.

Assim, História e Geografia, tempo e espaço estarão em contínuo movimento nas análises e reflexões engendradas nesta etapa da pesquisa. Da mesma forma como pessoal e social, indivíduo e coletivo serão marcos de investigação nesta proposição que se compromete a interpretar o corpo e a dança, não a partir de parâmetros polarizados ou dicotomizados, mas ao contrário, em constante complementariedade e interseção, onde micro e macro se determinam e são determinados.

Como o intento desta pesquisa é desvelar, ou ao menos aproximar pistas que auxiliem a identificar, os motivos pelos quais o corpo e a dança, assim como seus debates e práticas, não são valorizados no MST como intencionalidade estratégica, os estudos se concentraram em balizas estruturais que influenciaram a formação do Brasil, portanto, do MST. Desta forma, os processos de constituição do modo de produção capitalista, assim como, os de ocidentalização que marcam a história desde o Brasil colônia conduzirão as leituras sobre corpo e dança.

A constatação síntese que se anuncia, a partir das análises realizadas nesta seção, é que o corpo e a dança foram expropriados, espoliados, desterritorializados das mulheres e homens ocidentais nos últimos séculos. O MST, com seus 34 anos de existência, não foi poupado de tal herança.

O processo de acumulação do capital se realizou em dimensão escalar. O capitalismo exerceu seu poder controlando e dominando todas as escalas geográficas: o corpo, a casa, a comunidade, a cidade, a região, a nação e as fronteiras globais (GUIMARÃES, 2015). Sua capacidade de transitoriedade pelas diversas escalas fez do capitalismo um dos agentes de maior importância e impacto político, econômico e cultural dos últimos tempos.

De acordo com o geógrafo Neil Smith,

Marx [...] detectou no capitalismo uma tendência para o que ele chamou de “aniquilação do espaço pelo tempo”. Podemos ver isso em todas as escalas – da global, onde os avanços da tecnologia de comunicação e transporte tornam o mundo quase literalmente menor, à desterritorialização diferencial dos corpos feminino e masculino [...]. (SMITH, 2000, p. 156).

Especificamente sobre a escala corpo, o autor afirma que este é socialmente construído, e que se trata do “local físico primário da identidade pessoal”. “O lugar do corpo marca a fronteira entre o eu e o outro em um sentido tanto físico quanto social, e envolve a construção de um “espaço pessoal”, além de um espaço fisiológico literalmente definido” (SMITH, 2000, p. 145).

Sendo assim, quando o capitalismo exerce seu poder sobre esta estrutura humana primeira, seria o mesmo que reger as células que compõe um organismo; o mesmo que regular e comandar as características e as atribuições deste organismo. Neste caso, controlar e dominar os corpos seria uma das etapas para exercer o controle sobre a sociedade.

Um aspecto central na definição de escala é a relação dialética da identidade e da diferença. Várias formas de diferença social foram construídas em torno da identidade do corpo, como a diferenciação de gênero, raça e classe. Em nenhum lugar essa dialética é mais importante do que com o corpo e no corpo (SMITH, 2000).

Para Guimarães (2015, p. 91), ao estudar as relações ente Geografia e Saúde, afirma que “[...] as diferenças corporais podem servir de base para formas socioespaciais de exclusão e opressão”, produzindo, assim, “[...] diferenciados processos de saúde e doença, assim como inúmeros movimentos de luta por melhorias nas condições de vida”.

Dessa forma,

[...] o espaço é contexto no qual se realizam as ações e movimentos sociais, como também as manifestações corporais. Essa múltipla relação gera a confrontação entre a sociedade e o indivíduo, aparentemente invisíveis, o que coloca o corpo como uma arena de tensões e conflitos (GUIMARÃES, 2015, p. 51).

De acordo com Smith (2000) existem caminhos centrais na disputa da escala corpo, sendo elas o cuidado com o mesmo; o acesso físico ao corpo e pelo corpo; e o controle sobre ele. O corpo não apenas como estrutura anatomofisiológica, mas também como corpo social.

Quando se fala de tensões, disputas e conflitos, inevitavelmente trata-se da contestação de poder, ou mais especificamente, das relações de poder envolvidas em um contexto. “O poder, implica, evidentemente, a capacidade de estabelecer normas e de fazê-las cumprir, sob pena de sanções morais ou materiais” (SOUZA, 2009, p. 68). No entanto, o poder, uma das dimensões das relações sociais, expressa sua projeção no espaço, na categoria geográfica denominada de Território (PEDON, 2014).

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto de dominação, quanto ao poder no sentido simbólico de apropriação (HAESBAERT, 2005, p. 6774).

O espaço e o território são indissociáveis, no entanto, enquanto o espaço antecede a constituição do território, este por sua vez é o que humaniza o primeiro. As relações estabelecidas no espaço é que criam o território.

Dessa maneira podemos, finalmente, diferenciar minimamente o território do espaço. Para nós, sucintamente, há pelo menos três processos que, ontologicamente, estão na base desta diferenciação: a) as relações de poder numa compreensão multidimensional, constituindo campos de força econômicos, políticos e culturais ([i-]materiais) com uma miríade de combinações; b) a construção histórica e relacional de identidades; c) o movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (TDR) [...]. Tanto os processos culturais inerentes às relações de poder como as identidades simbólico-culturais mais específicas, sobretudo os processos TDR, são aspectos utilizados em estudos de geografia quando se destaca o conceito de território, juntamente com relações econômicas e políticas (de poder), as redes e a natureza exterior ao homem. (SAQUET, 2008, p. 82).

O espaço efetivamente usado pela sociedade e suas instituições é que define o território (PEDON, 2014). Assim, território é “[...] o espaço terrestre real ou imaginado, que um povo [...] ocupa ou utiliza de alguma maneira, sobre o qual gera sentido de pertencimento que confronta com o de outros, e organiza de acordo com os padrões de diferenciação produtiva [...], social [...] e sexo/gênero e sobre o qual exerce jurisdição” (ZAMBRANO apud HAESBAERT, 2005, p. 6781).

De acordo com o geógrafo brasileiro Milton Santos, o território não é somente o agrupamento dos recursos naturais e de coisas sobrepostas, ele tem que ser compreendido como território usado, e não em si. “O território usado é o chão mais a identidade em si. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 1996, p. 210).

Entendido assim, do mesmo modo como o corpo é concebido como escala geográfica, também pode ser compreendido como território. Ele é o primeiro lugar ao qual se pertence, é nele e por meio dele que se dão as relações sociais. O corpo não é somente uma dimensão natural e material da condição humana, mas também uma produção social e, por sua vez, por ser social, é constituído e carregado de uma dimensão simbólica, na medida em que os indivíduos têm um sentido de pertencimento e de identidade, inclusive, corporal.

O território corpo, sendo produto de um conjunto de ações sociais em um determinado contexto histórico, se constitui a partir de relações sociais de poder, estas por sua vez se realizam no sentido concreto por meio da dominação, e no sentido simbólico através da apropriação. Assim, quem detêm o poder concreto e o poder simbólico sobre um espaço, não necessariamente em condições de equidade, pode-se ter poder mais sobre uma dimensão do que sobre

outra, detêm, em síntese, o território. No território corpo o andamento dessa disputa não se realizou de modo distinto, nos processos de transição do feudalismo para o capitalismo, as formas de dominação e apropriação do território corpo foram reais e radicais para a construção do novo modo de produção no ocidente.

Deste modo, o que se verificou foi um processo secular de desterritorialização do corpo. Um dos modos de disputa territorial é a desterritorialização, é “[...] o controle das formas de uso e de acesso ao território” (FERNANDES, 2008, p. 208). Trata-se de um mecanismo de desterritorialização, pois as mulheres e homens tinham domínio e pertencimento sobre seu território corpo, e controlavam as formas de uso dos seus corpos e o acesso a eles. Pertenciam ao corpo que lhes pertencia. A desterritorialização do corpo significou a destruição deste enquanto território, enquanto corpo e identidade corporal em si.

O capitalismo dominou e se apropriou dos corpos tanto material, quanto simbolicamente, e o fez rompendo “[...] com as escalas impostas pelos usos estritamente capitalistas e pelos recortes institucionais” (PEDON, 2014, p. 53), por meio de práticas alternativas de apropriação de um espaço particular, neste caso o território corpo. O processo de desterritorialização do corpo tem a ver “[...] com o desenraizamento [...] de indivíduos e grupos, e pode implicar a privação do acesso a recursos e riquezas” (SOUZA, 2008, p. 60). Desenraizar os indivíduos dos seus próprios corpos foi um dos primeiros passos para a implementação do capitalismo, ao balizar o corpo a partir das relações capitalistas. Ao perder o seu espaço de vida mais genuíno para o capital, o ser humano foi desterritorializado da sua esfera corporal, desenraizado do seu primeiro território.

No entanto, os impactos da desterritorialização do corpo, evidentemente não ficaram restritas à sua estrutura física material, mas se refletiram nas ações corporais realizadas por ele. O capitalismo se apropriou e controlou pelos seus mecanismos de poder não somente o corpo em si, mas as práticas e manifestações corporais, inclusive a dança, protagonista desta pesquisa. Neste sentido é possível enunciar que combinado ao processo de desterritorialização do corpo, houve um histórico processo de desterritorialidade da dança.

“A territorialidade são as representações dos tipos de uso do território” (FERNANDES, 2008, p. 205), ela, “[...] ao mesmo tempo em que expressa a luta pela manutenção da identidade, representa uma forma específica de ordenação territorial” (PEDON, 2014, p. 55), assim, pode-se afirmar que a dança, por cumprir um papel de expressão da identidade de um determinado território, mas também de revelar uma forma de organização e ordenação deste, poderia ser definida como territorialidade de um território.

A territorialidade efetiva-se em distintas escalas espaciais e varia no tempo através das relações de poder, das redes de circulação e comunicação, da dominação, das identidades, entre outras relações sociais realizadas entre sujeitos e entre estes com seu lugar de vida, tanto econômica como política e culturalmente. (SAQUET, 2008, p. 87).

Dessa forma, a territorialidade dança também pode ser entendida como intercessão simbólica, cognitiva e prática que a concretude dos lugares opera nas ações sociais. Pela territorialidade ser um fenômeno social que abrange indivíduos que fazem parte do mesmo grupo social e de grupos sociais diferentes, nela existem continuidades e descontinuidades no tempo e no espaço (SAQUET, 2008). Assim se dá com a territorialidade da dança, pois ela está intimamente relacionada a cada lugar, ela confere-lhe identidade e sofre ingerência das condições históricas e geográficas de cada lugar.

A territorialidade corresponde ao poder exercido e extrapola as relações políticas envolvendo as relações econômicas e culturais, indivíduos e grupos, redes e lugares de controle, mesmo que seja temporário, do e no espaço geográfico com suas edificações e relações. A territorialidade efetiva-se em todas as nossas relações cotidianas, ou melhor, ela corresponde às nossas relações sociais cotidianas em tramas, no trabalho, na família, na rua, na praça, na igreja, no trem, na rodoviária, enfim, na cidade-urbano, no rural-agrário e nas relações urbano-rurais de maneira múltipla e híbrida. (SAQUET, 2008, p. 90).

A territorialidade da dança, pela sua imbricada relação com o território corpo, inevitavelmente sofreu os reflexos dos processos de desterritorialização do mesmo. O capitalismo através dos seus meios de dominação, controle e poder realizou ao longo dos últimos séculos no ocidente, um processo de desterritorialidade da dança. Enquanto territorialidade, a dança pode conferir aspectos identitários significativos para cada território, e assim fortalece-los onde ela se desenvolveu historicamente. A dança foi expropriada e espoliada das mulheres e homens, especialmente no contexto do campo, tendo em vista que a territorialidade dança, em certa medida, comprometia a realização plena do projeto capitalista que se implementava.

Os processos de desterritorialidade implicam na desincorporação de uma dimensão política, mas que diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois estas estão estreitamente relacionadas ao modo como os indivíduos utilizam os bens naturais, como eles próprios se organizam no espaço e como eles dão significado ao lugar. Isso significa que a territorialidade enquanto “imagem” ou símbolo de um território, que tem eficácia como estratégia político-cultural (HAESBAERT, 2005), é subtraída e/ou substituída, num processo de desterritorialidade e de reterritorialidade, de acordo com a correlação de forças e poderes que disputam um território. Nas disputas travadas no seio do capitalismo, a territorialidade dança dos territórios camponeses teve a desterritorialidade como flagelo.

A narrativa pela qual o corpo e dança passaram durante e após a transição do feudalismo para o capitalismo é marcada de fatos que perpassam tempo e espaço, e que influenciaram e determinaram os rumos desses temas dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra na atualidade.

Mas afinal, por quais caminhos e meios o corpo e a dança foram desterritorializados na sociedade capitalista ocidental? E por quais motivos o corpo e a dança não têm intencionalidade política estratégica dentro do MST? Sobre estas reflexões e estudos que esta seção se debruçará.

Contudo, para realizar tal análise foi necessário reorganizar as categorias que inicialmente haviam sido destacadas para o estudo. Assim, foram elencados três eixos de análise, onde em cada um deles várias das categorias estarão contidas.

No eixo 1, denominado de *Disciplinamento e adestramento do corpo*, as categorias dicotomia corpo e mente, gênero, sexualidade e religião serão alinhavadas como partes e desdobramentos do mesmo exercício disciplinador do corpo. No eixo 2, *Controle e contenção social pelas práticas corporais*, categorias como educação, militarização, saúde e classe social, serão faces de um mesmo empreendimento do biopoder. Por fim, no eixo 3, *Corpo e dança: culturas do atraso*, as categorias cultura camponesa, raça e agronegócio se articularão na fundamentação do corpo e da dança camponesa como expedientes próprios da “agricultura do atraso”.

4.1 Disciplinamento e adestramento do corpo

“Penso, logo existo”, afirmou o filósofo francês René Descartes, que viveu entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII. A existência humana, a partir da sua premissa, era determinada pelo pensamento. Corpo e mente eram distintos e independentes, porém, a mente tinha supremacia sobre o corpo.

[...] concludo que minha essência consiste apenas em que sou uma coisa que pensa ou uma substância da qual toda essência ou natureza consiste apenas em pensar. E, apesar de, embora talvez (ou, antes, com certeza, como direi logo mais) eu possuir um corpo ao qual estou muito estreitamente ligado, pois, de um lado, tenho uma ideia clara e distinta de mim mesmo, na medida em que sou apenas uma coisa pensante e sem extensão, e que, de outro, tenho uma ideia distinta do corpo, na medida em que é somente algo com extensão e que não pensa, é certo que este eu, ou seja, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é completa e indiscutivelmente distinta de meu corpo e que ela pode existir sem ele. (DESCARTES, p. 142)

Relativamente no mesmo período, Martinho Lutero, mentor da Reforma Protestante iniciada na Alemanha, proferia que a razão deveria se manter “[...] atenta aos ataques do ser carnal e evitar que (nas palavras de Lutero) a “sabedoria da carne” corrompa os poderes da mente”

(FEDERICI, 2017, p. 241). A Reforma Protestante e a burguesia mercantil foram centrais no processo de disciplinamento do corpo, tendo o Estado e a Igreja como seus principais feitos.

O Iluminismo, a Era da Razão, foi marcado pelo conflito entre a mente e o corpo, respectivamente, entre o “melhor” e o “mais baixo”, a fim de que se pudesse libertar os homens, e neste caso são os seres humanos do sexo masculino mesmo, do obscurantismo do corpo protagonizado especialmente pelas mulheres.

Na transição do modo de produção feudal para o capitalista o cerne do processo estava na exploração da força de trabalho. Era necessário dominar e controlar o trabalho, portanto, os trabalhadores, a fim de que se tivesse controle sobre os produtos que, dentro de uma perspectiva mercadológica, gerariam lucro. Contudo, o trabalho era realizado pelo corpo e no corpo, e estando este vinculado e comprometido com seus tempos naturais, se tornava empecilho para o aumento e rendimento lucrativo que os capitalistas almejavam. Era necessário, portanto, um novo ser humano para o trabalho, um novo corpo.

Na tentativa de formar um novo tipo de indivíduo, a burguesia estabeleceu uma batalha contra o corpo, que se converteu em sua marca histórica. De acordo com Max Weber, a reforma do corpo está no coração da ética burguesa porque o capitalismo faz da aquisição “o objetivo final da vida”, em vez de trata-la como meio para satisfazer nossas necessidades; para tanto, necessita que percamos o direito a qualquer forma espontânea de desfrutar a vida [...]. O capitalismo tenta também superar nosso “estado natural” ao romper as barreiras da natureza e ao estender o dia de trabalho para além dos limites definidos pela luz solar, dos ciclos das estações e mesmo do corpo, tal como estavam constituídos na sociedade pré-industrial. (FEDERICI, 2017, p. 243).

De acordo com a estudiosa italiana feminista marxista Silvia Federici, o corpo se tornou o foco central dos planos das primeiras políticas sociais do período, “[...] porque aparecia não somente como uma besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, a máquina de trabalho primária” (FEDERICI, 2017, p. 249), o que revelou, além de um processo de violência pelo Estado e a Igreja contra o corpo, um interesse primordial a tudo que se relacionava ao corpo. Inclusive com grande estímulo e motivação para estudos dos movimentos e das propriedades do corpo. Foi neste bojo que autores como Descartes se destacaram, contribuindo, inclusive para a aparição de uma ciência capitalista do trabalho (FEDERICI, 2017).

A concepção de que o corpo era algo mecânico, vazio de qualquer teleologia intrínseca – as “virtudes ocultas” atribuídas ao corpo tanto pela magia natural quanto pelas superstições populares da época –, pretendia fazer inteligível a possibilidade de subordiná-lo a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de formas de comportamento uniformes e previsíveis. (FEDERICI, 2017, p. 253).

Neste processo de dicotomizar corpo e mente, o corpo cartesiano ficou dissociado da pessoa, se tornou, portanto, um corpo desumanizado. Tais especulações filosóficas deram lastro a uma das principais tarefas da acumulação primitiva do capital, transformar o corpo em máquina de trabalho. Federici afirma que a primeira máquina desenvolvida pelo capitalismo não foi a máquina à vapor, tampouco o relógio, mas sim o corpo humano, o corpo máquina. O corpo objeto como o principal salto tecnológico no desenvolvimento das forças produtivas no período da transição para o capitalismo. “O corpo é considerado morto embora ainda esteja vivo, já que é concebido como um instrumento mecânico que pode ser desmontado como se se tratasse de uma máquina” (FEDERICI, 2017, p. 265).

Assim, tudo que se relacionasse ao corpo humanizado e que pudesse colocá-lo em condição de insubordinação ou de resistência a sua utilização na produção, deveria ser controlado e contido. Além do Estado, outras instituições sociais operavam tecnologias de poder sobre os indivíduos. Um tipo específico de poder que foi chamado de disciplina ou de poder disciplinar, de acordo com Foucault (2010). O poder disciplinar enquanto uma técnica, um dispositivo, um mecanismo, um instrumento de poder, e que se realizava primordialmente no corpo. “Métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2010, p. 17).

Neste sentido, as crenças mágicas que estavam envolvidas diretamente com os poderes do corpo se colocavam como obstáculo à implementação de uma rígida disciplina do trabalho. Na Idade Média o corpo era receptáculo de poderes mágicos, era uma unidade mágica com o cosmo. Já na Era da Razão, o corpo era a máquina do trabalho, portanto, tudo que o envolvesse e o ligasse a outras finalidades humanizadoras, deveriam ser proibidas e reprimidas de uma forma ou de outra.

Esta vivência espiritualizada ou mágica do corpo, se constituía como experiência de força identitária para os indivíduos, assim como os mantinha como seres integrais. Tais preceitos não correspondiam às novas demandas e lógicas do trabalho capitalista. Deste modo, as premissas cartesianas contribuíam para fundamentar tanto a negação da influência de fatores externos (inteligências celestiais) no comportamento dos seres humanos, quanto a liberação da alma, do pensamento e da mente do condicionamento do corpo, reforçando a partir das suas formulações e estudos, inclusive com a dissecação de animais, que o corpo é complemento cindido da mente/alma, e “[...] a essência humana reside, então, em faculdades puramente imateriais” (FEDERICI, 2017, p.270).

No capitalismo se deveria controlar e dominar a natureza, e o corpo era a dimensão humana mais natural. Assim, para o sucesso do projeto capitalista, foi implementado um amplo

processo de disciplinamento e adestramento dos corpos tanto individual quanto social. De acordo com Foucault, o poder disciplinar “[...] é o diagrama de um poder que não atua do exterior, mas trabalha o corpo dos homens, manipula seus elementos, produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e manutenção da sociedade industrial capitalista” (2010, p. 17). Aquelas e aqueles que se recusavam a se submeter às extensas e extenuantes jornadas de trabalho, eram punidos com agressões físicas, prisões e até mesmo a morte.

No modelo cartesiano de pessoa não há um dualismo igualitário entre a cabeça pensante e o corpo-máquina, há apenas uma relação de senhor/escravo, já que a tarefa principal da vontade é dominar o corpo e o mundo natural. No modelo cartesiano de pessoa se vê, então, a mesma centralização das funções de mando que neste mesmo período ocorria com o Estado: assim como a tarefa do Estado era governar o corpo social, na nova subjetividade, a mente se converteu em soberana. (FEDERICI, 2017, p. 270.)

A partir das elaborações de Foucault (2010), o poder disciplinar tem dois objetivos centrais, um do ponto de vista econômico e outro político. No aspecto econômico disciplinar o corpo tem relação com tornar o ser humano útil, disciplinar e adestrar para ser força de trabalho, enquanto no aspecto político, disciplinar o corpo diz respeito a tornar o ser humano dócil, a fim de que não se rebele com as condições de vida postas na lógica da exploração.

A tarefa dada para o indivíduo moldado pela disciplina do trabalho capitalista era fazer do próprio corpo uma realidade alienada; o indivíduo deveria se dedicar a avaliar, desenvolver e manter condicionado o corpo para obter os resultados demandados pelo sistema. Assim, a fragmentação corpo e mente, também tomou contornos de classe social. Os homens brancos e de alta classe estavam associados à racionalidade, ao exercício da mente e da razão, já os proletariados, a classe baixa, estava relacionada com as atividades corporais, ao universo do corpo selvagem, da “grande besta” cheia de pulsões e desejos e que, por sua vez, era difícil de disciplinar e adestrar para o trabalho.

Isso significa que, enquanto o proletariado se converteu em “corpo”, o corpo se converteu em “proletariado” e, em particular, em sinônimo de fraqueza e irracionalidade (a “mulher em nós”, como dizia Hamlet), ou ainda em “selvagem” africano definido puramente por sua função limitadora, isto é, por sua “alteridade” com respeito à razão, e tratado como um agente de subversão interna. (FEDERICI, 2017, p. 278).

No entanto, a nova relação com o corpo que se configurava na constituição do sistema capitalista, não estava vinculada apenas a esfera ideológica, mas tomava também contornos práticos na vida cotidiana que refletiam em profundas transformações sociais. Federici (2017)

menciona o uso dos talheres, o desenvolvimento do constrangimento diante da nudez, o condicionamento do jeito de rir, caminhar, bocejar, jogar, brincar, dos “modos” e “boas maneiras”. O corpo dos apetites deveria ser adestrado pela mente dotada de nobreza. Conforme o indivíduo se fragmentava e se afasta paulatinamente do corpo, este se configurava como um inimigo, que carecia sempre de vigilância, e desta forma suscitava medo e repugnância.

Ainda no século XVI e XVII a Europa viveu uma grande crise econômica combinada a uma profunda diminuição populacional. Evidentemente que a diminuição da população significou redução da força de trabalho. Inclusive, os processos de colonização protagonizados pelos países europeus estava intimamente relacionado com a conquista de nova mão-de-obra. No entanto, quem sofreu os maiores impactos da diminuição da força de trabalho para engendrar o capitalismo europeu, foram as mulheres.

De acordo com Federici (2017), foi a crise populacional e não a fome nos séculos XVI e XVII que transformou a reprodução e o crescimento populacional em assunto de Estado. Uma das mais emblemáticas formas de disciplinamento e adestramentos do corpo que houve na história, perpassa a dominação e o controle do corpo das mulheres, mais especificamente, a ingerência sobre a função reprodutiva delas, o que necessariamente significava controlar a sexualidade e o sexo. Controlar a capacidade reprodutiva das mulheres significava ter o poder sobre a oferta da força de trabalho.

“A intensificação da perseguição às “bruxas” e os novos métodos disciplinares que o Estado adotou nesse período, com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução, têm também origem nessa crise” (FEDERICI, 2017, p. 170).

Neste contexto, estava previsto em lei a bonificação pelo casamento, e a penalização pelo celibato. A família se tornou instituição pilar da sociedade capitalista, pois garantia a transmissão da propriedade privada e ainda a reprodução da força de trabalho. O Estado passou a supervisionar a sexualidade, o sexo em si, a procriação e a vida familiar. “No entanto, a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução” (FEDERICI, 2017, p. 174), fazendo dessas as principais atribuições conferidas às bruxas; os seres mais ameaçadores da sociedade europeia no período.

O Estado passou a ter controle sobre as mulheres solteiras grávidas, sobre as parteiras, inclusive promoveu a substituição delas por homens, evitando a cumplicidade feminina no parto e sobre as ditas “bruxas”, as conhecedoras das ervas, plantas e ciclos naturais do corpo feminino, que reuniam conhecimentos contraceptivos e abortivos. Todo este controle em nome da

reprodução da força de trabalho, pois os números de infanticídio pelas mães, devido às lamentáveis condições de vida eram alarmantes. Os resultados dessas políticas foram mais de 200 anos de escravidão das mulheres à procriação. Escravidão esta que se reproduziu nas colônias em continente americano, inclusive no Brasil.

A condição da mulher escrava negra:

[...] revela de uma forma mais explícita a verdade e a lógica da acumulação capitalista. Mas apesar das diferenças, em ambos os casos o corpo feminino foi transformado em instrumento para a reprodução do trabalho e para a expansão da força de trabalho, tratado como uma máquina natural de criação, funcionando de acordo com os ritmos que estavam fora do controle das mulheres. (FEDERICI, 2017, p. 178).

Especificamente sobre as bruxas, a imagem delas estava intimamente relacionada com a personificação da perversão moral. Mitos do período sobre as práticas de bruxaria sugeriam que ocorria “[...] missa celerada ao contrário e danças em sentido anti-horário” (FEDERICI, 2017, p. 319). A dança, o corpo e as mulheres se combinando no que seria, em outra interpretação, reuniões noturnas de camponesas e camponeses rebeldes contra os senhores em “[...] uma ruptura dos papéis sexuais, representando também um uso do espaço e do tempo contrário à nova disciplina capitalista do trabalho” (FEDERICI, 2017, p. 319).

No imaginário burguês que se engendrava, as atividades coletivas e tudo aquilo que estivesse ligado às práticas corporais, fossem jogos, danças ou o sexo, estaria vinculado à subversão contra o controle capitalista dos corpos individuais e coletivos. Assim, mulher, corpo, sexo e dança, foram termos continuamente associados como depreciativos e, portanto, passíveis de serem vigiados, punidos e negados da sociedade capitalista que se construía.

A caça às bruxas foi “[...] o primeiro passo de um longo caminho ao “sexo limpo entre lençóis limpos” e à transformação da atividade sexual feminina em um trabalho a serviço dos homens e da procriação” (FEDERICI, 2017, p. 346). Deste modo, foi estratégico proibir todas as formas não produtivas de práticas corporais, por estarem diretamente vinculadas à condição e ambientação para práticas não procriativas da sexualidade feminina.

Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, uma vez que eram “não produtivas”: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, o coito anal, o coito por trás (acreditava-se que levava a relações estéreis), a nudez e as danças. (FEDERICI, 2017, p. 350)

Especialmente sobre a dança, a relação dela, neste contexto, com a sexualidade ou o sexo propriamente dito, retirou da mesma qualquer atribuição enquanto criação humana estética, e a vinculou como meio ou forma sexual. Em alguma medida, foi retirada da dança sua

potencialidade como forma de conhecimento da realidade, como prática estética criadora humanizada. À dança restou a vinculação com a lascividade e a promiscuidade.

Todas as festividades e celebrações coletivas camponesas comuns na Idade Média, especialmente no início da primavera, portanto, organicamente relacionadas com os ciclos de plantio, a partir do século XVI, foram tachadas como sexualidade pública e coletiva, e deste modo estavam proibidas e proscritas. “[...] Acusavam as bruxas de dançar nessas reuniões, pulando sem parar ao som dos pífanos e das flautas, completamente entregue ao sexo e à folia coletiva” (FEDERICI, 2017, p. 351).

As danças populares neste período foram alçadas a sinônimo de sexualidade pública e coletiva, quando em realidade se tratavam de festas e danças de celebração dos plantios e colheitas, inclusive, danças que reproduziam em suas sequencias de movimento, os próprios movimentos de trabalho no campo.

O ataque à dança, para além da relação desta com práticas corporais não produtivas, portanto, dispensáveis para o modelo de corpo máquina imposto pelo capitalismo, tinham associação com as mulheres, mas mais especificamente com os camponeses. Devido ao cercamento das terras comunais, e a transformação destas em propriedade privada, as camponesas e camponeses foram expulsos de suas terras, e obrigados a serem força de trabalho no capitalismo pré-industrial que se engendrava.

As terras comunais eram fundamentais para a reprodução de muitos pequenos fazendeiros ou lavradores que sobreviviam apenas porque tinham acesso a pradarias, nas quais podiam manter vacas ou bosques dos quais extraíam madeira, frutos silvestres e ervas, ou pedreiras, lagoas onde podiam pescar e espaços abertos para reunir-se. Além de incentivar as tomadas de decisão coletiva e a cooperação no trabalho, as terras comunais eram a base material sobre a qual podia crescer a solidariedade e a sociabilidade campesina. Todos os festivais, os jogos e as reuniões eram realizadas nas terras comunais. (FEDERICI, 2017, p. 137-138).

Com a privatização e o cercamento das terras, a sociabilidade camponesa foi fortemente debilitada, e muitos dos ritos e celebrações coletivas que envolviam desde benzer a terra para o plantio, rito que culminava em danças circulares ao redor das Árvores de Maio¹⁴, até mesmo dançar em comemoração à colheita não puderam mais ser realizadas.

¹⁴ A partir de pesquisas realizadas em artigos online e em plataformas de compartilhamento de vídeos, essa dança, denominada de *Maibaum*, é realizada ainda hoje na Alemanha, porém, provavelmente bastante adaptada. Ela corresponderia a algo semelhante a Dança do Pau de Fita que conhecemos no Brasil. A Maibaum era realizada no dia 1º de maio para saudar a Primavera e a fertilidade da terra, ou seja, era uma dança de trabalho. As danças eram realizadas ao redor do tronco das árvores, pois com a chegada da Primavera, estas ficavam muito floridas depois do rigoroso inverno europeu.

Além do disciplinamento do corpo individual, o processo de controle se estendeu ao disciplinamento social. As formas de sociabilidade, “[...] incluindo esportes, jogos, danças, funerais, festivais e ritos grupais que haviam servido para criar laços e solidariedade entre os trabalhadores” (FEDERICI, 2017, p. 162), foram veemente atacados, travando uma verdadeira campanha contra a cultura popular.

“[...] O que estava em jogo era a dessociabilização e a descoletivização da reprodução da força de trabalho, bem como a tentativa de impor um uso mais produtivo do tempo livre. O medo da indisciplina social deu lugar à proibição das reuniões e dos festejos” (FEDERICI, 2017, p. 162). O cercamento realizado nas terras comunais e a privatização desta, trouxe reflexos de delimitação espacial, mas também social, portanto, territoriais. Com o processo de cercamento social a reprodução dos camponeses o que se dava em campo aberto foi restrito às casas; o que se realizava em comunidade foi reduzido à família; e o que se efetivava em público foi circunscrito ao privado.

Inclusive este período é um divisor de águas na história da dança no Ocidente. Foi neste contexto que a dança chegou na transição de uma prática própria do cotidiano popular, e se tornou dança cênica, enquanto arte no sentido que conhecemos hoje.

Os especialistas em danças medievais são praticamente unânimes em apontar que as danças de salão, que floresceram entre a nobreza europeia, descendem diretamente das danças populares. Ao serem transferidas do chão de terra das aldeias para o chão de pedra dos castelos, essas danças foram modificadas; abandonou-se o que nelas havia de menos nobre, transmutando-as nos “loures”, nas “alemandas” e nas “sarabandas” dançados pelas classes que se julgavam superiores. (FARO, 1986, p. 31).

Foi um verdadeiro processo de expropriação, espoliação e apropriação da dança camponesa. Os mestres de dança viajavam entre um castelo e outro ensinando passos para os bailados da corte. No entanto, no trajeto que poderia durar dias, pernoitavam em vilarejos e povoados camponeses, registrando tudo o que viam e ouviam das danças realizadas nestas localidades. Eram dessas notações, dos movimentos de trabalho transfigurados em dança realizados pelas trabalhadoras e trabalhadores do campo, que os mestres encontravam matéria-prima para criar os passos dos bailados nos castelos, que posteriormente deram origem ao que, atualmente conhecemos como ballet clássico. Nos,

Séculos XVI e XVII, quando as cortes europeias seguiam rígidas etiquetas, esses verdadeiros códigos de comportamento diziam até como se deveria dançar, quem poderia dançar com quem, etc. Foi nessa época que uma manifestação que nascera livre e espontânea atingiu um estágio de verdadeira “camisa de força”. (FARO, 1986, p. 31).

Enquanto a dança era proibida para os trabalhadores, a burguesia se deleitava com a nova aquisição dançante. Afinal, as práticas corporais não produtivas para o trabalho capitalista só deveriam ser negadas aos corpos dos trabalhadores, ao corpo máquina. Como a corte e a burguesia não eram força de trabalho em potencial, ao contrário, a eles estava destinada a tarefa de racionalizar, pensar e idear o novo sistema produtivo, práticas corporais como a dança estavam permitidas, ainda que com reservas e polidez.

“Como tendência geral deste período, qualquer reunião potencialmente transgressora – encontros de camponeses, acampamentos rebeldes, festivais e bailes – foi descrita pelas autoridades como um possível sabá” (FEDERICI, 2017, p. 351). Para o Estado e a Igreja, sabá era o nome dado às atividades que as bruxas realizavam, especialmente, durante às noites. “Uma monstruosa orgia sexual e como uma reunião política subversiva, que culminava com a descrição dos crimes que os participantes haviam cometido e com o diabo dando instruções às bruxas para se rebelarem contra os senhores” (FEDERICI, 2017, p. 318) e “[...] uma vez eliminados (do sabá) os mitos e adornos fantásticos, descobrimos uma reunião de gente acompanhada por danças e promiscuidade sexual” (FEDERICI, 2017, p. 351).

A dança estava vinculada à força coletiva. Um conjunto de corpos individuais formando um corpo coletivo único, em uma dança real e concreta presentificada significava risco. A dança mostrava a força real coletiva no agora. Por ter relação direta com o trabalho, com o cotidiano, com as experiências coletivas vivenciadas em ambientes externos, as danças foram fortemente atacadas e muitas delas extintas, devido ao cercamento dos campos, o extermínio das atividades coletivas, o encarceramento nas casas e nas famílias, e a implementação do trabalho alienado.

De acordo com Federici (2017), muitos artistas no século XVI que se aliaram aos camponeses da Europa Ocidental, na luta contra o reestabelecimento da escravidão, durante a Guerra Camponesa na Alemanha, Áustria e Suíça, além de empunharem armas, fizeram pinturas que retravam e revalorizavam a causa e a vida camponesa, expressando, não raramente, o campo ideal com figuras da flora, dos animais, e principalmente dos camponeses em situação de dança coletiva, em uma clara evidência desta como uma das forças que representava a relação do ser humano com a natureza. A dança como representação síntese de uma vida que pulsa resistente.

Processo semelhante se deu nas colônias ao longo do século XVII, onde a ideologia da bruxaria ganhou aliança com a racista. As danças das mulheres-bruxas-camponesas europeias, que estavam associadas ao demônio, também tiveram lastro e vinculações com os indígenas da América e os negros africanos que foram escravizados nos séculos que se seguiram.

Os destinos das mulheres na Europa e dos ameríndios e africanos nas colônias estavam tão conectados que suas influências foram recíprocas. A caça às bruxas e as acusações de adoração ao demônio foram levadas à América para romper a resistência das populações locais, justificando assim a colonização e o tráfico de escravos ante os olhos do mundo. (FEDERICI, 2017, p. 357).

No Novo Mundo novamente mulheres, indígenas, negros, corpo, sexo e dança eram elementos indissociáveis entre si, e relacionados à demonização, portanto, poderiam e deveriam ser rechaçados e punidos violentamente, prolongando, assim, os processos de disciplinamento e adestramento dos trabalhadores para além mar.

Assim como na Europa, a marca característica do diabólico era um desejo e uma potência sexual anormais. O diabo com frequência era retratado com dois pênis, enquanto as histórias sobre as práticas sexuais e a afeição desmedida pela música e pela dança tornaram-se os ingredientes básicos dos informes dos missionários e dos viajantes do Novo Mundo. (FEDERICI, 2017, p. 358-359).

Evidentemente que a dança ficaria marcada como uma prática menor ou ainda depreciativa, afinal ela estava continuamente relacionada às ações coletivas e subversivas de modo orgânico. Federici (2017) descreve que no século XVI no Peru, houve um grande ataque aos cultos dos “demoníacos” indígenas. No entanto, aponta indícios que neste mesmo período, houve o surgimento de outra manifestação coletiva que se realizava por meio de uma dança, na qual os participantes entravam em transe durante os movimentos corporais. O nome desta manifestação era Taki Onqoy que por sua vez, “[...] era um movimento nativo milenarista que argumentava contra a colonização dos indígenas com os europeus e a favor de uma aliança panandina dos deuses locais (huacas) para pôr fim à colonização” (FEDERICI, 2017, p. 392). A dança era quem unia os povos originários com as deidades da natureza, e se tornava fonte de resistência e união política para a luta contra os exploradores.

As huacas eram as montanhas que geravam água, pedras e animais, e encarnavam os espíritos dos ancestrais. “Como tais, eram cuidados, alimentados e adorados de forma coletiva, já que todos os consideravam como os principais vínculos com a terra e com as práticas agrícolas primordiais para a reprodução econômica. As mulheres falavam com eles [...] para se assegurarem de uma boa colheita” (FEDERICI, 2017, p. 393).

Proibir estes cultos seria uma forma destruir as comunidades, fragilizar suas raízes históricas, a relação do povo com a terra e a intensa espiritualidade com a natureza. Os espanhóis entenderam a força dessa tradição e entraram em uma sistemática destruição de tudo que pudesse se vincular a esses ritos e cultos.

Estes foram processos profundos de desterritorialização do corpo e da dança, que marcaram a transição do feudalismo para o capitalismo, e que se implementaram não somente na Europa ocidental, como também na América e no Brasil. Embora se esteja tratando de episódios históricos distantes, é possível notar seus reflexos arraigados na constituição do imaginário e da prática do corpo e da dança ainda na atualidade. Haja visto, que na vigência do sistema capitalista, a cada uma das suas crises estruturais, processos semelhantes a estes que se deram na acumulação primitiva se repetem ciclicamente.

Nos séculos que se seguiram, embora muitos filósofos tenham se dedicado em “solucionar” este problema tentando elaborar outras perspectivas de se compreender corpo e mente, o legado do dualismo cartesiano reverbera ainda hoje influenciando na estrutura e funcionamento da sociedade, afinal, o capitalismo permanece sendo o modo de produção vigente.

A divisão cartesiana entre matéria e mente teve um efeito profundo sobre o pensamento ocidental. Ela nos ensinou a conhecermos a nós mesmos como egos isolados existentes ‘dentro’ dos nossos corpos; levou-nos a atribuir ao trabalho mental um valor superior ao do trabalho manual; habilitou indústrias gigantescas a venderem produtos – especialmente para mulheres – que nos proporcionem o ‘corpo ideal’; impediu os médicos de considerarem seriamente a dimensão psicológica das doenças e os psicoterapeutas de lidarem com o corpo de seus pacientes. Nas ciências humanas, a divisão cartesiana redundou em interminável confusão acerca da relação entre mente e cérebro; e, na física, tornou extremamente difícil aos fundadores da teoria quântica interpretar suas observações dos fenômenos atômicos. (HEISENBERG apud MEDINA, 1987, p. 50).

Ao compreender o indivíduo como um ser fragmentado, com partes distintas e dissociadas, não somente a compreensão do indivíduo ficou comprometida, como também o modo de pensar e compreender o sujeito coletivo e suas formas de organização social. O entendimento da sociedade a partir da dialética – considerando a totalidade, as contradições e a constante transformação dos fenômenos –, por exemplo, não encontrou lastro em um campo onde o pensamento dicotômico se fazia imperioso.

Ao capitalismo, tal perspectiva era fator positivo, tendo em vista que na sua essência, expressa, primordialmente na divisão social do trabalho, alienar o trabalhador – produtor de mais-valia e, portanto, gerador de lucro –, era tarefa inadiável para o avanço das forças produtivas e implementação e fixação deste novo modo de produção baseado na acumulação do capital, a partir da exploração e expropriação da força de trabalho das trabalhadoras e trabalhadores.

Quanto mais o processo de produção fosse dividido e fragmentado entre muitos trabalhadores, maior seria a produtividade e o lucro. Ora, mas se é no trabalho que o ser humano transforma a natureza, e se compreende humano ao ver suas forças essenciais expressas nos

resultados deste trabalho por ele realizado integralmente, se deste mesmo trabalhador for retirada a possibilidade de dominar todo o processo de produção, ele por sua vez não ficará privado de identificar a totalidade deste processo e, assim, a totalidade da sua própria condição humana?

Para a solidificação de um modo de produção pautado na fragmentação e divisão social do trabalho, era necessário trabalhadores, mulheres e homens, do mesmo modo, fragmentados. A elaboração de Descartes, como produto do seu tempo, foi aliada, propulsora e resultante de uma ideologia dominante e burguesa que se espraiava.

De acordo com a fisioterapeuta francesa, Thérèse Bertherat (1985), criadora do método de trabalho corporal denominado Antiginástica, o corpo é inteligente, tem história e memória, e deve ser ativado e desenvolvido não a partir de uma domesticação forçada ou de um treinamento sistemático pautado na execução motora isolada, mas de um modo integrador, onde corpo e mente, conscientemente, dialoguem com a realidade onde o sujeito está inserido.

Sobre os impactos da fragmentação corpo e mente, Bertherat aponta que,

[...] o corpo é a base de nosso modo de viver o mundo. A riqueza ou a pobreza de nossa experiência corporal determina nossa experiência dos outros, nossa visão política, nossa concepção do que é possível, admissível, justo. Os que gostariam de refazer o mundo só podem fazê-lo à sua própria imagem. Mas se a imagem de si mesmo é fragmentária, confusa, se o próprio corpo está minado de zonas mortas onde toda sensação foi reprimida, eles ficarão apenas no sonho [...]. Quem tem o corpo enrijecido por repressões, por sofrimentos abafados – quer saiba disso ou não, quer lhe dê importância ou não – só poderá agir, se chegar momentaneamente ao poder, de forma repressiva. (BERTHERAT, 1985, p. 60).

A autora reforça que as vivências e as experiências no âmbito corporal refletem de modo contundente na forma como os indivíduos agem no âmbito coletivo, ou seja,

[...] o corpo reprimido só tem duas escolhas: fazer aos outros o que faz a si mesmo, ou aceitar, dos que o governam, uma repressão contínua. O corpo reprimido, detido na sua evolução, paralisado de medo, limitado em suas escolhas, com a respiração travada, com as sensações anuladas, o corpo desnortado obedece à ordem que se impôs há muito [...]. Assim como não quer perceber-se a partir do interior, também se protege para não receber diretamente, pelo corpo, pelos sentidos, pela intuição, informações do mundo exterior. É em sentido literal que o corpo reprimido adere a um sistema de pensamento; cola-se nele obstinadamente, achatando-se até se tornar indistinto. (BERTHERAT, 1985, p. 61).

Contudo, ao indivíduo fragmentado, ao corpo reprimido, o fatalismo da reprodução e o automatismo da forma de operar dominante, não são irreversíveis. Se a ação determina ideação e ideação promove uma nova ação, e assim dialeticamente, em uma práxis permanente e cíclica, ao promover, neste caso, práticas corporais pautadas em referências e métodos de conscienci-

zação, liberação e libertação corporal, outro caminho se apresenta como possível para um processo de integração corpo e mente, indivíduo e coletividade, de totalidade e de superação da fragmentação dualista.

Diante da primazia da mente, ao corpo restou apenas os papéis ditos secundários: o corpo para a reprodução, o corpo para o trabalho braçal e/ou o corpo consumidor, todas atividades vistas em alguma medida como depreciativas se comparadas à elaboração intelectual.

Evidentemente que houveram movimentos na história ocidental pós-cartesiana que se dedicaram ao estudo e práticas de atividades que valorizassem a unidade e totalidade corporeamente, entretanto, as estruturas sedimentadas no viés cartesiano ainda prevalecem.

Contudo, mesmo as vertentes mais progressistas, críticas e revolucionárias, salvo experiências isoladas, não conseguiram tratar tal fragmentação humana e o espaço do corpo com a força e intencionalidade necessária como aliado para a superação do capitalismo. Este déficit histórico ainda necessita ser revertido para a consolidação do projeto efetivo de emancipação humana.

Nota-se que ao ser retomada a questão problematizadora desta pesquisa, qual seja: por quais motivos não há intencionalidade estratégica sobre os debates e as práticas de corpo e dança dentro do MST, é possível notar quão profundas e arraigadas são algumas das suas respostas.

Me parece assim que a questão do corpo, por essa opressão, né, passa a ser algo assim, tipo, sem importância. Não importa se tá doente, se tá enfermo, né... E deveria ser o contrário, né? Pra você fazer a luta, pra você fazer a mudança, você precisa de um corpo saudável, livre. [...] O sujeito acha que o corpo não tem importância por isso ele separa do subjetivo, do pensamento. (Entrevista B).

O entrevistado B do MST do Paraná diz que o corpo não é tratado com a devida importância no MST, especialmente nos Setores de Produção e Finanças, umas das principais frentes de atuação da organização e com as quais ele está mais envolvido. Isto revela que as atividades econômicas estão relacionadas ao exercício da razão e às atribuições mentais, e que, portanto, a ideia é a dimensão humana que comanda estes setores.

O MST, por ter sido fundado e existir dentro da sociedade capitalista e dos seus preceitos, reproduz em grande escala a valorização da mente em detrimento do corpo. Prioriza o pensamento, a batalha das ideias e os processos mentais, secundarizando a disputa do corpo e sedentarizando as práticas corporais em um acentuado processo de alienação corporal.

Se referindo a uma perspectiva marxista espalhada na modernidade, Foucault afirma que,

[...] eu não sou dos que tentam delimitar os efeitos de poder ao nível da ideologia. Eu me pergunto se, antes de colocar a questão da ideologia, não seria mais materialista estudar a questão do corpo, dos efeitos do poder sobre ele. Pois o que me incomoda nestas análises que privilegiam a ideologia é que sempre se supõe um sujeito humano, cujo modelo foi fornecido pela filosofia clássica, que seria dotado de uma consciência de que o poder viria se apoderar. (FOUCAULT, 2010, p. 148).

Como já foi tratado na segunda seção desta dissertação, o processo de hominização e humanização se deu, concomitantemente, num desenvolvimento da ideação, da ação, da nova-ideação, da nova-ação e assim, sucessivamente. Por meio do trabalho, mente e corpo, pensamento e movimento combinados e indissociáveis conformaram o ser humano como conhecemos hoje. Portanto, não se trata de estudar primeiro o corpo ou primeiro ideia, para efetivar uma estratégia de combate para superar o capital, mas sim de que estes processos se deem de modo combinado e equilibrado.

Da mesma forma, talvez fosse possível analisar que a dança, por ser a linguagem artística que mais evidencia o corpo e que se realiza essencialmente pelos movimentos corporais, não tenha tido tanto espaço no MST, quanto aquelas linguagens mais ideologizadas, por não ter a palavra, o texto ou a forma figurativa como sua máxima expressiva.

O debate do corpo no MST é pouco, é mínimo, e quando a gente também, e esse tempo mínimo que a gente discute sobre essas questões da liberdade do corpo, da sexualidade, enfim, a gente tem limite, também nesse tempo que a gente tem. A aceitação, o trabalho de base, ou seja, é... Pouco avança, né? Pouca avança nas pequenas iniciativas que a gente tem [...]. Porque eu acho que historicamente, nós da classe trabalhadora, e ainda mais do campo, [...] estranha de discutir o tema, ou você não se senti com propriedade para discutir, e também a forma como a gente é criado no campo, [...] da forma mais conservadora possível, de realmente ser um tabu, e por isso que a gente tem dificuldade hoje, dentro do Movimento, eu acho, quando a gente inicia o debate, ainda vê com uma estranheza, as pessoas não incorporam de primeira assim, o debate. (Entrevista L).

Na fala do entrevistado L do MST do Paraná, é possível identificar as mesmas combinações e associações que eram atribuídas às mulheres, ao corpo, à sexualidade e à dança nos períodos de transição do feudalismo para o capitalismo. Embora as questões apresentadas na entrevista se referissem ao corpo no sentido amplo, em vários momentos corpo era tratado como sinônimo de sexo ou sexualidade. O entrevistado discorria sobre os avanços da organização no debate de gênero, no empoderamento das mulheres, da liberdade sexual, como se corpo e dança estivessem indissociavelmente apenas ligados estas finalidades.

Longe de qualquer julgamento sobre o entrevistado, o que seu discurso revela é a eficácia do inculcamento sobre as relações reducionistas: mulher, corpo, sexo e dança que foi realizado ao longo dos séculos, e a reverberação dessas prédicas até os dias de hoje, inclusive dentro do MST. O corpo para o sexo e a dança como meio.

O conjunto destes apontamentos descritos, indicam pistas de como se deu o processo de desterritorialização do corpo e da desterritorialidade da dança ao longo do tempo e do espaço. Um processo de desterritorialização corporal e de desterritorialidade da dança, pelas vias do poder disciplinador e adestrador do corpo, que se realizou por meio da dicotomização corpo e mente; o controle da sexualidade, do sexo e da procriação das mulheres; e a proibição das danças e reuniões coletivas camponesas, impetrada pelo Estado e a Igreja.

Este recorte revela, contudo, o quanto se arrasta até os dias de hoje o caráter secundarizado que foi atribuído ao corpo na condição individual e social. Se o MST não tem o corpo e as práticas corporais, e nesta proposta especialmente a dança, como aliada para suas formas de luta, resistência e construção de outro projeto de sociedade, significa que existe um desconhecimento dessa dimensão, que há muito que desvelar sobre a realidade histórica que constitui o capitalismo, e que outras trincheiras de embate ainda precisam ser abertas.

4.2 Controle e contenção social pelas práticas corporais

“*Mens sana in corpore sano*”: mente sã num corpo sã. Embora esta tenha sido uma elaboração do poeta romano Juvenal entre os séculos I e II, ainda hoje este lema ecoa e justifica muitas práticas e discursos em relação ao equilíbrio necessário que deva haver entre corpo e mente.

No Brasil, após a proclamação da Independência em 1822, a preocupação com a sanidade mental e corporal dos brasileiros, não estava relacionada com a necessária superação da dicotomia cartesiana que imperava no país como herança da Europa ocidental, mas sim, que as mulheres e homens estivessem ideológica e corporalmente preparados e condicionados para o novo projeto de nação que se engendrava.

No mesmo período, metade da população brasileira era escrava. O temor ante os possíveis motins e rebeliões dos negros africanos escravizados assombrava a elite que já previa a urgente criação de uma classe branca com forças equilibradas caso fosse necessário resistir e lutar para se manter no poder.

Foi neste contexto que um projeto específico para a educação do corpo foi construído no Brasil. Sua história estava intimamente fundida com a dos militares. Em 1810, dois anos

após a chegada da família real no Brasil, foi criada a Academia Real Militar, e nela as primeiras aulas de ginástica de tradição alemã (CASTELLANI FILHO, 1988).

Foi próximo à proclamação da República, já no final do século XIX que esta área dedicada a realizar a educação do corpo, denominada de Educação Física, foi eleita como obrigatória em todas as escolas do país, tanto para os meninos quanto para as meninas.

Ordem e progresso! Enunciava a bandeira. Nestas terras com novos rumos, o estabelecimento e a manutenção da ordem social era quesito básico para o progresso. Assim, a educação do corpo, educar o físico, tinha envolvimento estreito com os princípios da Segurança Nacional, com a defesa do projeto burguês que se instaurava.

[...] A Educação Física no Brasil, desde o século XIX, foi entendida como um elemento de extrema importância para o forjar daquele indivíduo “forte”, “saudável”, indispensável à implementação do processo de desenvolvimento do país que, saindo de sua condição de colônia portuguesa, no início da segunda década daquele século, buscava construir seu próprio modo de vida. (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 39).

Neste período, a educação do corpo foi chamada de Higienista, e tinha “[...] um papel de substancial importância, qual seja, o de criar o corpo saudável, robusto e harmonioso organicamente. Porém, ao assim fazê-lo, em oposição ao corpo relapso, flácido e doentio do indivíduo colonial” (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 42-43), contribuiu para que este corpo carregasse um projeto de classe e de raça bastante específico, o da classe burguesa e o da raça branca.

Nesta compreensão da necessária educação do físico e saúde corporal para preparar a burguesia, além dos militares, “[...] juntavam-se os médicos que, mediante uma ação calcada nos princípios da medicina social de índole higiênica, imbuíram-se da tarefa de ditar à sociedade, através da instituição familiar, os fundamentos próprios dos processos de reorganização daquela célula social” (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 39).

Nota-se, como afirmou Foucault (2010), que o poder disciplinar não estava localizado apenas no aparelho do Estado, mas fora, abaixo, ao lado dele, a um nível muito mais elementar e cotidiano, por meio das instituições sociais como a família, a igreja, o hospital, a escola, o exército, a fábrica etc.

Além do caráter higienista a educação do corpo tinha um perfil Eugenista preponderante para os republicanos. “O raciocínio era simples: mulheres fortes e sadias teriam mais condições de gerarem filhos saudáveis, os quais, por sua vez, estariam mais aptos a defenderem e constituírem a Pátria, no caso de homens, e de se tornarem mães robustas, no caso das mulheres” (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 56)¹⁵.

¹⁵ Qualquer semelhança com a conjuntura atual brasileira não é mera coincidência.

A tarefa atribuída às mulheres burguesas era de serem boas mães e parirem as gerações que conduziriam o país ao progresso, porém, além de estarem fortes para darem à luz aos novos comandantes, era necessário que fossem bonitas e limpas. Já aos homens seu principal papel era comandar a Pátria, serem fortes e viris para planificar, lutar e defender a ordem, pois, de acordo com suas convicções, carregavam as qualidades hereditárias necessárias, conferidas pelas suas famílias ricas e brancas, para tal feito. Deste modo, as práticas corporais condicionadas e organizadas a partir das premissas higiênicas e de eugenia se faziam basilares.

Contudo, a elite colonial imperial foi resistente à implementação do projeto posto pelo Estado republicano de inserção das práticas corporais nas escolas. Historicamente as atividades de cunho manual estavam relacionadas às práticas realizadas pelos escravos. A atividade intelectual era nobre e atribuída aos ricos e brancos, já a atividade física era depreciativa, por se relacionar ao universo do trabalho conferido aos pobres e negros (CASTELLANI FILHO, 1988).

Se por um lado havia um descompasso no projeto de corpo entre os higienistas-eugenistas republicanos que olhavam para o progresso e o desenvolvimento, e a elite colonial imperial que se agarrava aos “bons modos” herdados do Velho Mundo, por outro, estes dois grupos tinham total convergência no projeto ao qual deveriam submeter os trabalhadores.

Às mulheres trabalhadoras o papel central era reproduzir força de trabalho, parir mão de obra que pudesse fortalecer a sociedade industrial. Aos homens trabalhadores, por sua vez, teriam, essencialmente, que permanecer na função de realizar os trabalhos físicos e práticos.

Entretanto, as atividades corporais de caráter não utilitário, estavam terminantemente proibidas para a classe trabalhadora. As rodas de dança e capoeira, por exemplo, por não se caracterizarem como trabalho produtivo, eram reprimidas por lei, afinal, tais atividades, além de promoverem reuniões coletivas com potencial subversivo, ainda consumiam as energias que deveriam ser preservadas para os trabalhos prático-utilitários.

No Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890, foi promulgado o Código Penal¹⁶, que continha os seguintes artigos legais que se referiam à prática da capoeira e aos capoeiristas:

O Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituido pelo Exercito e Armada, em nome da Nação, tendo ouvido o Ministro dos Negocios da Justiça, e reconhecendo a urgente necessidade de reformar o regimen penal, decreta o seguinte:

CAPITULO XIII

DOS VADIOS E CAPOEIRAS

¹⁶ Texto original conforme o Acordo Ortográfico do período.

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão celllular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinares industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos.

Art. 400. Si o termo for quebrado, o que importará reincidencia, o infractor será recolhido, por um a tres annos, a colonias penaes que se fundarem em ilhas maritimas, ou nas fronteiras do territorio nacional, podendo para esse fim ser aproveitados os presidios militares existentes.

[...] Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão celllular por dous a seis mezes.

Parapho unico. E' considerado circumstancia aggravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta.

Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Parapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquillidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1890)

As práticas corporais não produtivas realizadas pelos homens os categorizavam como vadios, e aquelas de caráter não reprodutivo e produtivo realizadas pelas mulheres, sinônimo de lascividade e promiscuidade, sendo o lundu a principal delas, uma dança afro-brasileira que consistia em saltos e umbigadas realizadas em pares no centro da roda, onde cantavam e dançavam ao som do batuque dos atabaques (TINHORÃO, 2013).

Já em 1929, a Associação Brasileira de Educação tornou pública a obrigatoriedade do ensino da Educação Física nas escolas brasileiras, para crianças a partir dos 6 anos de idade. No mesmo ano em que foi criado o Conselho Superior de Educação Física, que por sua vez tinha sede e estava subordinado ao Ministério da Guerra.

Além do caráter higienista-eugenista, no período republicano à educação do corpo foi atribuída mais uma finalidade, a de disciplinadora do mesmo. As práticas corporais e o exercício físico eram fundamentais para a formação do “homem moderno”. Era necessário formar indivíduos harmônicos, contanto que o físico se mantivesse a serviço do intelecto em uma cíclica reprodução da visão dualista.

Percebemos uma sensível modificação no papel representado pela Educação Física. Ganhava a preocupação com o processo de eugeniização da raça brasileira, dois outros ingredientes que lhe afetariam um sentido essencialmente pragmático, qual seja, o de voltar-se para o atendimento dos princípios da Segurança Nacional [...] no referente ao “cumprimento dos seus deveres para com a defesa da nação” e [...] ao “cumprimento dos seus deveres com a economia”, visando assegurar ao processo de industrialização implantado no país, mão-de-obra fisicamente adestrada e capacitada, a ela cabendo cuidar da preparação, manutenção e recuperação da força de trabalho do Homem brasileiro. (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 80).

Assim, para cada escola, dependendo do grupo social que esta atenderia, o adestramento do corpo seria um ou outro. Para o corpo dominante práticas disciplinadoras para comandar e defender a Pátria, para o corpo dominado práticas disciplinadoras para produzir economicamente. Todo este processo gerido e vigiado pelos militares das Forças Armadas Brasileiras.

No bojo do Estado Novo três novas matérias foram implementadas para servir ao projeto Pátrio: a Educação Moral, a Educação Cívica e a Educação Física. De acordo com o professor Lino Castellani Filho (1988), os anos de 1930 foram marcados por um processo combinado de militarização do corpo e de militarização do espírito.

Especificamente em relação ao processo de militarização do corpo, este se dava em três patamares: “[...] o da moralização do corpo pelo exercício físico; o do aprimoramento eugênico incorporado à raça; e a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões no mundo do trabalho” (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 85).

A prática corporal estava pautada em uma ginástica muito específica, a Ginástica Calistênica. Os praticantes deveriam realizar em filas e colunas, repetidamente, exercícios pré-definidos de força e agilidade. Da ginástica calistênica que vieram os movimentos de flexão de braços e os polichinelos perpetrados ainda hoje no exército e em algumas escolas.

O Brasil do período precisava dar respostas ao processo de industrialização, para tanto, não bastava controlar os trabalhadores somente pela educação formal, fazia-se necessário controlar também o tempo livre destas mulheres e homens. Haveria que se exercer controle sobre as formas de recuperação e compensação do trabalho, assim como realizar a contenção social, ocupando o tempo livre, inclusive corporalmente, para evitar possíveis formas de organização popular.

Em 1941, em palestra proferida sobre “Educação Física nas Classes Trabalhistas”, o diretor da Escola Nacional de Educação Física, Major Inácio Rolim, elucidou publicamente como deveria ser a educação do corpo trabalhador naquele contexto:

Restabelecer convenientemente a compensação do desgaste das forças, mediante a prática de exercícios adequados, constituiria missão da Educação Física nos estabelecimentos fabris. Este revigoração e fortalecimento corporais, mediante os desportos e jogos ao ar livre e ao sol, devem compensar o esforço realizado no desempenho da profissão, proporcionando forças, alegria e saúde. [...] A organização das instituições com o objetivo de colocar ao alcance do operário as possibilidades de divertir-se, melhorando a saúde depois de um dia de trabalho, é deveras empolgante pelos seus mais amplos e benéficos resultados. (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 97).

Por consequência de tal projeto, se espalharam pelo país associações e clubes que garantiam a reposição alienada das forças de trabalho. O controle e a contenção do corpo e das práticas corporais se realizavam em âmbito formal, por meio das escolas, e por via não-formal no tempo livre em locais específicos para esta finalidade nas próprias fábricas, em clubes e/ou em associações estruturados pelas mesmas.

O principal objetivo era:

[...] Estabelecer uma fiscalização sobre o trabalhador, de forma a vir controlá-lo também em seus momentos não vinculados ao espaço fabril, sempre voltadas para o atendimento dos interesses dos detentores dos meios de produção, no concernente à melhoria da capacidade produtiva da classe trabalhadora brasileira. (CASTELLANI FILHO, 1988, p. 99).

Enquanto o Estado Novo vinha livrar o Brasil do atraso colonial secular, nos anos que se seguiram a tarefa do Estado Pátrio era livrar o país do subdesenvolvimento, e o fez a partir, também, de um projeto para o corpo dos brasileiros, pelas vias do seu disciplinamento e adestramento, bem como pela contenção e controle das práticas corporais, combinados a um intenso processo de formação ideológica e simbólica sedimentado no ideário capitalista.

Papel semelhante de contenção e controle social foi atribuído ao corpo e às práticas corporais nas universidades, tendo seu cume especialmente no período da Ditadura Militar, onde as práticas de atividade lúdico-esportivas se tornaram obrigatórias para todos os estudantes dos cursos universitários. A finalidade era esvaziar qualquer organização e mobilização dos movimentos estudantis, como centros acadêmicos, grêmios estudantis ou diretórios centrais dos estudantes.

Em síntese, este processo histórico de militarização do corpo e do uso das práticas corporais para o controle e a contenção social que assolou especialmente o operariado industrial, gerou um modelo de corpo enrijecido, cerceado, tolhido e endurecido. As dimensões, tanto

intelectivas quanto emocionais ligadas aos sentidos, foram mutiladas e cindidas do corpo e seus movimentos. O corpo que anteriormente havia sido transformado em máquina produtiva, chegava no seu aprimoramento ideal: não sentia e não pensava, somente articulava suas peças, movendo a engrenagem do organismo maior da sociedade capitalista.

Se novamente for retomada a questão norteadora desta pesquisa, é possível encontrar mais algumas pistas que auxiliem a refletir sobre a ausência dos debates e práticas relacionadas ao corpo, às práticas corporais e à dança como estratégia política no MST. O Movimento foi constituído por mulheres e homens que tiveram sua formação humana pautada nessas premissas supracitadas. Na mesma medida em que as práticas corporais da classe trabalhadora, de herança negra escravizada, foram reprimidas e proibidas, o próprio modelo organizativo sobre o qual o MST se baseou, com características precisamente militares, também conformaram seus integrantes.

Ademais, as próprias condições do cotidiano Sem Terra, calcadas na luta, no enfrentamento, na ocupação, na resistência, deixou corporificado nos músculos e articulações a dureza das suas circunstâncias.

O acesso à dança, assim como a outras áreas do conhecimento, ela foi ficando muito restrita à classe trabalhadora, né? Restrita, não; limitado o acesso; foi negligenciado; negado para nós esse acesso. Inclusive, os espaços na sociedade, e que daí o Movimento não está fora disso, que deveria promover esse acesso, por exemplo, a escola... A escola deveria ser um espaço por excelência de promover o acesso à dança, desde a disciplina de arte, né? Entretanto, se a gente for olhar no estado do Paraná, ou a nível de Brasil, mas vou pegar o estado do Paraná, os profissionais que trabalham em sala de aula com a arte, eles não têm domínio do conteúdo dança, trabalham de forma superficial, não priorizam, não entra como uma centralidade, que assume dentro do currículo do estado do Paraná, porque a dança no estado do Paraná tem uma centralidade de 25%, um peso significativo no processo de formação escolar, no desenvolvimento humano a partir da escola, né? (Entrevista V).

De acordo com o entrevistado V do MST do Paraná, o direito à dança foi privado para a classe trabalhadora. Reforçando, inclusive, a sua escassez dentro do ambiente escolar, espaço que, a priori, teria como papel fundamental proporcionar o acesso amplo e irrestrito aos conhecimentos produzidos pela humanidade.

Pode-se notar a partir da sua fala os reflexos dos processos históricos de disciplinamento do corpo e do controle da dança exercido pelo capitalismo. Que restringiu e condicionou o acesso a tais conhecimentos, não somente na escola – nas aulas de Educação Física e Arte –, também no cotidiano de vida e sociabilidade dos seres humanos. Foi notável o esvaziamento de práticas com cunho formativo mais integrador da condição humana para as trabalhadoras e trabalhadores de modo geral, mas especialmente àqueles do campo.

No período do Estado Novo, o ensino da Arte na escola só compreendia as artes plásticas, composta por desenho, pintura e escultura. Por este motivo não foi mencionado o papel da dança dentro da escola, pois esta não fazia parte das disciplinas ou conteúdos escolares. O único acesso ao corpo e às práticas corporais estavam relacionados com as aulas de Educação Física e apenas por meio da ginástica calistênica.

O corpo deveria estar a serviço do capital. Se outrora houve um processo de desterritorialização do corpo e de desterritorialidade das práticas corporais, como já foi dito na seção anterior, o que se dava neste período era um extenso e contundente processo de reterritorialização do corpo e de reterritorialidade das práticas corporais, a partir de pressupostos do projeto capitalista. O que estava em disputa eram as formas de uso do corpo e das práticas corporais.

Os argumentos apresentados reforçam o corpo como um território de disputa no projeto capitalista. Desde os processos seminais de acumulação primitiva, até sua implementação na fase industrial nos países periféricos como o Brasil. No capitalismo o corpo é uma mera ferramenta de trabalho, e o MST em grande medida, por ter sido constituído dentro deste parâmetro, reproduz a mesma atribuição reducionista a ele.

4.3 Corpo e dança: culturezas do atraso

A diversidade biológica e a diversidade cultural construídas mutuamente em contextos geográficos definidos, gera modos de vida, materiais e imateriais, onde é possível encontrar a memória da espécie humana. As formas de convivência entre os humanos e a natureza, gera o que os autores Toledo e Barrera-Bassols (2015), denominaram de Memória Biocultural ou, ainda, de Culturezas.

Ao longo da história da humanidade, muitos grupos sociais souberam viver em sincronia e sintonia com o não humano, desenvolvendo suas culturas sem subjugar a natureza, ao contrário, aprendendo como organizar suas vidas coletivas, a partir dos princípios de funcionamento da natureza em uma relação simbiótica de coexistência.

Os povos originários ou indígenas e Povos e Comunidades tradicionais (PCTs) souberam desenvolver seus meios de vida de forma equilibrada e sustentável com as condições naturais circundantes. E o legado dessas relações refletiu em outras formas de combinação humano-natureza como a agricultura camponesa.

Na agricultura camponesa, os princípios de funcionamento da natureza, como a diversidade; a condição cíclica dos processos; a flexibilidade adaptativa; a interdependência; e os

vínculos associativos e de cooperação (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015), não são somente respeitados como são parâmetros para a organização da produção agrícola.

No entanto, a partir do século XX, a implementação do projeto de modernização agrícola que se estabeleceu no Brasil e no mundo, causou um efeito que os autores Toledo e Barrera-Bassols chamaram de amnésia biocultural. Este modelo hegemônico do capitalismo agrário repousa sobre a ideia e a prática de subjugar o mundo natural, em uma relação de superioridade e dominação.

Diante do contexto político-institucional moldado segundo os preceitos da modernização, as especificidades locais, conferidas pelo caráter peculiar dos ecossistemas e das culturas rurais, deixam de funcionar como centro gravitacional das dinâmicas de inovação técnica e social. A noção de “arte da localidade”, que bem descrevia a Agronomia clássica, perde sentido com a emergência da racionalidade, tecnocrática e generalista. Desde então, parâmetros técnicos e econômicos prescritos pelas modernas ciências agrárias passaram a determinar as rotinas de trabalho na agricultura pela via dos mercados. (TOLEDO E BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 11).

A particularidade dos ecossistemas e das culturas rurais foram impactadas pelo novo projeto agrícola. Se o corpo camponês, as camponesas e camponeses em si, faziam parte dessa particularidade natural, bem como se relacionavam a partir de uma cultura corporal específica local, conseqüentemente estes corpos, individuais e coletivos, foram também afetados e pautados pela via mercadológica.

“Um verdadeiro “memoricídio cultural” se processou em decorrência dessa ruptura histórica que tornou irrelevante a produção local de conhecimentos, bem como a sua transmissão entre as gerações de agricultores” (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 12). Portanto, pode-se dizer que houve em certa medida, um “corporicídio cultural”. A racionalização exacerbada, restringiu o olhar sobre a realidade presente e alargou o futuro, numa projeção previamente determinada “[...] por leis de funcionamento da natureza e da sociedade sistematizadas a partir dos paradigmas científicos dominantes” (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 13).

Essa perspectiva positivista da História que encontra sua síntese na noção de modernização agrícola funcionou como alavanca ideológica para legitimar novos mecanismos de coesão social no mundo rural. Com isso, cria-se uma miragem de um futuro supostamente virtuoso, que depende mais da ciência e menos das memórias e identidades coletivas. Dessa forma, a orientação do devir histórico, a racionalidade dos meios técnicos-científicos se sobrepõe a racionalidade dos fins subjacentes aos projetos de sociedade. A partir dessa inversão entre fins e meios, fenômeno que Max Weber denominou de “racionalização”, a tecnociência assume um papel preponderante como força social na conformação do futuro. (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 13).

Essa inversão dos meios e dos fins, do futuro como superior na relação com o presente e o passado, expressa o papel primordial do pensamento/da ideiação/da razão, em detrimento das outras dimensões humanas como as sensações/as emoções/os movimentos corporais, estes, por sua vez, próprios da relação com o agora: o tempo presente, e as memórias: o tempo passado. Como o corpo é fruto do passado no presente, constituído de lembranças e histórias, mas que existe presentificado nos movimentos corporais e nas percepções dos sentidos, ele não se fez necessário neste projeto de modernização do campo, ao contrário, foi considerado sinônimo de atraso.

O modelo atual de civilização tem como premissa subjugar a natureza. Estando o ser humano cindido – corpo-mente –, onde esta última seria considerada efetivamente a parte humana, e o corpo a natureza, nessa conjuntura, a este último restou a negação, a sujeição e a supressão.

Tal como acontecem com muitos outros aspectos da realidade, a memória da espécie, resultante do encontro entre o biológico e o cultural, vem sendo seriamente ameaçada pelos fenômenos da modernidade: principalmente pelos processos técnicos e econômicos, mas também, por fatores ligados à informática e ao âmbito social e político. (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 24).

Na mesma perspectiva dos autores acima, Fernandes (2014, p. 75), afirma que “O desenvolvimento do capitalismo no campo brasileiro, desde o latifúndio ao agronegócio, ocorre à base do contínuo processo de expropriação e exploração dos povos tradicionais”. De acordo com Monteiro (2012, p. 67), “[...] o avanço do Agronegócio no Brasil se fez com a substituição de ecossistemas naturais por monocultivo e com a expulsão de populações tradicionais dos territórios, causando grande destruição de agrossistemas diversificados, construídos ao longo dos séculos por essas populações”. Assim,

[...] O ser humano passou a reduzir a diversidade em vez de aumentá-la. Genes, variedades, sabores, alimentos mantidos por milênios na interação entre cultura e natureza transformaram-se em mercadorias apropriadas pelas corporações. O conhecimento da natureza e a reprodução estão ameaçados pelo processo de dominação e difusão do pacote da chamada agricultura moderna da Revolução Verde. (PEREIRA, 2012, p. 685).

As consequências deste parâmetro produtivo no campo apresentaram reflexos tanto no aspecto ambiental, econômico, político, agrônômico, quanto social e cultural. Considerando especialmente estes dois últimos, é possível levantar indícios que revelam os impactos da revolução verde na produção simbólica das comunidades do campo, por exemplo: o trabalho prático e corporal do agricultor foi substituído pelas grandes semeadeiras, plantadeiras e colheitadeiras;

os múltiplos e diversos movimentos corporais realizados em todas as fases do processo de produção no campo, foram reduzidos aos curtos e pouco variáveis movimentos executados no manuseio dessas grandes maquinarias; a relação do corpo com a totalidade da biodiversidade da natureza envolvida na agricultura camponesa, foi exaurida pela mediação da máquina para a viabilização de um único cultivo; o trabalho que outrora era realizado em coletividade e a muitas mãos, foi reduzido ao trabalho individual do operador de máquinas.

Dessa forma, as reações da dominação do corpo-natureza se refletiram, inclusive, no retrocesso da realização das práticas corporais e das danças no contexto camponês. Quando haviam processos agricultáveis de comunhão ser humano-natureza, havia também uma pujante cultura ser humano-natureza, portanto, criavam-se danças camponesas. No entanto, com a redução dessa agricultura, várias danças foram extintas, e as que resistiram foram bastante transformadas por influência de padrões da agricultura modernizada.

Referindo-se às transformações da cultura camponesa no sentido lato, mas mais especificamente das danças camponesas, Antonio Candido indica que a forma das danças, ou modalidades, correspondiam a momentos distintos da sociedade caipira no tempo.

As modalidades antigas se caracterizavam pela estrutura mais simples, a rusticidade dos recursos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas. As atuais manifestavam individualismo e secularização crescentes, desaparecendo inclusive o elemento coreográfico socializador, para ficar o desafio na sua pureza de confronto pessoal. Não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra. (CANDIDO, 1964, p. 12).

A cultura camponesa tinha características que derivavam da base dos seguintes elementos: “[...] isolamento; posse de terras; trabalho doméstico; auxílio vicinal; disponibilidade de terras; margem de lazer” (CANDIDO, 1964, p. 61). A relação com a terra e o trabalho, mas também a relação com os agrupamentos de vizinhos dos bairros, era expressa pela solidariedade que ia, desde o trabalho coletivo nas terras de um e depois de outro, passando pela participação das rezas caseiras e pagamento de promessas, até as festas com distribuição de alimentos e a dança de fandango. De acordo com Candido (1964) a parte religiosa era inseparável das danças.

O desamor ao trabalho estava relacionado à desnecessidade de trabalhar, condicionada pela falta de estímulos imediatos, a técnica básica e, em muitos casos, a expropriação inesperada da terra conquistada por posse ou concessão. Como consequência, o resultado era uma grande margem de lazer que, em certa medida, conferia positivamente o equilíbrio biossocial. “Uma vez aceito que tal equilíbrio se definiu em termos mínimos, [...] ela proporcionava oportunidade

[...] para a cooperação, festas, celebrações, que mobilizavam as relações sociais” (CANDIDO, 1964, p. 65).

Por esta pouca afeição ao trabalho, especialmente pelo trabalho produtivo para além das suas necessidades primeiras, realizado por exaustivas e extensas jornadas de trabalho, o caipira ou camponês ficou rotulado de preguiçoso e inapto para as novas formas de produção modernas, portanto, uma estirpe síntese do atraso. Quanto às práticas corporais e às danças, a realização delas também se vinculava à preguiça e à falta de aptidão para o trabalho, pois o tempo destinado a elas, significava tempo não utilizado para os modernos padrões de agricultura. O camponês, seu corpo-natureza e sua dança eram a expressão do “subdesenvolvimento”.

A dimensão econômica avultou até desequilibrar a situação antiga. A expansão do mercado capitalista não apenas força o caipira a multiplicar o esforço físico, mas tende a atrofiar as formas coletivas de organização do trabalho [...], cortando as possibilidades de uma sociabilidade mais viva e de uma cultura harmônica. Entregue cada vez mais a si mesmo, o trabalhador é projetado ao âmbito comunitário para a esfera de influência da economia regional, individualizando-se. (CANDIDO, 1964, p. 135).

Nessa transição de modelo agrícola no campo o camponês ficou sem opções ou abdicava da maneira tradicional de vida e se envolvia inteiramente nas atividades econômicas, individual e familiarmente, para assim manter um equilíbrio ecológico ínfimo e preparar a adaptação a um novo sistema social, aberto e vasto, ou renunciava o mínimo de autonomia que a vida no campo lhe atribuía, e se submetia ao salário rural ou urbano, quando não à fome, nua e crua.

O modo de vida no campo estava profundamente alterado. A caça, a pesca, o pagamento de promessas e as festas, haviam sido substituídos pelos interesses ligados ao comércio da vila e ao pagamento de impostos.

Em lugar do meio contínuo e íntegro, base da subsistência, da recreação, da magia, da comemoração, da lenda, surgem meios desarticulados e em certa medida autônomos, definindo um dilaceramento na atividade do homem rústico, todo concentrado agora na preservação do mínimo ecológico por meio da agricultura comercializada. (CANDIDO, 1964, p. 139).

O distanciamento do meio natural prontamente acessível, deu lugar à urgência acelerada do ritmo de trabalho e a maior subordinação aos centros urbanos. Estes novos padrões de vida, refletiram na dimensão cultural criando a reelaboração de técnicas, práticas e conceitos. Especificamente em relação a esfera imaterial, neste processo, as festas religiosas e recreativas estavam em acentuada diminuição e declínio. “[...] Havia antes muita dança de São Gonçalo, fandango e samba; a primeira é hoje pouco frequente, embora se realize em cumprimento de promessas propiciatórias de boa colheita; as segundas quase desapareceram, cedendo lugar ao baile” (CANDIDO, 1964, p. 146).

A dimensão lúdica era um dos pilares da cultura camponesa, privilegiada pelo lazer e a vida social mais restrita. No entanto, ela foi sendo suprimida e esquecida em virtude do ritmo de trabalho, da abertura da economia subalterna e da redução dos fomentos iniciais. As práticas culturais como um todo, mas especialmente as danças camponesas foram esvaziadas do cotidiano do campo, pois estavam intimamente relacionadas ao trabalho coletivo, ao trabalho vicinal, e a vida em agrupamentos de sítios e parceiros. O caráter individualista da modernização agrícola dilacerou o convívio coletivo e, assim, as manifestações que frutificavam dessas relações.

Em uma sociedade pautada em novos parâmetros de produção no campo, no contato entre os camponeses caipiras e os camponeses modernos, era possível identificar a qual grupo pertencia o sujeito, considerando o jeito de se vestir, o modo de se portar frente às pessoas desconhecidas, mas também pelo estado corporal e a forma de dançar nos bailes - nome genérico dado às danças modernas que se dançava em pares enlaçados. “De fato, a hexis¹⁷ corporal é, antes de tudo *signum*¹⁸ social” (BOURDIEU, 2006, p. 86).

Das danças camponesas diversas, inventivas e coletivas existentes, parte considerável delas foram extintas, e o baile se tornou a pontual e esporádica forma de sociabilidade que se realizava e perpassava a corporalidade do sujeito do campo. A modernidade foi orientada pela vida instantânea e pela perda da capacidade de recordar, inclusive das danças camponesas.

Os modelos tradicionais dos comportamentos em festas se perderam ou deram lugar a modelos urbanos. [...] As danças de antigamente, que traziam a marca de campo em seus nomes [...], em seus ritmos, em sua música, nas letras das músicas, foram substituídas por danças importadas da cidade. (BOURDIEU, 2006, p. 85).

As técnicas corporais constituem sistemas que, em determinado contexto cultural promovem a identificação entre os indivíduos. “[...] É no nível dos ritmos que se encontraria o princípio unificador (aprendido de maneira confusa pela intuição) do sistema de atitudes corporais características do camponês” (BOURDIEU, 2006, p. 85).

[...] O homem do brane (região das montanhas) é [...] aquele que sempre caminha em um solo irregular, acidentado e lamacento, mesmo quando anda no asfalto da carrère (rua principal); é aquele que arrasta galochas enormes ou botas pesadas, mesmo calçando seus sapatos de domingo; é quem sempre avança com seus passos lentos e largos, como quando anda com uma vara no ombro, virando-se às vezes para chamar o gado que o segue. (BOURDIEU, 2006, p. 85).

¹⁷ Estado corporal.

¹⁸ Sinal social ou signo social.

O corpo e os movimentos corporais são resultado e síntese dos hábitos cotidianos e do modo de vida do camponês. O que se realiza com o corpo e no corpo, transforma o meio, do mesmo modo que o meio natural e social grava no corpo e nos movimentos corporais essas experiências conformando-o.

Para ganhar o dia é preciso urgência, ritmo, atenção, prontidão e fôlego. Implica, também, num alinhamento de posturas e numa adequada utilização dos grupos musculares para que haja um desempenho rendoso em cada atividade. A quantidade de leiras de cana cortada ou de ruas de café abanado depende de uma precisão e domínio de várias etapas de movimento: impulsos, pontuações e fluxos devem ocorrer em seus devidos lugares. O corpo no corte da cana é diferente do corpo da colheita do café: a aspereza e a dureza de um contra-põem-se à doçura e à flexibilidade do outro. (RODRIGUES, 2005, p. 126).

Os instrumentos de trabalho são assimilados pelo corpo e passam a interferir na linguagem corporal de acordo com suas correspondências e afinidades, seja com a enxada, a peneira ou o facão (RODRIGUES, 2005). Assim, o corpo e a dança camponesa carregavam o cotidiano de trabalho e vida e revelavam de que tempo e espaço tais corpos provinham.

No entanto, da mesma forma que as danças camponesas de outrora eram generosas com o corpo e a civilização camponesa, as danças modernas dos bailes, aliadas ao novo modelo produtivo agrícola, eram favoráveis ao povo urbano. Os bailes modernos exigiam a adesão de novas atitudes corporais, demandavam “[...] uma verdadeira mudança de “natureza”, dado que o *habitus* corporal consiste naquilo que se vive como mais natural, aquilo sobre que o a ação consiste e não tem controle” (BOURDIEU, 2006, p. 85).

Deste modo, os camponeses foram se distanciando do hábito de dançar, também, pelo seu jeito ter sido substituído pela forma urbana de se mover. A dança camponesa, as atitudes e estado corporal camponês ficaram atreladas ao atraso. Não somente para o urbano que olhava de fora o corpo e a forma dos movimentos, como para o próprio camponês que interiorizou essa perspectiva.

A modernização estava relacionada ao avanço e à máquina. Assim, o modo de ser e viver, o corpo natural do camponês, seus movimentos e suas danças coletivas revelavam sua cultura, que nos novos parâmetros agrícolas significavam subdesenvolvimento e atraso intrínseco à agricultura tradicional.

Pode-se afirmar que houve uma negação das danças camponesas e a reprodução e valorização das danças modernizadas. Contudo, como o corpo e seus padrões corporais são constituídos dos movimentos e modos de vida do campo, houve uma incompatibilidade do corpo

camponês com as danças modernizadas, e como este descompasso e incongruência se expressam normalmente em uma dança anacrônica, a fim de que não fossem ainda mais expostos, as camponesas e camponeses foram estimulados pelas circunstâncias a não dançarem mais.

O camponês é levado a introjetar a imagem que os outros fazem dele, mesmo quando se trata de um mero estereótipo. Passa a perceber seu corpo como um corpo cunhado pela impressão social, como corpo empaysanit, rude, carregando o traço das atitudes e atividades associadas à vida camponesa. Em consequência, fica embaraçado em relação a seu corpo e em seu corpo. É por apreender seu corpo como corpo camponês que tem dele uma consciência infeliz. É por apreender seu corpo como corpo rude que toma consciência de ser camponês rústico. Não é exagero presumir que a tomada de consciência de seu corpo é, para o camponês, a ocasião privilegiada da tomada de consciência da condição camponesa. (BOURDIEU, 2006, p. 87).

De uma rica e ampla experiência e vivência corporal, seja por meio do trabalho, da ludicidade e das danças, carregadas de criatividade e identidade, as camponesas e camponeses se viram expropriados não somente das suas manifestações dançantes, como também dos seus próprios corpos, por estas dimensões revelarem um modo de vida distinto daquele que se estabelecia hegemonicamente como o ideal, por meio da modernização agrícola.

Em virtude dessa consciência desfavorável sobre seu corpo, o camponês foi levado a deixar de se solidarizar com sua dimensão mais natural, processo que o inclinou a uma atitude mais introvertida, raiz da timidez e do enviezamento, que o distanciou e o impediu de dançar.

Não é próprio da cultura camponesa ser recatado e tímido, o que justificaria, consequentemente, a dificuldade de se relacionar com o corpo e as danças. Esse distanciamento foi construído, porque parte da força identitária campesina, residia, justamente na sua imbricada e harmônica relação ser humano-natureza e corpo-natureza, e as danças que se constituíam a partir dessas relações. O camponês foi levado a crer que seu modo de vida era inferior e retrógrado.

De fato, embaraçado em relação ao seu corpo, ele fica desconfortável e sem jeito em todas as situações que demandam extroversão e nas quais seu corpo é posto em cena. Pôr o corpo em cena, como na dança, supõe que se admita exteriorizar-se e que se tenha consciência satisfeita da imagem que se passa para os outros. Ao contrário, o temor do ridículo e a timidez estão ligados à uma consciência penetrante de si mesmo e de seu corpo, a uma consciência fascinada pelo estado físico. Assim, tal aversão à dança nada mais é que uma manifestação dessa consciência penetrante da condição camponesa, que também se exprime, como já se viu, no riso e na ironia em relação a si mesmo; especialmente nas histórias jocosas cujo anti-herói é sempre o camponês confrontado com o mundo da cidade. (BOURDIEU, 2006, p. 87).

Foi nesta perspectiva que no Brasil surgiram figuras fictícias como o Jeca Tatu e o Mazzaropi. De maneira injusta, pejorativa e caricatural, esses personagens eram a síntese do ideário que se engendrava do camponês preguiçoso e atrasado que deveria ser negado e superado pelo

agricultor típico da modernização agrícola que, posteriormente, foi exaltado por meio dos cowboys de referência norte-americana.

Com a revolução verde inúmeras danças populares desapareceram ou estão em via de desaparecer, como a dança de São Gonçalo, o Boi de Mamão, o Pau-de-Fita etc. As Folias de Reis são um exemplar desse acontecimento. Por muito tempo foram realizadas em praticamente todo o Brasil, e atualmente há algumas pequenas lembranças praticadas pelos mais velhos de alguns municípios interioranos, com desafeto e desinteresse das gerações mais jovens. Com a imposição de um novo modelo para o campo, as tradições que resistiram se transformaram, e em grande parte foi esquecida ou abandonada (CARNEIRO, 2005).

A linguagem constitui a ferramenta essencial para a construção da diversidade cultural e é a matéria-prima da criatividade e do conhecimento humano. A dramática redução do número de línguas desgasta as bases dessa criatividade e conhecimento, o que acabará por produzir uniformidade nas culturas do mundo e, portanto, a irremediável redução da diversidade cultural. (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 46).

Embora os autores se refiram às línguas e linguagem enquanto idiomas, é possível que se faça uma analogia com as demais linguagens artísticas, e mais especificamente à dança. As linguagens artísticas e as danças são matéria-prima da criatividade e do conhecimento da realidade. A extinção das danças camponesas produzirá uma uniformidade das mesmas e acarretará na redução da diversidade das danças, das culturas e, portanto, uma uniformização da humanidade.

Considerando que atualmente a cultura do e no campo está sendo orientada pela lógica do agronegócio, a mais recente expressão do capitalismo no campo, ainda que hajam comunidades originárias como as indígenas e tradicionais como as quilombolas e camponesas resistindo nos seus modos de vida pautados nas culturas, o risco de serem extintas ou reduzidas violentamente são expressivos e alarmantes.

Quando você fala em dança dentro do Movimento, o que me vem à cabeça, são os bailões dos eventos aí, nas reuniões, que para mim aquilo nem é dança, na verdade, é um negócio tão mecânico, essa coisa de dançar o vanerão rodando ali e tal... Eu adoro dançar, mas eu não vejo a mínima graça naquilo ali, né? [...] Aquilo ali é muito valorizado, o pessoal quer, é um momento, toda reunião maior o pessoal defende esse espaço dessa dança, à noite para relaxar, para interagir, mas não tem debate sobre isso mesmo, né? Mais teórico sobre o que a dança significa, ou a gente só dançar isso, porquê... Começou a ter um debate um pouco nas músicas, às vezes, eu vejo uma mudança nesses 15 anos que estou no Movimento, hoje em dia as culturais são mais diversificadas na questão da música que acaba, influenciando outros tipos de dança também, né? Mas ainda é muito empírico, não tem nada teorizado sobre isso. É esse momento da noite cultural, no momento de lazer, e o pessoal não vê como uma coisa muito séria, é uma diversão, vamos dizer assim, apesar de valorizar e achar que tem que garantir, mas... (Entrevista P).

No fragmento da entrevista realizada com P do MST do Paraná, é possível identificar no cotidiano das atividades do Movimento, os reflexos e a efetivação do processo de desterritorialização do corpo e de desterritorialidade da dança que ocorreu no campo brasileiro.

O MST, como organização social composta por camponesas e camponeses, e atualmente por outros agentes sociais vindos da periferia urbana, reproduz em grande medida as formas de produção e relação com o corpo e a dança que foram estabelecidas pelo modelo de modernização agrícola. As consequências do pacote tecnológico da revolução verde na cultura camponesa foram tão profundas, que mesmo em um movimento social de resistência como o MST, essas esferas que foram apropriadas e espoliadas ainda não conseguiram se configurar como frentes de disputa, carecendo ainda de estudo e da elaboração de um projeto estratégico de contestação do corpo e das danças camponesas.

Os argumentos aqui expressos reiteram as combinadas formas de condicionamento que o corpo das trabalhadoras e trabalhadores do campo sofreram ao longo da história do ocidente nos últimos cinco séculos. Do mesmo modo, as danças produzidas por eles foram drasticamente impactadas pela desvalorização do corpo e das práticas corporais dentro do capitalismo. O processo de desterritorialização do corpo camponês e de desterritorialidade da dança camponesa, combinado ao processo de reterritorialidade da dança camponesa a partir de parâmetros urbanos ligados à modernização agrícola, revelam as amplas e contundentes formas que o capitalismo estabelece de disputa dos territórios que pretende explorar. “A expansão do capitalismo desterritorializa outras relações sociais e extermina relações não capitalistas por meio [...] da acumulação por espoliação compreendidas pela [...] destruição dos territórios camponeses e indígenas” (FERNANDES, 2008, p. 205).

Os territórios são resultantes das diferentes relações sociais que os produzem. Sendo o corpo também produzido a partir de diferentes relações sociais, ele se constitui, portanto, como território corpo. No entanto, os territórios estão em permanente confronto.

Especificamente em relação ao território camponês, este é o espaço de vida da mulher e homem do campo. “Desde uma referência absoluta, como lugar da unidade familiar, até uma referência relativa, como uma região, pode-se falar em territórios camponeses de várias escalas” (FERNANDES, 2013, p. 744). Na escala corpo, o território corpo seria um desses espaços de vida do camponês.

Contudo, o capitalismo se apropria da riqueza produzida pelos camponeses, mas também do espaço de vida, desterritorializando-os, e “[...] como reação a esse processo, ocorrem a

luta pela terra e as ocupações, na tentativa de criação e recriação da condição camponesa” (FERNANDES, 2013, p. 745).

Diante da territorialidade do capital em território camponês que nesta pesquisa se expressa pela desterritorialidade da dança camponesa pelos mecanismos capitalistas, a resistência “[...] para enfrentar a atual crise ecológica e social desencadeada pela revolução industrial, pela obsessão mercantilista e pelo pensamento racionalista” (TOLEDO e BARRERA-BASSOLS, 2015, p. 25) se faz imprescindível e emergencial.

A luta pela terra e pelo corpo, os primeiros territórios camponeses, assim como a disputa pelas culteiras, onde se efetivam as danças do ser humano-natureza, se referem a frentes de combate e resistência necessários na superação do capitalismo. “Talvez este trabalho ainda tenha algum interesse para os que acham que a reforma das condições de vida do homem brasileiro do campo não deve ser baseada apenas em enunciados políticos, ou em investigações especializadas economicamente e agrônomicas; mas também no estudo da sua cultura e da sua sociabilidade” (CANDIDO, 1964, p. 15).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que possamos ponderar o que foi possível acumular com esta pesquisa e apontar possíveis projeções de estudo e ação, é importante que façamos uma retrospectiva do que foi tratado até aqui.

Inicialmente, realizamos uma análise ontológica sobre a dança na história do gênero humano, a partir do materialismo histórico e dialético. Perpassando categorias centrais como o trabalho, a mediação, a contradição e a totalidade, estudamos como o corpo foi promotor e resultante do processo de hominização (...ando querendo usar feminização também!). Compreender o corpo como agente do trabalho na transformação da natureza, mas também como estrutura formada e conformada nas relações sociais de trabalho, foi central, pois evidenciou o quanto o processo de nos constituirmos humanos distintos das espécies ancestrais, se trata de um percurso inacabado, portanto, desafio posto permanente e continuamente para nós. Quem queremos ser? Que corpo e corpos vamos ter? As formas de nos organizarmos socialmente trarão respostas.

Ademais, este corpo humano em movimento, a partir das relações sociais estabelecidas pelo trabalho, desenvolveu cultura e inclusive manifestações estéticas particulares que depois foram denominadas de arte e, no caso desta pesquisa, mais especificamente de dança. Compreender a dança como trabalho criador humano, onde uma das possibilidades de expressar e objetivar as forças essenciais humanas se materializa, coloca esta linguagem artística como uma das formas de estar e existir no mundo. Este exercício de conhecer o que é a dança, porque os seres humanos dançam e para quê dançam, afastam qualquer banalidade que tenha sido conferida à mesma ao longo da história, especialmente nos últimos séculos regidos pelo capitalismo.

Partindo dessas premissas um tanto quanto genéricas, porém, estruturais para pensar e mover a dança ao longo da história da humanidade, nos dedicamos no segundo momento a reunir dados e levantar fatos acerca da presença da dança dentro de um dos maiores movimentos sociais da América Latina, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

Para tanto, utilizando minhas anotações, memórias, experiências e vivências como arte-educadora, artista, produtora cultural, militante e mulher dentro do MST, foram indicados elementos observados sobre como o corpo e a dança são debatidos e praticados dentro desta organização social. Ademais, no intuito de conferir mais estofamento e legitimidade para a análise, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com integrantes do MST do PR, para que outras impressões sobre a materialidade do corpo e dança dentro do Movimento pudessem ser estudadas.

Por fim, contando com o aporte de autores e estudiosos sobre os processos de implementação do sistema capitalista no mundo, foram realizadas análises referentes aos desdobramentos e impactos do modelo capitalista sobre o campo, os camponeses, o corpo e a dança destas trabalhadoras e trabalhadores ao longo dos últimos cinco séculos.

Em síntese, chegamos à elaboração de que, o que se deu neste contexto foi um profundo, violento e eficaz processo de desterritorialização do corpo e de desterritorialidade da dança nas sociedades ocidentais engendradas sobre a égide do capitalismo. O que concretizou um ciclo arraigado de expropriação, espoliação, exploração, opressão e alienação corporal decisivo para a constituição da sociedade atual.

Feito isto, é possível elencar algumas singelas contribuições desta pesquisa para a produção e elaboração teórica da classe trabalhadora. A primeira delas foi realizar, ainda que com limites, um estudo sobre a dança tendo como método o materialismo histórico e dialético. Dos educadores, pesquisadores, autores e obras que pude conhecer e acessar em português e espanhol, não há escritos específicos sobre a dança a partir destas lentes. Ainda que introdutoriamente, este estudo talvez possa deixar algumas frestas para que novos estudos e diálogos se aprofundem.

Outra colaboração foram as leituras e relações estabelecidas com as categorias geográficas realizadas aqui. Além da escassa elaboração que pude encontrar que relacionasse corpo e dança com território e espaço, por exemplo, refletir sobre a geografia em escala corporal e artística, amplia e fortalece, em alguma medida, esta área de conhecimento que se propõe a entender o planeta, a natureza, a sociedade, e as mulheres e homens que engendram relações políticas, econômicas, sociais, ambientais e culturais impactantes para a existência humana.

Em perspectiva mais local, creio que tal pesquisa tenha auxiliado e destacado subsídios para analisar por mais uma dimensão, desta vez pelo corpo e pela dança, como atuou e atua o capitalismo no campo e na vida dos camponeses. Mais especificamente sobre o MST, os impactos das formas de controle, dominação e exploração do corpo e das práticas corporais, especialmente a dança, também inicia um desvelamento do quão intenso e enraizado estão os liames que nos aprisionam como sociedade e seres humanos.

Como projeção, a presente pesquisa evidenciou questões que talvez merecessem mais dedicação e empenho. Destaco inicialmente que, de modo amplo, o corpo precisa ser tema de investigação e estudo em uma perspectiva crítica, se tivermos vislumbrando a construção de um processo de resistência e superação do capitalismo. Este, claramente, atacou e ataca a classe trabalhadora também no e pelo corpo. Emancipar o corpo dos trabalhadores e o corpo social da

classe trabalhadora, não poderá ser tarefa para o porvir, é missão do agora. A luta de classes exige mais essa trincheira.

Outro destaque para futuros estudos são os desdobramentos e complexificações que as formas e modos de alienação e contenção corporal tomou nas últimas décadas do capitalismo. Na atualidade, seja no campo ou na cidade, existem pistas de que o corpo individual e social cumpre um outro papel, tendo em vista que o próprio modelo e forma de funcionamento do capitalismo se alterou. Se anteriormente, no capitalismo produtivo o corpo, matéria primeira da força de trabalho, deveria ser adestrado para o tempo de trabalho, para produzir o produto que, por sua vez, era meio para o lucro, neste último período, com o advento e aprofundamento do capitalismo financeiro, qual o papel e lugar do corpo nesta fase da história?

Por fim, ecoa como projeção inadiável, ainda enquanto buscamos respostas para tantos e todos estes dilemas da condição humana e societária, a urgência de nos movermos. Conhecer o corpo, como ele funciona, como se move, quais seus limites e potencialidades, por meio de práticas emancipatórias, que não sejam reprodutivas como aquelas que fomos levados a aprender e assimilar na nossa formação deformadora, também se torna tarefa de resistência. E mais, reconhecer e criar práticas corporais coletivas, conectadas com a realidade de cada grupo, em um desafio de desalienação e emancipação corporal coletiva, deveria estar no nosso horizonte de táticas e estratégias.

Soa em mim a reflexão, a percepção, a sensação e a necessidade emergencial de discutir o corpo e a dança como dimensões relevantes e necessárias para o processo efetivo de transformação social e de emancipação humana.

Em uma concepção de transformação que também se dá na dimensão individual,

Será exagero afirmar que quem sente viver o próprio corpo não pode mais brutalizar outro corpo, atirar e matar de forma inconsciente? Será exagero pensar que alguém mata a partir do que está morto nele? Se conseguirmos desajustar nossos automatismos, abrir nossos circuitos fechados de comportamento, será que não vamos, enfim, ver o que é evidente, colocar nossa energia a serviço do possível, encontrar uma ética coerente e cotidiana? Se enfrentarmos nossos velhos medos, será que não vamos ter coragem de aceitar novos riscos? A consciência de si é uma abertura para novas opções, para novas ações espontâneas, originais, individuais, isoladas que podem – e podem mesmo – ser perturbadoras, isto é, revolucionárias. (BERTHERAT, 1985, p. 61).

Já no âmbito coletivo, neste estudo do corpo e da sua relevância nos andamentos da transformação social, poderíamos fazer uma analogia com os processos de formação da consciência de classe. Seria um avanço se tivéssemos consciência corporal em si e para si? Termos

consciência de que o corpo existe, de que somos corpo e que as condições econômicas transformaram os corpos da massa em trabalhadores, portanto, a dominação do capital gerou uma condição comum, um interesse comum a estes corpos, de uma classe social muito específica, uma classe em si, seria relevante.

No entanto, a superação da situação de explorados só será possível quando na luta essa massa se unir, quando esses corpos trabalhadores com suas produções artísticas dançantes se unirem para defenderem os seus interesses, o seu projeto de corpo e dança para si.

As brechas para a transformação social, portanto, estão contidas em todos os lugares, em toda instituição. Não apenas na Igreja, mas também na família, no trabalho, na escola, na prisão, no partido político, no exército, no sindicato, no clube, no esporte... Mas isto não é só. Elas também estão contidas no corpo. No nosso corpo. Isto representa resgatar a antropologia em sua práxis. O corpo do revolucionário, do transformador social, é o agente histórico das relações sociais. É certo que ele não deve ser simplesmente a base de representação do indivíduo no mundo tido de forma isolada; mas também não deve ser aquele que, obcecado pela transformação do mundo, esquece-se da renovação de si mesmo, perdendo a perspectiva de que a verdadeira revolução não se dá nem só no mundo, nem só na pessoa, porém, e tão-somente, na relação (histórica, dialética) entre os dois. A conspiração, seja qual for o lugar onde ela se dê, será sempre autêntica quando busca levar a vida onde ela está sendo abafada, amortecida, truncada. E por que iríamos colocar a nós mesmos (ou melhor, os nossos corpos) à margem dessa conspiração libertadora, dessa luta que deve estar presente em tudo o que é humano, na busca primordial de vida plena. (MEDINA, 1987, p. 45)?

Carta de uma BADERNEIRA ao MST.

Às BADERNEIRAS/OS, com orgulho!

Marietta BADERNA, filha de Antonio BADERNA, prima ballerina clássica italiana, chegou em 1849 no Brasil com apenas 18 anos de idade, a bordo do Andrea Doria (...sim, da música do Legião Urbana!). Ela e o pai, revolucionários mazzinianos, fugiram da Itália para escapar da repressão ao movimento democrático de 1848.

Em terras brasileiras, Marietta manteve seu espírito rebelde e se aliou aos abolicionistas. No Rio de Janeiro da família real, ela enterneceu e horrorizou a elite arcaica com seus espetáculos. Ora pelo delicado e primoroso ballet clássico que a alçava aos céus, ora pelas lascivas e promiscuas danças inspiradas em ritmos afro-brasileiros que a enraizava à terra. “Como é possível a mesma bela moça, no palco do Imperial Teatro São Pedro d’Alcântara no início da noite, ser uma virgem indefesa apaixonada pelo príncipe, e horas depois, nos becos e ruelas sombrias na calada da noite, como uma gata imunda no cio, se esfregar nos negros e negras suados de luxúria?”

Para além das criações artísticas, BADERNA organizou e fomentou mobilizações contra os escravocratas, e a partir daí marcou nossa história. "Quem são esses que fazem essa barulhada pelas ruas bradando denúncias? Esses arruaceiros, bagunceiros, desordeiros?" E respondiam: "É o povo da BADERNA! Aqueles que acompanham Marietta BADERNA! Os BADERNEIROS!"

Nunca se soube ao certo o que aconteceu com Marietta BADERNA; se foi assassinada, se envelheceu nos rincões do Brasil negro, se voltou para a Itália. Fato é, que sua trajetória por nossas terras foi tão avassaladora e contundente, que seu nome e derivações foi absorvido pelo dicionário da língua portuguesa brasileira. Evidentemente, BADERNA ganhou tons ainda mais pejorativos na ditadura militar, tornando-se um jargão dos conservadores e reacionário para nomear qualquer movimento insurgente.

Assim, de hoje em diante, se ainda não sabia e agora sabe, quando a chamarem de BADERNEIRA/O, orgulhe-se, afinal, essa "bailarina de dois mundos" (como o Garibaldi...), mulher, artista, dançarina, jovem e revolucionária é quem hoje te nomeia quando estás em luta.

Sejamos todas e todos BADERNA ontem, hoje e sempre que houver exploração, injustiça e opressão!

BADERNEIRAS E BADERNEIROS DO MUNDO, UNI-VOS!

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Luciano Carvalho. As místicas do VI Congresso do MST: aspectos formais, políticos e organizativos da construção estética do território. *In: VIII SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE GEOGRAFIA AGRÁRIA*, 2017, Curitiba. **Geografia das redes de mobilização social na América Latina: resistência e rebeldia desde baixo nos territórios de vida**. Organização Encontra: Coletivo de Estudos sobre Conflitos pelo Território e pela Terra. Curitiba: 2017. Disponível em: https://singa2017.files.wordpress.com/2017/12/gt09_1505092643_arquivo_artigofinalword.pdf. Acesso em: 17 nov. 2018.
- BERTHERAT, Thérèse. **O correio do corpo: novas vias da antiginástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista Sociologia e Política**, [Curitiba], n. 26, p. 83-92, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a07n26.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.
- BRACHT, Valter. **Educação física e aprendizagem social**. Porto Alegre: Magister, 1992.
- BRENNAND, Evelaine Martines. “**Enquanto governa a maldade, a gente canta a liberdade**”: **Coletivo de Cultura do MST: caminhos para a criação de uma cultura contra-hegemônica**. Orientadora: Bernadete Aparecida Caprioglio de Castro. 2017. 160 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI), Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritotIAL), São Paulo, 2017.
- BRUN, Jean. **A mão e o espírito**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- CALDART, Roseli Salete. **Sem Terra com Poesia: A arte de recriar a história**. São Paulo: Expressão Popular, 2017.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Legislação Informatizada – **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/leginQfed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 14 dez. 2018.
- CAMPBELL, Bernard. A Evolução da mão do homem. *In: ENGELS, Friedrich. O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*. São Paulo: Global Editora, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- CARNEIRO, Renato Augusto. **Festas Populares do Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

CASTELLANI FILHO, Lino. **Educação Física no Brasil: a história que não se conta.** Campinas: Papirus, 1988.

COLETIVO NACIONAL DE CULTURA DO MST. **Cultura e Reforma Agrária Popular.** Caderno de Cultura n. 1, 2018.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas.** Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B8GIZ-fiFkhdMDc4N2E5ZDMtM2FkMS00NDRkLThiMjYtNzEx-MzVjYjc0MTFm/edit?hl=en_US Acesso em: 03 de março 2017.

ENGELS, Friedrich. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem.** São Paulo: Global Editora, 1990.

FARIA, Juliana Bonassa. **Caminos y descaminos en la construcción de una práxis cultural emancipadora:** Un registro crítico del desarrollo del Colectivo Nacional de Cultura del Movimiento Sin Tierra de Brasil de 1996 - 2006. Orientadora: Dra Tania Garcia Lescaille. 2011. Monografia (Graduação em História da Arte) – Facultad de Humanidades, Departamento de Historia del Arte, Santiago de Cuba, 2011.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Bernardo Mançano. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). *In:* CALDART, Roseli Salete et al. (org). **Dicionário da educação do campo.** Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 496-500.

_____. Território Camponês. *In:* CALDART, Roseli Salete et al. (org). **Dicionário da educação do campo.** Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 744-748.

_____. **Os usos da terra no Brasil:** debates sobre políticas fundiárias. São Paulo: Cultura Acadêmica: Unesco, 2014.

_____. Sobre a tipologia de território. *In:* SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (org). **Territórios e territorialidades:** teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 197-215.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 2010.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens:** O itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GUIMARÃES, Raul Borges. Geografia da saúde: categorias, conceitos e escalas. *In:* **Saúde: fundamentos de Geografia humana.** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

_____. Da patologia geográfica à saúde humana. *In:* **Saúde: fundamentos de Geografia humana.** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA. São Paulo, 2005.

KOSÍK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. **Introdução à filosofia de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

LUKÁCS, Georg. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MEDINA, João Paulo Subirá. **O brasileiro e seu corpo**. Campinas: Papirus Editora, 1987.

MONTEIRO, Denis. Agroecossistemas. In: CALDART, Roseli Salete et al. (org). **Dicionário da educação do campo**. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 65-71.

MOTA, Julio. Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos. **Repertório: teatro & dança**, [Salvador], n.18, 2012. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6404/4426>. Acesso em: 18 nov. 2013.

OAKLEY, Kenneth B. O homem como ser que fabrica utensílios. In: ENGELS, Friedrich. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global Editora, 1990.

OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PAES, Paulo C. Duarte. As ideias estéticas de Marx e a arte pós-moderna. **V Encontro Brasileiro de Educação e Marxismo**. Florianópolis, 2011.

PEDON, Nelson Rodrigo. DALPERIO, Lara Cardozo. A contribuição da abordagem socioterritorial à pesquisa geográfica sobre os movimentos sociais. In: **Dataluta**: questão agrária e coletivo de pensamento. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

PEIXOTO, Maria Inês H. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas: Autores Associados, 2003.

PEREIRA, Mônica Cox de Britto. Revolução Verde. In: CALDART, Roseli Salete et al. (org). **Dicionário da educação do campo**. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 685-689.

PINTO, Álvaro Vieira. **Ciência e existência**: problemas filosóficos da pesquisa científica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SAQUET, Marcos Aurelio. Por uma abordagem territorial. *In*: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (org). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 73-94.
- SMITH, Neil. Contornos de uma política especializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica. *In*: ARANTES, a. A. **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000.
- SOARES, Carmen Lúcia *et al.* **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.
- SOUZA, Marcelo Lopes. “Território” da divergência (e da confusão): em torno das imprecisas fronteiras de um conceito fundamental. *In*: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério (org). **Territórios e territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 57-72.
- STÉDILE, João Pedro. **Questão agrária no Brasil**. São Paulo: Atual, 2011.
- TELLES, Fernando da Silva. Educação: transmissão de conhecimento. *In*: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (org.). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 78-83.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.
- TOLEDO, Victor M. BARRERA-BASSOLS, Narciso. **A memória biocultural**: a importância ecológica das sabedorias tradicionais. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- ULLMANN, H. F. **Atlas da anatomia**: órgãos, sistemas e estruturas. H. F. Ullmann, 2009.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

APÊNDICE A - Questionário sobre a dança no MST: ausência, presença espontânea ou estratégia política?

Este questionário tem a intenção de estudar e analisar se a dança existe e como ela existe dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

1. Desde que ano você está no MST?
2. Em qual Setor ou Coletivo contribui organicamente?
3. Em qual acampamento, assentamento, cidade e estado você mora?
4. O estudo e debate sobre o corpo, as práticas corporais, assim como sobre os movimentos estéticos dançantes está dentro do MST?
5. As práticas corporais e dançantes são estimuladas e valorizadas?
6. Em quais momentos o corpo aparece e se torna foco dentro do MST?
7. Quando o corpo e os movimentos corporais encontram espaço na organização?
8. O corpo e a dança surgem com qual conotação e intencionalidade no Movimento?
9. A dança é vista como uma aliada para a luta pela terra, pela Reforma Agrária Popular e pela transformação social?
10. Por fim, a dança no MST:
() Está ausente. () Tem presença espontânea. () É estratégia política.

APÊNDICE B - Entrevista semiestruturada sobre a dança no MST do Paraná: ausência, presença espontânea ou estratégia política?

Esta entrevista semiestruturada tem a intenção de estudar e analisar a materialidade e a concretude da dança nos territórios do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no estado do Paraná.

1. Quantos anos você tem?
2. Em que ano iniciou sua participação no MST?
3. Em qual Setor ou Coletivo contribui organicamente?
4. Em qual acampamento, assentamento e cidade você mora?
5. Você já participou de algum espaço formativo do MST no Paraná ou eventos do Movimento em que foi proposto o debate sobre corpo? Qual ou quais foram esses espaços e eventos?
6. Qual frente ou setor promoveu tal debate?
7. Quantas vezes o tema corpo foi proposto ou surgiu como foco de debate?
8. Em relação aos demais temas discutidos pelo MST no Paraná, qual a intencionalidade e relevância que o debate sobre o corpo tem?
9. Por que você acha que o tema corpo é/não é discutido no MST do Paraná?
10. Você já participou de alguma atividade promovida pelo MST em que as práticas corporais foram fomentadas e estimuladas?
11. Após estas práticas ou concomitante a elas houve um debate sobre a importância da realização consciente de atividades corporais no MST do Paraná?
12. Você já participou de algum espaço formativo do MST no Paraná ou evento do Movimento em que foi proposto o debate sobre dança?
13. Qual frente ou setor promoveu tal debate?
14. Quantas vezes o tema dança foi proposto ou surgiu como foco de debate?
15. Em relação aos demais temas discutidos pelo MST, qual a intencionalidade que o debate sobre a dança tem?
16. Você já participou de alguma atividade promovida pelo MST do Paraná em que a dança foi fomentada e estimulada na prática?
17. Você já participou de algum espaço formativo do MST no Paraná em que foi proposto uma aula de dança?
18. Qual frente ou setor promoveu a aula de dança?
19. Quantas vezes você realizou práticas de dança promovidas pelo MST do Paraná?

20. Após estas práticas ou concomitante a elas houve um debate sobre o papel e a importância da dança para o MST?
21. Em quais momentos a dança se torna foco dentro do MST do Paraná?
22. Em sua opinião, a dança é vista como uma aliada para a luta pela terra, pela Reforma Agrária Popular e pela transformação social?
23. E para o MST no Paraná, a dança é vista como uma aliada para a luta pela terra, pela Reforma Agrária Popular e pela transformação social?
24. Por fim, a dança no MST do Paraná:
() Está ausente. () Tem presença espontânea. () É estratégia política.
25. O que você acredita que acontece para o debate e as práticas sobre corpo e dança não serem fomentadas dentro do MST do Paraná?
26. Circule e argumente as palavras-chaves que possam influenciar a escassez e fragilidade do debate e das práticas acerca do corpo e da dança dentro do MST do Paraná: religião, educação, gênero, sexualidade, dicotomia corpo-mente, política, agronegócio, cultura camponesa, raça, classe social, militarização, geografia, saúde e MST.