

**JULIANA MARIA PADOVAN ALEIXO**

**DANÇA, CORPO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: ATENÇÃO  
PSICOSSOCIAL E SEUS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO**

**ASSIS  
2021**

**JULIANA MARIA PADOVAN ALEIXO**

**DANÇA, CORPO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: ATENÇÃO  
PSICOSSOCIAL E SEUS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientadora: Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

**ASSIS**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

A366d Aleixo, Juliana Maria Padovan  
Dança, corpo e produção de subjetividades: atenção psicossocial e seus territórios de criação / Juliana Maria Padovan Aleixo. Assis, 2021.  
105 p. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientadora: Dra. Elizabeth Maria Freire de Araujo Lima

1. Dança do ventre. 2. Terapia ocupacional. 3. Corpo humano. 4. Subjetividade. I. Título.

CDD 615.85155



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**Câmpus de Assis**



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA TESE: DANÇA, CORPO E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: ATENÇÃO PSICOSSOCIAL E SEUS TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO**

**AUTORA: JULIANA MARIA PADOVAN ALEIXO**

**ORIENTADORA: ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA**

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em PSICOLOGIA, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA (Participação Virtual)  
PPG/Psicologia / UNESP/Assis

Prof. Dr. SILVIO YASUI (Participação Virtual)  
Departamento de Psicologia Social / UNESP/Assis

Profa. Dra. FLÁVIA LIBERMAN CALDAS (Participação Virtual)  
UNIFESP/Baixada Santista

Professora Colaboradora JUSSARA CORREA MILLER (Participação Virtual)  
Departamento de Artes Corporais / UNICAMP/SP

Prof. Dr. MARCUS VINICIUS MACHADO DE ALMEIDA (Participação Virtual)  
UFRJ/Rio de Janeiro

Assis, 02 de março de 2021

*Ao meu querido e amado pai. Que generosamente me transmitiu seu grande amor pela arte do conhecimento, dos vinhos, dos animais e da espiritualidade. Presença eternizada em minha vida.*

*In memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi intensamente produzido na vizinhança com atores protagonistas na obra de minha vida. Assim, agradeço imensamente:

À minha família: meu pai Luiz, em sua presença imanente, minha mãe Odila, meus irmãos Alexandre e Carol, grandes companheiros de minha existência, que me abraçaram com tantos afetos potentes ao longo da vida, contribuindo, assim, para que eu apostasse em vidas afetivas alegres.

Ao meu companheiro de vida, de trabalho, de estudos, de mestrado, de doutorado, meu marido Gilson, sempre presente, me amparando e apoiando em tantos momentos da vida, e compartilhando tantos sonhos.

À minha orientadora, Beth Lima, que compartilhou generosamente tantos conhecimentos, respeitando singularidades, apostando e sugerindo palavras e caminhos quando eu não os encontrava. Soube solidariamente construir um grupo de orientação, onde nos fortalecemos nas escritas e escolhas dos caminhos do desejo da produção de conhecimento, em meio ao afeto, aos bons encontros, ao respeito e grande companheirismo.

À querida Ana Godoy, que acompanhou cuidadosamente o processo de escrita dessa tese, com delicadeza, sensibilidade, generosidade, fazendo aflorar palavras guardadas e esquecidas dentro de mim, guiando uma tessitura junto ao texto, trazendo a magia dos momentos vividos.

Ao querido Silvio Yasui, pelos fundamentais apontamentos e sugestões acerca deste trabalho. Agradeço muito por compartilhar bons encontros no aconchego de seu lar junto com Helô e Niko, regados a vinhos, boa comida, boas conversas e nossa incrível viagem ao Egito, nos ensinando o quanto a produção de conhecimento na academia pode ser afetiva, leve e generosa.

Agradecimento especial aos frequentadores e às equipes dos Centros de Convivência Rosa dos Ventos e Portal das Artes, espaços de tantos aprendizados, que vêm há muitos anos me instigando a produzir este trabalho. Muito obrigada a todas as Marias-bailarinas-mulheres, que a cada dia trazem sentidos, fazendo valer a pena cada dia de luta, resistência e insistência no SUS, na saúde mental, no acesso à cultura, saúde, arte.

Ao Serviço de Saúde Cândido Ferreira, espaço de minha construção

profissional na rede de saúde mental em Campinas. Lugar onde aprendo cotidianamente a resistir e insistir e, sobretudo, lidar com grandes adversidades, entendendo-as como forças da vida em vida.

Às minhas cachorras, Trufa, Capitu, Athena e Chiquinha, que em seus afetos caninos colocaram-se sempre ao meu lado, acompanhando o tecer desta escrita, das leituras, apenas estando junto, ao lado.

À Terapia Ocupacional, que com frequência me desestabilizou e provocou, alavancando desejos de movimento rumo a tantas possíveis expressões de vida. Profissão que me ensina dia a dia que outras formas de vida existem e pedem passagem...

Por fim, a toda minha ancestralidade, todos aqueles que vieram antes de mim e que de muitas formas me possibilitaram estar aqui. Um salve aos meus mais velhos e aos meus mais novos! Que os caminhos estejam abertos e que as encruzilhadas sejam sempre presentes como possibilidades de novas escolhas e direções.

Axé!!!!

Triste, louca ou má  
Será qualificada  
Ela quem recusar  
Seguir receita tal

A receita cultural  
Do marido, da família  
Cuida, cuida da rotina

Só mesmo, rejeita  
Bem conhecida receita  
Quem não sem dores  
Aceita que tudo deve mudar

Que um homem não te define  
Sua casa não te define  
Sua carne não te define  
Você é seu próprio lar

Um homem não te define  
Sua casa não te define  
Sua carne não te define (você é seu próprio lar)

Ela desatinou, desatou nós  
Vai viver só  
Ela desatinou, desatou nós  
Vai viver só

Eu não me vejo na palavra  
Fêmea, alvo de caça  
Conformada vítima

Prefiro queimar o mapa  
Traçar de novo a estrada  
Ver cores nas cinzas  
E a vida reinventar

E um homem não me define  
Minha casa não me define  
Minha carne não me define  
Eu sou meu próprio lar

E o homem não me define  
Minha casa...

*(Francisco, El Hombre. Triste, Louca ou Má)*



ALEIXO, Juliana Maria Padovan. **Dança, corpo e produção de subjetividades: Atenção Psicossocial e seus territórios de criação**. 2021. 105 f. Tese de Doutorado em Psicologia e Sociedade. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

## RESUMO

Esta pesquisa cartografa o processo de construção de um modo de fazer, uma forma de conduzir um trabalho com corpo, dança e terapia ocupacional na atenção psicossocial, tendo como campo de pesquisa o grupo de dança do ventre do Centro de Convivência Rosa dos Ventos de Campinas, que a pesquisadora acompanha há cerca de 10 anos como trabalhadora/gestora. Para cartografar a construção desse modo de fazer, dessa possibilidade de trabalho com o corpo e a dança, foram utilizadas diferentes estratégias metodológicas de pesquisa e procedimentos. Valemo-nos, para isso, da construção de narrativas de pequenas histórias de momentos grupais, cenas, imagens e fotografias que marcam acontecimentos de vidas que foram atravessadas pelas práticas expressivas corporais em dança neste grupo, trazendo inclusive a cartografia dos processos vivenciados pela pesquisadora no trajeto com a dança do ventre e a técnica Klauss Vianna, assim como as transformações experienciadas nos encontros com as mulheres-Marias. Buscamos criar mapas do processo de construção de um modo de fazer, cartografando as linhas de singularização suas conexões e agenciamentos intensivos nos territórios do corpo que dança. Assim, a cartografia, a dança do ventre, a Técnica Klauss Vianna, a filosofia da diferença e os autores que constroem o tema do corpo e das atividades expressivas em Terapia Ocupacional como foco de investigação e reflexão, sustentam o trabalho teoricamente e se mostram intrinsecamente conectados à cena de criação dos processos do dançar que nosso campo de pesquisa apresenta, trazendo aproximações, reflexões e elementos que permitem colocar em análise esse espaço como campo de pesquisa-intervenção e criação.

Palavras-chave: Dança do ventre. Terapia ocupacional. Técnica Klauss Vianna. Corpo. Produção de subjetividade.

ALEIXO, Juliana Maria Padovan. **Dance, body and production of subjectivities: Psychosocial Care and its territories of creation.** 2021. 105 f. Doctoral Thesis in Psychology and Society. Paulista State University (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2021.

## **ABSTRACT**

This research maps the process of building a way of doing, a way of conducting work with the body, dance and occupational therapy in psychosocial care, with the belly dance group of the Rosa dos Ventos Convivence Center in Campinas as the research field. , where the researcher has been working as a worker / manager for about 10 years. To map the construction of this way of doing, of this possibility of working with the body and dance, different methodological research strategies and procedures were used. For this, we use the construction of narratives of small stories of group moments, scenes, images and photographs that mark life events that were crossed by expressive bodily practices in dance in this group, including bringing the cartography of the processes experienced by the researcher in path with belly dance and the Klaus Vianna technique, as well as the transformations experienced in the encounters with the women-Marias. We seek to create maps of the construction process of a way of doing, mapping the lines of singularization of their connections and intensive assemblies in the territories of the dancing body. Thus, cartography, belly dancing, the Klaus Vianna Technique, the philosophy of difference and the authors who build the theme of the body and expressive activities in Occupational Therapy as the focus of investigation and reflection, support the work theoretically and show themselves intrinsically connected to the scene of creation of the dancing processes that our research field presents, bringing approximations, reflections and elements that allow to put this space in analysis as a field of research-intervention and creation.

Keywords: Belly dance. Occupational therapy. Technique Klaus Vianna. Body. Production of subjectivity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>1 PERCURSO DE PESQUISA</b>	<b>24</b>
<b>2 ITINERÁRIOS EM DANÇA: EU-MARIA</b>	<b>33</b>
<b>Histórias da dança do ventre: uma Maria no Egito</b>	<b>35</b>
<b>Visita à Vila Núbia</b>	<b>36</b>
<b>Dançando no cruzeiro no Nilo</b>	<b>39</b>
<b>Biblioteca de Alexandria</b>	<b>40</b>
<b>Jantar árabe no Cairo</b>	<b>42</b>
<b>Voando de balão em Luxor</b>	<b>45</b>
<b>Maria-bailarina-pesquisadora em dança: processo criativo na Técnica Klauss Vianna</b>	<b>48</b>
<b>3 MARIAS MULHERES: HISTÓRIAS MENORES</b>	<b>59</b>
<b>Maria-homem-mulher, mulher-homem que-sabia-ser-mulher</b>	<b>60</b>
<b>Maria-encantada e suas presenças</b>	<b>63</b>
<b>Maria-bailarina-de-rodas</b>	<b>65</b>
<b>Maria-tempo-e-coragem</b>	<b>67</b>
<b>4 VIVÊNCIAS EM UM GRUPO DE DANÇA</b>	<b>75</b>
<b>Processos do dançar e suas interfaces</b>	<b>77</b>
<b>No fazer, o corpo se faz</b>	<b>79</b>
<b>Técnica Klauss Vianna</b>	<b>82</b>

<b>Modos de fazer: as chegadas, nossos pés, nossos apoios, articular, alongar, aquecer</b>	84
<b>Nossos quadris, nossos vetores, nossos ventres</b>	86
<b>Experimentações: improvisos, coreografias, festivais, Chá Árabe</b>	90
<i>Coreografias</i>	91
<i>Festivais de Dança do Ventre</i>	93
<i>Chá-árabe</i>	95
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEMPOS DE PANDEMIA</b>	99
<b>REFERÊNCIAS</b>	103



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro.

## INTRODUÇÃO

Vivenciar ativamente o campo da Atenção Psicossocial, ao longo dos anos, evidenciou o quão diversas e híbridas se apresentam as possibilidades de estar no território do cuidado. As estratégias de acesso, circulação, conexão aos territórios existenciais, compõem itinerários subjetivos de interação com a produção expressiva, artística e corporal de culturas que se encontram. Campo que tanto nos inspirou a inventar e ousar em nossas práticas de cuidado.

Os avanços no campo do cuidado em saúde mental conviveram com práticas normatizantes que permaneciam presentes em vários cenários de produção do cuidado. Viés este que foi ampliado com os retrocessos atuais e o movimento de contrarreforma que temos testemunhado, incentivando o desmonte da política anterior pautada na Atenção Psicossocial e desestruturando o Sistema Único de Saúde.

O foco da atenção voltou-se para a medicalização e a remissão de sintomas, e os serviços de saúde tradicionais, de característica asilar, passaram a ser vistos como únicos na via do tratamento, assim como a orientação nas abordagens para abstinência aos usuários que fazem uso abusivo de álcool e outras drogas. A saúde está, hoje, cada vez mais, sendo entendida como indicadora de normas a serem seguidas, alinhada às concepções sociais normatizantes e homogeneizantes.

Nesse quadro, o sofrimento é tomado como sintoma que precisa ser controlado e eliminado, e o corpo é instaurado como território da norma, vivência de padrões, onde o adoecimento não pode ser visto como possibilidade de transformação, e sim como manifestação sintomática a ser remitida.

Os desafios atuais nos colocam diante das estratégias de resistência, direcionando-nos a sustentar apostas nas práticas de cuidado no plano da invenção, da ousadia, da singularidade dos processos, caminhando na contramão da agenda conservadora que se apresenta ao projeto social de governo atual (YASUI, 2016).

Como sustentar nossas apostas em modos diferentes de produção de cuidado, de saúde e de vida, em um cenário de forte desinvestimento nas políticas públicas? Como sustentar nosso projeto civilizatório que tem valores como acesso universal, integralidade, equidade, justiça social, em um cenário que setores conservadores jogam forte suas fichas na manutenção e no aprofundamento das desigualdades e das iniquidades? (YASUI, 2016, p.162).

Yasui (2016) nos propõe o desafio de retornar a uma Atenção Psicossocial menor ao trabalhar o conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari (1977). Uma Atenção Psicossocial menor seria uma aposta nas multiplicidades que se conectam e interconectam na micropolítica, gerando novas multiplicidades. Intensificar a potência dos encontros, criando e ousando novas estratégias de guerrilha, fazendo a política como celebração cotidiana da potência de vida.

Eis um imenso desafio: retornar a ser uma Atenção Psicossocial menor e desterritorializar essa prática discursiva majoritária, gaguejando e deixando emergir nossos sotaques, nosso estranhamento de quem fala fora desse lugar, desse não lugar. Reinventar uma língua, um modo de fazer que deixe passar a potência de vida. Nossa arte é uma arte menor, é a arte que se faz no cotidiano nas ruas em coletivos. Arte desterritorializada, nômade, mutante, que se multiplica em conexões rizomáticas. Fazer rizoma, como já experimentamos: com usuários, familiares, amigos, com outras experimentações, com outros lugares. Manter as portas e janelas abertas. Cavar outras aberturas. (YASUI, 2016, p. 174).

Dentre diversos cenários de aberturas, resistências e possibilidades de vivenciar uma Atenção Psicossocial menor, encontra-se a experiência que temos sustentado na produção de encontros com a dança, a arte, o cuidado e a vida em suas diversas manifestações, e que esta pesquisa busca apresentar, estudar e discutir.

Pensando, então, sobre as práticas artísticas e expressivas no campo da Atenção Psicossocial, observamos práticas que se encontram marginais aos campos da saúde *stricto sensu*, inserindo-se em territórios híbridos onde arte, clínica, cultura e produção de subjetividade se transversalizam, movimentando-se, compondo, conectando universos, singularizando processos de vida.

Notamos nessas práticas movimentos de ruptura com o tradicional estabelecido nas clínicas em saúde mental. A intersetorialidade apresenta-se como protagonista na produção de intensas transformações subjetivas conectando os sujeitos a espaços outros nos cenários sociais, deslocando o investimento do lugar do tratamento da doença, do sofrimento, para lugares de criação, agenciamento e experimentação da vida em composição com as linguagens artísticas e expressivas. Práticas que atravessam a fronteira da saúde, conectando os campos do cuidado, da cultura e da arte, agenciando-os hibridamente, em experiências de difícil nomeação, nas quais a

arte se encontra com pessoas-margem que acessam os territórios da Atenção Psicossocial. Território no qual proliferam momentos estéticos, onde subjetividades em obra podem construir-se a si mesmas, configurando e dando forma ao caos e às rupturas de sentido que, muitas vezes, as habitam (LIMA, 2006).

[...] Cada sujeito ao construir um objeto, pintar uma tela, cantar uma música, faz algo mais que expor a si mesmo e o próprio sofrimento. Ele realiza um fato de cultura [...] O valor que determinadas produções podem ganhar, passando a interessar justamente por seu caráter de singularidade, dissidência, deriva e inacabamento, e sua circulação num coletivo, provoca um enriquecimento dessas vidas; e aqui estamos tomando a vida, e não a arte como critério. Ao se articularem aos modos de expressão dominantes, modos de expressão dissidentes atravessaram a linha divisória que os separavam da produção cultural, ganhando cidadania cultural [...] e certo poder nas reais relações de forças. (LIMA, 2006, p. 326).

Nos encontros instituídos entre arte, cultura e saúde, são acolhidas pessoas que passam por experiências-limite, rejeitadas em alguma medida por sua comunidade ou seu contexto sociocultural. Ao lhes propormos a participação em oficinas e grupos das mais variadas atividades, buscamos proporcionar experiências de criação. Muitas vezes, essas experiências, que se constituem em fragmentos estéticos ou performances que não podem ser reproduzidos, têm a capacidade de fortalecer vínculos, instaurar grupalidades, transformar vidas.

São momentos em que arte, saúde, loucura e precariedade se conectam, questionando os limites entre arte e não arte, entre arte e vida, arte e clínica. Observa-se que situações estéticas e artísticas podem se apresentar como momentos clínicos de intensidade ímpar, que não podem ser repetidos, mas que têm a potência de provocar intensas transformações subjetivas, ampliando a capacidade de alguém em ser afetado, sensibilizado, potencializando a vida (LIMA, 2006).

Assim, passamos a habitar um território com inúmeras produções híbridas num caminhar em regiões fronteiriças, nas quais arte, cultura e clínica estão implicadas em suas conexões, em suas dissonâncias, gerando um espaço de tensões que provoca desestabilização entre os campos. Vemos como desafio não reduzir essas produções a nenhum dos campos tradicionais, evitando encaixá-las em lugares mais facilmente legitimados e reconhecidos, para manter aberta a tensão que essas produções instauram entre elas. Vivenciar o incerto, o inacabado, o transitório, o efêmero, que



comporta as desterritorializações e os desequilíbrios dos sujeitos aos quais se conecta.

Foi na perspectiva desse hibridismo entre práticas de saúde e práticas de corpo, arte e cultura, que se constituiu, no Centro de Convivência Rosa dos Ventos, em Campinas, um grupo de Dança do Ventre, campo de nossa pesquisa.

Os Cecco trazem, em seu núcleo, estratégias de ação que têm como foco a produção de encontros através de oficinas, grupos e ações comunitárias. Trata-se de um equipamento idealizado a partir das diretrizes do SUS e da Atenção Psicossocial, onde se promove convivência, pertencimento e grupalidade mediados pelo cuidado. Esses parâmetros norteiam as ações das equipes do Cecco e suas relações com o território, com a rede de saúde, com a comunidade, fazendo interfaces com ações culturais e artísticas, buscando construir relações intersetoriais (ALEIXO, 2016).

No Cecco Rosa dos Ventos, em Campinas, a equipe desenvolve práticas conectadas às novas formas de produção e de sensibilidade no campo do cuidado na Atenção Psicossocial. Entre elas, oficinas de artesanato, práticas de Yoga, ateliê de artes e o grupo de dança do ventre (ALEIXO, 2016).

Assim, a proposta desta pesquisa é cartografar o processo de construção de um modo de fazer, uma forma de conduzir um trabalho com corpo e dança na atenção psicossocial que se deu neste grupo de dança do Centro de Convivência Rosa dos Ventos de Campinas que a pesquisadora acompanha há cerca de 10 anos como trabalhadora/gestora.

Para cartografar a construção desse modo de fazer, dessa possibilidade de trabalho com o corpo e a dança, foram utilizadas diferentes estratégias metodológicas de pesquisa e procedimentos. Valemo-nos, para isso, da construção de narrativas de pequenas histórias de momentos grupais, de acontecimentos, de vidas que foram atravessadas pelas práticas expressivas corporais em dança neste grupo, trazendo inclusive a cartografia dos processos vivenciados pela pesquisadora no trajeto com a dança do ventre e a técnica Klauss Vianna, assim como as transformações experienciadas nos encontros. Investigando os processos de agenciamentos subjetivos vivenciados, as intensidades e seus movimentos, bem como articular essa experiência às propostas e práticas de cuidado nos territórios da Atenção Psicossocial.

Dessa forma, essa pesquisa almeja dar visibilidade à trama de processos que fizeram emergir essa possibilidade de trabalho de corpo e dança, considerando o

caminhar da pesquisadora no encontro com a dança do ventre e suas afetações, seu percurso formativo ao longo dos anos na composição corpo, dança, terapia ocupacional e saúde mental. A experiência da pesquisadora em ir ao Egito vivenciando o solo propício da dança do ventre, as vivências transformadoras ao compor um solo como processo criativo dentro da técnica Klauss Vianna, dirigido por Jussara Miller e as histórias das vidas acompanhadas no grupo de dança, as técnicas utilizadas, e a imersão no trabalho com imagens, fotografias, movimentos, cenas, narrativas de experiências dos atores implicados nesse processo de produção vivenciado no Centro de Convivência.

### **Um de muitos começos: testemunha de acontecimentos**

Cada existência é tão perfeita quanto pode ser. Um pôr-do-sol, uma fachada de um edifício, uma ilusão de ótica, uma dança de elétrons, um triângulo isóscele, uma ideia abstrata. Nesse plano não há nenhuma hierarquia, nenhuma avaliação possível. Não admite grau, cada existência possui seu modo de ser, intrínseco, incomparável.

*(David Lapoujade, 2017, p. 27)*

A experiência da escrita se tornou necessidade de resistência e sobrevivência. Necessidade de afirmação de vidas, experiências, desafios, angústias, alegrias, potências. Em que espaço marcar manifestações de existências tidas, em muitas tramas, como banais, desnecessárias, extermináveis? Escrever é dar força e testemunho a narrativas, histórias, seres, pensamentos, cores, texturas, cheiros, gostos, olhares. Escrever é partilhar, apresentar mundos talvez inalcançáveis. Escrever é deixar de ter para si algo tão precioso. Abrir mão de forças tão intensas que nos compõem, para generosamente poderem compor outros corpos, outras forças, outras existências. É deixar que a experiência se multiplique, se expanda, escape de nossas mãos, atravesse nossos muros e ganhe outros olhares, outras vozes.

Apresento neste trabalho, algo que já não é somente meu. É delas. É nosso. Das Marias. De nós Marias. E o desejo é que cada um que possa entrar nessa escrita, seja um tanto Maria. Mas isso não controlo mais. Apenas convido a conhecer a experiência que, durante anos, percebia quão diversa, potente e desafiadora se fazia em minha prática profissional.

Perceber que nossos encontros semanais, durante uma hora e meia, produziam tantas possibilidades, tantas conexões e transformações, marcadas por cada Maria, intrigava e me fazia perguntar: mas o que de fato acontece aqui? Como num encontro de dança tantas coisas são possíveis? O que existe para além daquilo que percebo nesse espaço?

Lapoujade (2017) nos coloca que por trás do sujeito que percebe, se desenha a figura da testemunha. Certas percepções privilegiadas incitam o desejo de testemunhar a favor da beleza ou da importância do que se presenciou.

A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver). Mas isso porque, atrás da testemunha, surge outra personagem, o advogado. É ele quem convoca a testemunha, quem faz com que toda criação se torne um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou melhor, comparecer. É preciso dar uma força, uma amplitude para aquilo de que fomos a testemunha privilegiada. (LAPOUJADE, 2017, p. 22).

Ser testemunha privilegiada dessas existências, experiências e vidas que se conectaram ao meu percurso, remete ao início da vida profissional, dezesseis anos atrás, quando me inseri no aprimoramento em saúde mental, na Unicamp, no núcleo de saúde coletiva. O ano era 2004, e eu recém-formada em Terapia Ocupacional pela Puc-Campinas, bailarina de dança do ventre e professora de piano. O campo do aprimoramento foi o Centro de Convivência e Arte no Serviço de Saúde Cândido Ferreira.

Nesse espaço, as primeiras experiências no campo do cuidado já me apresentaram a possibilidade de composição das práticas que me atravessavam, testemunhando existências que se transformavam em meio a essas vivências. Dança, música, terapia ocupacional.

Após o aprimoramento, comecei o trabalho em um Caps III de Campinas, onde foi possível construir parcerias com ateliês e fortalecer o nascimento de um Centro de

Convivência no território. As danças, nas festas com os usuários do Caps, a música e as múltiplas parcerias sempre se fizeram presentes. Após quatro anos no Caps, cheguei à gestão do Centro de Convivência Rosa dos Ventos em 2009.

Novos mundos se abriram, muitos desafios. Ao trabalho de gerenciar um serviço, uma equipe e tantas parcerias também se conectavam diretamente uma prática com os usuários. A escolha foi a dança. E assim teve início o trabalho com a dança do ventre no Cecco em 2011. Desde o princípio, testemunhei a passagem de muitas mulheres, de muitas idades, vindas de múltiplos universos: da saúde, das artes, dos afetos.

Essas mulheres chegaram, ficaram, se despediram, voltaram, passaram rapidamente, estão há anos, indo e vindo. Muitas ainda chegam, muitas já passaram por ali. Trouxeram suas histórias, compartilharam momentos das vidas, das danças, dos encontros, de muitas formas de estar juntas. Muitas delas se chamam Maria, assim como eu, Juliana Maria, assim como a querida Maria que orienta esse trabalho, Elizabeth Maria.

Testemunhar é dar força a essas existências, fazer ver e dar legitimidade à diversas maneiras de ser e viver, como as das Marias que dançam e se encontram, transformando-se.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro.



*Letícia Carraro*

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



## 1 PERCURSO DE PESQUISA

Pensar o campo da pesquisa e seu percurso metodológico nos orienta como pesquisadores, contribuindo para a definição de nosso tema, delimitando nossas questões e norteando nossas ações. Nesta pesquisa, a imersão da pesquisadora num campo de intensas mutações, já habitado e conhecido como espaço-trabalho desde a pesquisa de mestrado, traz novas complexidades, transversalizando territórios e trajetórias em constante diálogo: pesquisa, trabalho e, agora, aprofundando, a experiência com a dança.

Em nossa dissertação, intitulada *Centro de Convivência e Atenção Psicossocial: Invenção e produção de encontros no território da diversidade* (ALEIXO, 2016), abordamos a experiência de gestão de um Centro de Convivência em Campinas, dialogando com práticas nos campos das artes, da cultura e do lazer.

O Centro de Convivência foi nosso campo de pesquisa e a cartografia de seu plano de produções sensíveis e intensivas nosso principal objeto de interesse, para que fosse possível colocar em análise as produções híbridas que têm lugar nesse território, no plano dos encontros.

Trabalhamos as cartografias das produções intensivas dos encontros no Cecco nas vertentes do trabalho, da clínica e da gestão deste equipamento, entendendo essas frentes como eixos inseparáveis dos processos de produções sensíveis e contra-hegemônicos diante dos modelos tradicionais de produção de saúde. Nosso grupo de dança já nos colocou, naquela ocasião, questões relevantes, as quais nos trouxeram até este doutorado.

Mantemos, então, nossa pesquisa ainda tendo o Centro de Convivência como espaço singular de experiências que desencadeiam processos que constituem comunidades e subjetividades coletivas, ampliando as possibilidades de cuidado, expandindo a vida. Mas, agora, com o olhar para o grupo de dança com as mulheres-Marias<sup>1</sup>.

Dessa forma, a pesquisa volta-se para os constantes movimentos captados pela sensibilidade, pelo olho molecular, pelo corpo vibrátil que mergulha nas

---

<sup>1</sup> Essa pesquisa foi aprovada pelo comitê de ética da plataforma Brasil CAAE 44453715.4.0000.5401.

intensidades que deseja cartografar a partir das experiências com a dança no Centro de Convivência.

Os desafios são muitos: como trazer para o universo da pesquisa intensas mutações subjetivas e suas produções no trabalho com o corpo e a dança? Pensando o trabalho no grupo com as mulheres e o trabalho no corpo-próprio da pesquisadora, que ao longo do processo de pesquisa também foi se transformando e se compondo de muitas produções que instigam a investigação a partir do testemunho e vivências cotidianas de experiências vivas e sensíveis.

Por isso a pesquisa foi instalada no *ethos* metodológico da cartografia como pesquisa-intervenção, considerando que toda pesquisa é intervenção, que toda intervenção em saúde é sempre uma atitude clínica-política, e que a análise não se separa da intervenção. Assim,

A cartografia é sempre uma pesquisa-intervenção, pois é impossível, no encontro com o objeto de estudo, não haver zonas de interferências e de indeterminações, que podem, ou não, a levar a desestabilizações. Produzir conhecimento é desestabilizar, e isso é intervir. Nesse sentido, pesquisar é transformar, inventar, sempre. (ROMAGNOLI, 2014, p. 50).

Diferentemente dos mapas, onde vemos a representação de um todo estático, a cartografia é um desenho que se cria ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem a ser cartografada. “Paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2011, p. 23). O *ethos* cartográfico aponta para um fazer que acompanha processos de mutação, nos quais certos mundos se desmancham, perdem sentido, enquanto outros mundos surgem. “Mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Assim, compomos com um modo de pesquisa que visa criar, inventar e acompanhar processos em constantes mutações: processos de subjetivação, processos atravessados por linhas de forças, colocando em análise forças de captura e de potência. Exercício ativo de um constante coengendramento entre produção de conhecimento, política e clínica, podendo ser a pesquisa uma via de criação e produção de cuidado, possibilitando a operação de mudanças (BARROS; PASSOS, 2012). As dimensões de cuidado e criação inscrevem a pesquisa em um paradigma ético-estético-político, que considera as implicações da pesquisadora com o campo.

Pesquisa implicada, pesquisa-inclinação que produz desvios sobre o campo investigado, pesquisa que não dissocia objeto investigado e sujeito que investiga, sujeito da/na investigação: pesquisa-intervenção. Desvios que podem se dar na alteração da demanda, na emergência do inesperado, nos deslocamentos que podem ser produzidos nas subjetividades que participam do estudo, nos focos de invenção parciais que podem eclodir no processo, eclodir na “pele” a qualquer momento da investigação. (PAULON; ROMAGNOLI, 2019, p. 7).

Cartografar acontecimentos, paisagens psicossociais, nos faz buscar a criação da pesquisa em ato, incluindo subjetividades em transformação que acompanhem o caminhar de trabalhos expressivos corporais, em que, ao dançar, se encontra a possibilidade da diferença na diferença, experienciando um corpo-cartógrafo como uma rede intensa de conversações.

Pensando que a matéria-prima da cartografia são as marcas experienciadas de um corpo (LIBERMAN; LIMA, 2015), desestabilizações, sensibilizações, afetos e intensidades são agenciados coletivamente nos encontros em nosso campo de pesquisa. Engendrar-se no pesquisar cartográfico em dança, no Centro de Convivência, convoca a construção de um corpo-experiência moldável às afetações. E de que forma produzir e deixar-se produzir um corpo-cartógrafo disponível ao pesquisar?

Abrir questionamentos internos para pensar o percurso cartográfico, de certa forma, nos convida a construção de um corpo-pesquisa-cartográfico.

Que tipo de corpo é este que se deixa afetar pelo mundo? Que tipo de sensibilidade percorre este corpo para dar conta das intensidades vividas? Tal sensibilidade e abertura surgiriam espontaneamente para todos ou alguns, ou poderíamos provocá-las e exercitá-las? Seria possível, ao cartógrafo, construir um corpo – mesmo por alguns “segundos” – que embarque em seu intento exploratório-inventivo? Que práticas de si seriam possíveis criar para instaurar tal corpo? Como fazer para sustentar a experiência de um corpo “que vibra em todas as frequências possíveis”. (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 2).

Questionamentos que, ao longo da pesquisa, não se perdem, mas se atualizam a cada encontro, a cada acontecimento, mobilizando qualidades como atenção, presença, disponibilidade e sensibilidade. O trabalho do cartógrafo é um fazer permanente de si, na experimentação de um corpo que, continuamente, se configura nos encontros com outros corpos. O encontro do cartógrafo com o mundo é criação

permanente, delicada e sensível aos silêncios aos ruídos e poroso para que algo possa acontecer (LIBERMAN; LIMA 2015). Preparar terreno para que se possa cartografar, mapear.

Esta preparação busca um grau justo de porosidade: um corpo pode estar excessivamente poroso de modo a deixar o mundo atravessá-lo sem, necessariamente, ser tocado por ele. Neste caso, trata-se de criar e densificar contornos, membrana, molduras para uma aventura errante. Trata-se de um exercício permanente de sensibilidade, de vitalização de corpos e relações, com aproximações e afastamentos que ampliam e redimensionam repertórios pessoais, existenciais e profissionais, para que o corpo amplie sua capacidade de afetação. (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 3).

Para Suely Rolnik (2011), a tarefa do cartógrafo é dar língua aos afetos que pedem passagem e, para isso, espera-se que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo, atento às linguagens que encontra, devorando as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias: “O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (ROLNIK, 2011, p. 23).

Para o cartógrafo, tal como proposto por Rolnik, as referências teóricas são produzidas com formas de pensar que podem vir de múltiplas cartografias conceituais. Teoria é sempre cartografia e se faz juntamente com as paisagens cuja formação ela acompanha. Assim, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência, sem exclusão de linguagens ou estilos. “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2011, p. 32). Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo não só escritas e não só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. Ele está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias.

Verifica-se, assim, o critério de suas escolhas, que nessa pesquisa envolve eleger o percurso intensivo da pesquisadora em processo com sua dança, seu corpo, uma viagem ao Egito e suas afetações em relação com o trabalho no grupo com as Marias. Descobrir que matérias de expressão, misturadas a outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender.

Nesse sentido, a composição de pensadores, como intercessores para essa pesquisa, também se apresenta de forma híbrida, assim como nosso campo. Autores

da filosofia da diferença, da dança e da Terapia Ocupacional, formarão o arranjo teórico-metodológico da pesquisa.

Em dança, os referenciais de Klauss Vianna, Angel Vianna e Jussara Miller abrem perspectivas do trabalho corporal e da dimensão dos processos de criação como agenciadores subjetivos-artísticos.

Referenciada pela educação somática, onde se compõem diálogos entre arte, saúde e educação, em construção do corpo próprio, a Técnica Klauss Vianna nos apresenta perspectivas como os processos de escuta do corpo; investigação dos princípios dos movimentos; a construção de um corpo próprio; o revelar a dança de cada um. Pensando a dança como modo de existir, produção de vida, expressividade e descobertas dos movimentos e gestos de cada subjetividade (MILLER, 2007).

Referências com enfoques didáticos, estéticos e terapêuticos convergem em um ambiente onde todas essas informações dialogam. Busca-se a disponibilidade corporal para o corpo que dança, o corpo que atua, o corpo que educa, o corpo que canta, o corpo que pesquisa, o corpo que vive (MILLER, 2007).

Jussara Miller (2007) contextualiza a experimentação da Técnica Klauss Vianna em momentos distintos que se conectam e se compõem a todo instante. Inicialmente, experiencia-se o processo lúdico, no qual são trabalhadas as presenças, a atenção, o presente, o aqui e agora do corpo que se atualiza nos gestos, disponibilizando o corpo para lidar com o instante presente.

O foco do trabalho técnico concentra-se nas articulações, peso, apoios, resistências, oposições e eixo global. O olhar para os vetores corporais, nomeados por Klauss Vianna – Metatarsos, Calcâneo, Púbis, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Metacarpo, 7ª Vértebra –, são sensibilizados ao longo do trabalho corporal envolvendo improvisos, gestos, silêncios, ritmos, instrumentos musicais diversos, explorando o contato e a entrega com o chão, centro de leveza, explorando apoios, resistências, posições, construindo outras possibilidades corporais e novos repertórios de movimentos.

Experiências essas que compõem as vivências nos grupos de dança do Cecco e que trazem pluralidade aos processos dos trabalhos corporais, que também se conectam ao campo de saber da Terapia Ocupacional, onde mergulhamos nos territórios das atividades expressivas e artísticas, dialogando intensamente com autores como Flávia Liberman, Marcus Vinícius Almeida, Eliane Dias Castro, Elizabeth

Araújo Lima, que produzem conhecimento significativo referente às práticas expressivas corporais em Terapia Ocupacional.

Sobre as práticas artísticas e expressivas corporais, temos os cantos, as escritas, as danças, as leituras, as fotografias, as performances, entre outras artes, como modos distintos de movimento, a fim de reconhecer fluxos e ritmos da vida, compondo vivências de criações singulares (LIBERMAN et al., 2017).

Temos conduzido práticas corporais e artísticas que colocam em suspensão modos estratificados de pensar e agir com os corpos, acompanhando o impacto dessas iniciativas que reverberam em várias direções. Os encontros entre corpos nos movimentam e nos incitam ao trabalho expressivo, abrindo diferentes canais perceptivos que ampliam nossas sensibilidades, lugares e tempos. (LIBERMAN et al., 2017, p. 1).

Os processos criativos vivenciados nas práticas artísticas, dão sustentação as desestabilizações da vida. Mobilizam espaços de arte, na formação inventiva e nas ações de cuidado engendrando novos territórios existenciais. Práticas que resistem às imposições que anestesiam os corpos, roubando seu caráter inventivo, distanciando-os uns dos outros, produzindo solidão e diminuição da potência de se presentificar no mundo (LIBERMAN et al., 2017).

Ao pensar vidas que foram tocadas pelo grupo de dança no Centro de Convivência, que é o campo dessa pesquisa-intervenção, nos perguntamos: como a dança pode potencializar uma vida? Quais possibilidades de trabalho com o corpo e a dança podemos criar para cartografar?

Buscamos criar mapas do processo de construção de um modo de fazer, cartografando as linhas de singularização suas conexões e agenciamentos intensivos nos territórios do corpo que dança. Compomos diários de campo, narrativas sensíveis e fotografias como guias que nos direcionam na pesquisa. As imagens que se encontram nesse trabalho compõem de forma expressiva com nossas cartografias.

Marca de gestos, momentos, instantes captados que falam por si. Um texto além da palavra, um sub-texto dentro do texto, fotografias que nos abrem outras dimensões da experiência. Quando a escrita se esgotava, as imagens diziam. Corpo que dança Maria-pesquisadora, corpo que dança Marias-mulheres. Criando, cartografando em corpo, em dança, em imagens, em processo.

Assim, a cartografia, a dança do ventre, a Técnica Klauss Vianna, os autores que constroem o tema do corpo e a Terapia Ocupacional como foco de investigação e reflexão, se mostram intrinsecamente conectados à cena de criação dos processos do dançar que nosso campo de pesquisa apresenta, trazendo aproximações e elementos que permitem colocar em análise esse espaço como campo da pesquisa-intervenção. Colocar em análise suas potências, suas capturas, suas linhas de força, trazendo à cena a criação de novos regimes de visibilidade.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Evelyn Santos





Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Evelyn Santos



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Evelyn Santos



*Leticia Carraro*

Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro

## 2 ITINERÁRIOS EM DANÇA: EU-MARIA

Grande parte do nosso Universo está em movimento. No espaço cósmico os planetas giram à volta do sol. O nosso próprio planeta, a Terra, roda em torno do seu eixo- este é um exemplo de movimento que se repete em cada átomo, onde os elétrons giram em torno de um núcleo de prótons e nêutrons. Neste cosmo em perpétuo movimento, os nossos corpos reagem de modo natural e instintivo às situações através de movimento e antes de se verbalizar qualquer resposta. Retraímos-nos com medo, erguemos os braços de surpresa ou estendemo-los para abraçar alguém que amamos. Observando o que nos rodeia, verificamos a maravilhosa sucessão das estações e a inexorável evolução de cada vida, desde o nascimento, passando pela maturidade, até a velhice e a morte. A própria vida é movimento.

*(J. Anderson)*

Em roda, todas caminhavam elevando o tronco e subindo uma das pernas. Crianças meninas. O nome do passo era em francês. As mães olhavam. Desajeitamento, esquisitice. Não era a dança de casa, dos aniversários, das imitações das apresentadoras infantis, das festas da família, da escola. O que era? Era uma aula de ballet para crianças. Mas a dança acontecia fora das aulas.

Em uma aula de jazz, movimento, ginga, músicas diferentes, alongamento, as pernas tinham que chegar na orelha..., mas não chegavam.

As festas juninas, os bailinhos, os passinhos sincronizados nas festas do bairro, da família, da escola, os momentos entre amigas meninas imitando os vídeos cliques das bandas preferidas, na cozinha, nos quartos e quintais das casas animadas pelos sons e brincadeiras. A dança estava ali.

Outro dia, caminhando pela rua, uma música. Que som é esse? Um convite ao movimento: escalas, ritmos e harmonias diferentes, muitos instrumentos juntos e melodias que contavam uma história. Era música oriental árabe que tocava na aula de dança do ventre.

Os ares de mistério e sensualidade da dança do ventre há tempos despertavam interesse. Gostaria de estar ali. Encontro desejado sem muito entender o porquê. Fui fazer uma aula experimental e fiquei. Tinha 16 anos.

Muito tempo depois, deparei-me com algumas fotos da minha primeira apresentação de dança do ventre. O ano era 1998. Figurino vermelho com muitas

franjas, muitos brilhos, cabelos bem longos, rosto de menina. No batom vermelho e nos olhos pintados, longos brinco, pulseiras e anéis, uma realização: experimentar *em-mulherar-se*.

O encontro com a mulher. Ser mulher. Os movimentos da dança oriental árabe seguem as bordas do corpo, trazem a ancestralidade da mulher em seus rituais femininos com a vida. Há muitas mulheres que dançam ao dançar.

Ao descobrir os movimentos, a sensação de chegar a um lugar conhecido. Outras tantas coisas desconhecidas foram se achegando e encorpando um corpo que se fazia no encontro com os movimentos sinuosos, secos, ritmados e melódicos.

Ainda há o momento da partilha da dança, da apresentação ao público. Preparação que constrói a mulher que dança. Figurino, maquiagem, cabelo, acessórios, unhas, partilha entre mulheres de um momento coletivo único. Corpos em movimento, transe, palco, luzes, aplausos, amigos e família que descobrem outras mulheres em cena. Desconhecimento e reconhecimento de si ao chegar em cena.

Qual é o lugar em que se chega ao dançar? O estado de dança em cena leva a lugares outros onde se descobrem novos corpos.

Nas academias, o apelo ao corpo molde, forma perfeita do movimento, a dança acontecendo por valores onde se escolhe o que se pode pagar. Figurinos, shows, “bailarinas fetiches” que enquadram a dança no mercado das casas de shows, espetáculos e empresários que ditam o que é para ser visto dentro da imagem de sucesso na dança árabe. Disputas, confrontos, exclusões, vaidades a qualquer preço. Mulheres violentadas pela busca de padrões.

Mas também há surpresas ao chegar aos festivais de danças árabes. Diversidade de mulheres, de corpos, idades, figurinos, grupos, solos, movimentos que se multiplicam e abrem novas formas de acontecer. Espaços em que se abrem brechas, que tomam a forma de muitas mulheres que se transformam ao dançar.

Quais espaços se torcem e se transmutam na intensa expressão feminina do dançar? O que o encontro desses corpos provoca no cenário da dança oriental árabe?

Pensamos em produções subjetivas que traçam formas, possibilidades de estar em cena, em movimento. Corpos que se impõem no pulsar de experiências que levam a lugares outros. Heterotopias?

## **Histórias da dança do ventre: uma Maria no Egito**

O avião pousou no Cairo por volta das nove horas da manhã. Foram 20 e poucas horas de viagem. Conexões, escalas, fuso-horários; Maria atravessou dois continentes e, enfim, Egito. Uma viagem sonhada há mais de vinte anos.

Cada detalhe da dança oriental árabe, nos leva ao Egito. Terra que se apresenta através da dança, da alegria e hospitalidade de um povo que se caracteriza por descobertas em todos os campos da ciência, e grandes obras, monumentos históricos e artísticos.

Maria-bailarina-menina, quando iniciou sua experiência na dança do ventre, já sonhava com o Egito. Avistar ainda do alto do avião os montes intermináveis de areia, em meio às fumaças de nuvens, marcaram ainda mais a experiência do sonho.

O calor intenso no Cairo e o barulho ensurdecedor das buzinas no trânsito caótico fizeram Maria acordar. Ruas movimentadas, falas calorosas entre os egípcios, sempre havia dúvida se estavam brigando ou se divertindo uns com os outros.

As diferenças sociais e econômicas eram evidentes: havia um Egito para os turistas e outro Egito para os egípcios, além da marca importante da religião regulando a vida pública, como em muitos países muçulmanos.

Os olhares masculinos em direção às mulheres estrangeiras eram tão constrangedores que, em algum espaço interno do corpo, Maria se recolheu e apaziguou os estranhamentos culturais vivenciados a cada segundo, ora como encanto, euforia, admiração, ora como invasão, violência, sentindo certo alívio em saber que ali estaria apenas por um curto período. Daqueles lugares que são incríveis por não se fazer parte deles.

Mas Maria sentia o retorno a algo do qual também fazia parte. Não se tratava da cultura em sua totalidade, mas algo do corpo que se identificava nos gestos, nas músicas que tocavam nas rádios, nos sorrisos, nos figurinos e acessórios expostos nos mercados, nas cores vibrantes, nos cheiros de óleos, essências e incensos, nos doces e cafés de borra, e na fala melódica, rústica do guia turístico ao falar algo em árabe.

Esse familiar chegava à Maria pela vivência da dança do ventre. Estar no Egito, caminhando entre os monumentos e as grandes obras a fez exercitar a memória histórica da dança. Os registros oficiais são escassos, pois muito da cultura árabe é de tradição oral, a língua, a dança e os costumes.

Observar a movimentação das areias no Saara, fez Maria entender que muito da história egípcia se parecia com os sopros das areias, algo que se faz e se desfaz com o tempo. Com o movimento dos ventos, se cobrem e descobrem monumentos estrondosos, tumbas imemorais, patrimônios arqueológicos que revelam e desvelam existências intermináveis da vida humana.

### **Visita à Vila Núbia**

Maria e o grupo de turistas foram encaminhados a um barco ou *feluca* (típica embarcação local) para conhecerem a Vila Núbia localizada ao sul do Egito, em Aswan. O passeio pelo Rio Nilo, em meio a paisagens de areia e granito, e às cáfilas de camelos caminhando às margens das dunas, contou com música e canto dos barqueiros, que animavam os turistas ao som dos *derbaks*, *daffs* (pandeiro árabe). Aos poucos, a vista das pequenas casas brancas e azuis às margens do Nilo foi se aproximando. Maria estava encantada.

Ao descerem pelas pequenas ruas de areia da aldeia, homens e mulheres núbios se aproximaram para oferecer artesanato local, pequenas esculturas talhadas em pedras e madeiras da região, além de especiarias, colares e pulseiras feitos com sementes.

O guia turístico Abdull, que acompanhou o grupo de Maria, direcionou os turistas até uma típica casa núbia pintada toda de azul, com animais embalsamados pendurados por todo o teto junto de outros enfeites típicos da região.

Abdull ofereceu ao grupo de turistas um narguilé ou shisha, e sentou-se em roda contando mais sobre o povo Núbio. Uma das mulheres que também recebeu o grupo, preparada para mostrar aos turistas partes da vida núbia, sentou-se ao lado do guia fazendo desenhos de hena nas mãos das mulheres enquanto ouviam as contações do guia.

Em certo momento, Maria, que buscava entender um tanto da história da dança do ventre contada por um egípcio, perguntou ao guia sobre a história da dança árabe e Abdull pontuou: “*O povo daqui é muito alegre, dança muito. Em casa, nas festas com os amigos e até nas ruas, depois do ramadã*”.

Mas, com um certo constrangimento, o guia disse que as mulheres que dançam em casas e espaços para entretenimento são consideradas prostitutas, pois mesmo

sendo uma dança popular característica, havia algo a ser encoberto que a dança não poderia revelar.

Bailarinas egípcias não são bem vistas no Egito, já as bailarinas estrangeiras podem dançar e se expor sem grandes problemas. “*As estrangeiras não têm a família morando aqui. Tudo bem os outros falarem, elas não ligam...*”.

Abdull contou que a dança do ventre, ou *raqs sharqi* como é chamada no Egito, nasceu no mundo árabe, mas é considerada nativa em vários países. Disse que no Egito sua raiz é mais intensa, mas acrescentou que a dança cresceu para além das fronteiras, sendo praticada em vários países de todos os continentes, trazendo algo singular nos diferentes espaços onde acontece.

No grupo de turistas que estava com Maria, Liliana, professora arqueóloga de uma universidade do Rio de Janeiro, também contribuiu com informações históricas da cultura egípcia. Estava em sua segunda visita ao Egito e dividiu, em diversos momentos, com o grupo sua grande paixão pela história.

Contou à Maria que o processo de colonização do Egito, iniciado em 1778 com a entrada de Napoleão, em uma nau batizada Orient, composta por uma tropa de militares, cientistas e artistas, seria o marco da difusão da dança oriental árabe pelo mundo, inclusive tendo os franceses como autores da nomenclatura “dança do ventre”, ou melhor, *danse du ventre* (SALGUEIRO, 2012).

Após os turistas tomarem um chá de hibisco e se entreterem com animais exóticos vivos na casa núbia, o grupo foi caminhando pelas ruas da aldeia em meio aos mercados e camelos. No caminho, Liliana contou à Maria que, quando a comitiva napoleônica chegou ao Egito, a dança feminina local para entretenimento era praticada por duas classes diferentes de artistas: as *ghawazi* e as *awalim*.

As *ghawazi* ou *ghazy* (singular) eram mais apreciadas por sua dança do que pelos números musicais. A palavra árabe *ghawazi* vem do verbo “invadir”, o que pode indicar origem árabe, mas também são associadas às ciganas (*ghagar*).

Abdull acrescentou que elas se apresentavam sem véu, em lugares com homens e mulheres, como cafés, casamentos, festas e eventos públicos. Pontuou que essas festas se intensificaram após a chegada da comitiva de Napoleão e que os franceses estimulavam as festas para ter maior acesso às mulheres egípcias. Mas a relativa liberdade de que gozavam as *ghawazi* rendeu-lhes má fama entre os europeus e, conseqüentemente, a desvalorização de seu trabalho.

Enquanto ouvia Liliana e Abdull, Maria imaginava as *ghawazi* vestidas de forma exuberante, com uso de argolas no nariz e moedas por todo o figurino, tatuagens no rosto, grossas tornozeleiras, dançando e exalando intenso perfume. Imaginava as bailarinas equilibrando as espadas e os bastões dos soldados em suas cabeças, em suas cinturas, brincando com os lenços das mulheres, pegando as velas das mesas e iluminando partes do corpo, mostrando a agilidade de seus quadris. Também iam até os homens que fumavam a *shisha*, tragando parte do fumo, além de tomarem um gole roubado das taças de vinho e *arak*.

Maria foi despertada de sua fantasia dançante surpreendida por um movimento de Núbios comemorando a chegada de uma noiva com seu vestido branco brilhante, olhos pretos pintados, brincos no nariz, tornozeleiras prateadas, sorriso marcante, anunciando sua chegada com o som dos guizos e moedas de sua roupa. Maria pensou se não seria esta, talvez, uma das *ghawazi* que, há tantos anos, tinham má fama. Histórias e realidades se cruzando, mulheres que são e foram tão mulheres como tantas Marias.

Continuando a caminhada rumo ao barco, Liliana apresentou à Maria outra classe de artistas bailarinas. As *awalim*. O termo *awalim* ou *almeh* (singular) designava as artistas contratadas para se apresentarem principalmente para o público feminino, em festas e celebrações do harém (área da casa reservada às atividades das mulheres).

Entretanto, quando acontecia de os homens estarem nas salas de apresentação, as vozes das *awalim* eram ouvidas por detrás de uma cortina ou biombo de madeira. O espaço de apresentação eram casas e côrtes. As artistas cantavam, dançavam, escreviam poesias e compunham canções. O significado da palavra *almeh* (mulher culta, educada) é um indicativo do prestígio da poesia, considerada a mais sofisticada manifestação artística árabe, componente das músicas cantadas por essas artistas (SALGUEIRO, 2012).

Bem remuneradas e valorizadas, as *awalim* performavam majoritariamente para uma audiência feminina. Do interior do harém, onde apresentavam seus shows, estas profissionais eram ouvidas, mas não vistas pelos homens, nem mesmo o dono da casa era autorizado a ingressar no harém enquanto uma *almeh* performava (SALGUEIRO, 2012).



Nesse momento, já no barco que levaria Maria e os outros turistas ao navio, algumas crianças cantando se aproximaram nadando e se seguraram ao navio. Pediam gorjetas aos turistas e cantavam músicas em português com sotaque árabe.

Maria, desperta das histórias contadas sobre as *awalim*, ainda tentava entender sobre mulheres que há tantos anos foram valorizadas e bem remuneradas no Egito por sua arte e intelectualidade, enquanto ali, em meio às águas do Nilo, aquelas crianças no risco, esforço e brincadeira em agradar os turistas, performavam suas músicas em português à procura de gorjetas... Choque de sentidos e realidades permeavam as terras faraônicas.

Chegando ao Navio do cruzeiro, os turistas foram apressados para se prepararem para a noite da festa árabe. Maria iria dançar e estava ansiosa. Agora um tanto *ghazya*, um tanto *almeh*, um tanto núbia...

### **Dançando no Cruzeiro no Nilo**

Dançar no Egito seria mais uma grande realização para Maria. Nos preparativos da viagem, a agente responsável pelo programa turístico, ao descobrir que Maria também era bailarina, propôs a dança e combinou com Abdull o momento da performance na festa árabe.

Todos os turistas se caracterizaram para a festa e Maria usou um figurino adquirido fazia poucos dias no mercado Khan el khalili. Os acessórios e a maquiagem que compunham a apresentação foram cuidadosamente escolhidos. A música já havia sido escolhida e preparada.

Outros turistas se somaram ao grupo de Maria, e os guias foram entretendo, organizando brincadeiras, aquecendo ainda mais a noite árabe. No momento da dança, os turistas generosamente aplaudiram, o que deixou Maria ainda mais animada.

Dançar em terras egípcias, ou melhor, em águas egípcias, sob o Nilo, uma performance *baladi*, estilo popular árabe, que designa minha terra, meu povo, foi mais do que dançar.

Foi uma experiência do inusitado ver uma bailarina de dança do ventre performar. Toma-se o expectador de imediato ao entrar em cena e leva-se onde os limites do corpo conseguem, apenas ali, transpor. Público e artista numa certa

comunhão de possibilidades se transportam. Uma experiência de transe captado pelos que se permitem fluir por essa dança que é em si intensamente convidativa.

A exuberância dos movimentos e a composição da bailarina com a caracterização dos figurinos e acessórios criam uma atmosfera de cena em que dificilmente se desvia a atenção.

Dançando, Maria por vezes sentia os pés flutuarem, inebriada pelas *ghawazi* e as *awalin*, misturando-se a elas e aos contos de suas danças e suas existências, dando forma a essas mulheres que há tantos anos ali se expressavam e se afirmavam em sua arte e resistência.

Os movimentos dos braços e mãos de Maria pareciam tocar o ar, acarinhando e agradecendo o espaço que a acolhia em sua dança. Os quadris marcavam a percussão árabe intensa, presentificando o centro de forças do corpo. As ondulações do ventre sinuosamente se torciam e se emendavam em movimentos outros, criando sons e curvas que se harmonizavam na textura da pele.

Os olhos de Maria se conectavam com outros olhos que a olhavam e com seu corpo, buscando-se em cena. Onde estava mesmo? Por alguns momentos Maria perdia-se de si mesma, dançando em certo transe onírico, seguindo a percussão de seu peito e os fluidos de seus ares. Respirava. Lembrava que, sim, estava ali, no Egito, com as *ghawazi*, as *awalin*, e tantas Marias que ali dançaram há muitos e muitos anos.

## **Biblioteca de Alexandria**

Acordada de seu sonho real dançante, Maria correu para pegar o ônibus junto com os outros turistas. O destino era a biblioteca de Alexandria. Uma das mais antigas e influentes de que se tem notícias na história.

Algumas horas de viagem e chegaram à região centro-norte do Egito, Alexandria, que se estende por trinta e dois quilômetros de costa mediterrânea. O grande porto, o gás natural e os poços de petróleo em Suez, tornam a região um grande centro industrial, beneficiando também a ligação entre o mar vermelho e o mar mediterrâneo, ponto de encontro entre Europa, África e Ásia.

Chegando à frente da estrondosa construção da biblioteca, os turistas foram levados a observar o teto, construído especificamente para aproveitar a luz solar

intensa, abrindo e fechando suas partes automaticamente, simulando o formato dos olhos, com desenhos do alfabeto de todas as línguas do mundo. Maria se aproximou de Liliana, aproveitando as informais aulas da professora que tanto agregaram ao conhecimento histórico da cultura árabe.

Ao entrarem na biblioteca, em meio às imensas colunas, as incontáveis estantes com livros se abriam como o Mar Mediterrâneo, que encantou a todos ao lado da biblioteca. Abdull percebeu que Maria ainda desejava mais informações sobre a dança e a direcionou para sessão de livros de arte, onde poderia encontrar algo.

Liliana e Maria começaram então a procurar algo. Enquanto procuravam informações em meio aos livros de dança, a professora contou que, no final do século XVIII e início do século XIX, a dualidade artística entre as *ghawazi* e as *awalim*, começou a se borrar.

O financiamento de exércitos mamelucos resultou no esfacelamento da economia egípcia. Numa reação em cadeia, os impostos foram elevados, a população se empobreceu e conflitos populares tornaram-se mais frequentes. Diante de tal cenário, somado à entrada das tropas francesas, as *awalim*, mais valorizadas, deixaram o Cairo em direção ao sul do país, à região nomeada *said*, de onde retornariam apenas em 1801, com a saída dos franceses.

Liliana estava inspirada em meio aos livros e continuou dizendo que essa espécie de diáspora impactaria grandemente a história da dança solo feminina árabe: artistas que antes não eram consideradas, as *awalim* passaram a se apresentar como tal; novas categorias artísticas se desenvolveram, e a imagem da dança sofreu uma alteração com grandes questões relacionadas à prostituição das dançarinas regionais (SALGUEIRO, 2012).

Com a saída dos franceses, em 1801, comandada pela Inglaterra e pelo império Otomano, e a ascensão de Mohammed Ali ao poder no Egito, os impostos sobre os artistas endureceram ainda mais. O aumento dos impostos levou à dispersão das artistas para fora da cidade do Cairo. Os europeus, cada vez mais presentes no Egito, interessavam-se pela dança e, junto com os militares, alimentavam o mercado de entretenimento feminino local (SALGUEIRO, 2012).

Em certo momento, Abdull também se aproximou e, participando da conversa, acrescentou que Mohammad Ali desejava modernizar o Egito, buscando imitar os costumes ocidentais, e assim atacou muito da cultura e dos costumes árabes, em especial a dança. Chegou a proibir dançarinas, cantoras e muitas outras artistas de

trabalharem no Cairo. A punição eram 50 chibatadas em público, e se houvesse reincidência, anos de trabalho forçado eram impostos às artistas.

O guia se emocionou um tanto ao dizer que muitas mulheres, para não serem pegadas, se vestiam de lavadeiras e pedintes para chegar à casa dos estrangeiros que as contratavam. Mas a maioria fugiu do Cairo, indo para as cidades menores, onde a fiscalização era menos intensa. Chegaram, então, no sul, em Luxor, Qenah e Essna. Os europeus sabiam onde as encontrar e viajam para o sul procurando pelas artistas (SALGUEIRO, 2012).

Tentando traçar uma rota sobre as artistas no Egito, Maria entendeu que a percepção sobre elas e sua imagem foi mudando ao longo do tempo. Se, em meados do século XVIII, *awalim* indicava a artista da corte, que recitava e cantava, no começo do século XIX eram apontadas como cantoras e dançarinas e, em 1850, dançarinas prostitutas marginalizadas e proibidas de viverem de sua arte.

Já era hora de os turistas se despedirem da incrível biblioteca de Alexandria. Mas Maria gostaria de passar o dia todo por ali, buscando entender mais sobre as mulheres artistas no Egito. De certa forma, as histórias dessas mulheres remetiam à própria história de Maria e de tantas outras mulheres mundo a fora.

### **Jantar árabe no Cairo**

Ao retornarem ao Cairo, mais um jantar árabe, mas dessa vez em um restaurante flutuante sobre o Nilo.

Maria estava ansiosa para ver uma bailarina profissional dançando no Egito. Abdull sugeriu então o *Nile Maxim Cruising Restaurant*, com performances de bailarinos profissionais ao longo da noite.

Dessa vez, o grupo de turistas que acompanhou Maria era menor: duas brasileiras amigas com nomes iguais, as Carinas, e também o companheiro de Maria que, durante toda a viagem, esteve bem presente.

Ao chegar ao restaurante, o pequeno grupo de Maria foi bem notado. Brasileiras no Egito são um destaque, mesmo acompanhadas de um homem. Habitadas aos olhares egípcios, todos se sentaram e aguardaram o início das apresentações.

Uma banda árabe iniciou o show, cantando e tocando músicas bem familiares para Maria. Muitas delas já dançadas nas aulas e festivais de dança pelo Brasil. O cantor percebeu a empolgação da mesa de brasileiros e convidou Maria para dançar. Mais um momento incrível, dançar novamente, dessa vez, ao som dos instrumentos ao vivo. O cantor também convidou o companheiro de Maria, e então o casal se divertiu no palco do restaurante dançando e comemorando mais uma noite árabe.

Ao se sentarem, as performances tiveram início.

Um bailarino de dança folclórica Tanoura subiu ao palco. Essa dança se originou da dança Sufi de Zikr e está relacionada à invocação e conexão com Deus pelo dervixe rodopiante.

Foram alguns bons minutos de dança, em que, sem parar, o bailarino girava, numa espécie de transe, olhos fechados, mãos ora em direção ao alto, ora colocadas sobre o coração, interagindo com suas diversas saias coloridas que se abriam, subindo e descendo pelo corpo enquanto o corpo girava sem pausa. Em certo momento, sua saia se acendia, e luzes coloridas refletiam de seu figurino.

Maria ficou impressionada, constatando que os homens árabes são conectados à dança de sua cultura. Seja a *tanoura*, o *dabke* ou as danças informais, há grande desenvoltura dos homens ao dançar.

Tomada por esses pensamentos, e aproveitando a breve pausa do show, ela e os turistas se encaminharam até a área externa do restaurante. Ali, Maria encontrou com o bailarino Said, que há pouco se apresentara. O grupo de brasileiros elogiou a performance do artista que agradeceu cordialmente, e Maria aproveitou para saber mais sobre os homens na dança. Said, comunicando-se em inglês com o grupo, ofereceu um chá de menta e convidou os brasileiros para se sentarem no café externo do restaurante sobre o Nilo. O grupo aceitou animado.

Said comentou que, em relação à presença dos homens na dança, os *khawal* são os dançarinos que preenchem o vazio deixado pelas dançarinas mulheres em eventos sociais após elas serem expulsas dos grandes centros urbanos. Mas enfatizou que nunca as substituíram.

Também conhecidos como *gink* (quando estrangeiros), sempre atuaram profissionalmente na dança no Egito, mas sua presença se ampliou com o banimento das dançarinas. Said pontuou que sempre foram presentes em festas, casamentos, circuncisões e celebrações em geral, pois a dança egípcia era mais do que entretenimento para estrangeiros, era parte da estrutura sociocultural egípcia, mas

estava abalada pelo projeto de modernização. Na ausência das mulheres, os *khawal* ampliaram seu campo de trabalho e sua atuação (SALGUEIRO, 2012).

Said relatou que os dançarinos se organizavam socialmente a partir de sua profissão, morando nas mesmas áreas e casando-se entre si, formando praticamente uma classe social distinta. Mesmo quando paravam de dançar, casavam-se, tinham filhos e continuavam no mesmo meio, atuando como músicos ou como “orientadores” de outros artistas mais jovens.

A prostituição também acontecia entre os *khawal*, ainda que nem todos se orientassem sexualmente como homossexuais. A troca de sexo por dinheiro era, para muitos, como no universo das mulheres, um meio para tentar conseguir melhores condições de vida (SALGUEIRO, 2012).

Nesse momento, os músicos anunciaram a entrada da bailarina estrela da noite, que chegou ao palco com seu véu, exalando perfume por todo o salão do restaurante. Era uma bailarina russa. Figurino impecável, grande habilidade técnica, apresentou aos turistas um lindo repertório egípcio de dança.

Em dado momento, também convidou Maria para dançar, que mais uma vez realizada, subiu ao palco, ao lado da bailarina, interagindo com o *tahtib*, bastão árabe, em meio às palmas e alegria do público presente.

A linguagem da dança árabe foi o suficiente para as bailarinas ali se comunicarem e dançarem. Por alguns minutos, as distâncias entre essas mulheres se borraram. Os gestos e movimentos de quadril relacionados à música eram familiares a elas, que dialogaram com suas danças. Brasileiras, russas, em meio à dança árabe se conectavam com intensidade.

Afinal, as estrangeiras podiam ali dançar, as egípcias que eram mal vistas. Mas Maria lembrou-se também que foram as egípcias que transmitiram tudo o que sabiam sobre a dança às mulheres de todo mundo que se encantam com essa arte.

Os paradoxos da cultura árabe são intermináveis, os efeitos da colonização do Ocidente frente ao oriente e a força do islamismo são incalculáveis. Porém, para Maria, havia uma magia em poder saber algo daquela cultura da dança que tanto amava, mesmo sem nunca ter pisado naquelas terras.

Maria se sentiu agradecida às egípcias por poder estar ali dançando.

## Voando de balão em Luxor

Quando o navio do cruzeiro chegou à Luxor, Maria sentia a importância de estar ali. Antiga Tebas, Luxor é considerado o maior museu ao ar livre do mundo. O complexo de ruínas de Carnaque e Luxor, os templos no Vale dos Reis e das Rainhas, são estrondosos e de uma importância ímpar para a história.

O passeio de balão deixou Maria ansiosa. Ainda de madrugada, os turistas foram encaminhados ao local do embarque. Ao chegarem, o local estava cheio e muitos balões já estavam embarcando. O fogo acionado e o início do voo são momentos tensos. Quando o grupo de Maria se acomodou na cesta e o balão começou lentamente a deslocar-se do chão, Maria foi contagiada por uma grande alegria. Seu companheiro estava animado e registrava o momento com vídeos e fotos.

Ao subirem, o Sol nasceu em tons alaranjados e avermelhados iluminando os templos do antigo Egito na margem ocidental do rio Nilo. O vento empurrava os balões para o alto e soprava nos rostos encantados ao avistarem o Vale dos Reis e o Templo da Rainha Hatshepsut, templos incríveis incrustados em rochas.

O condutor do balão, Samir, orientava o grupo e indicava os templos à medida que o balão se aproximava das construções históricas. Samir era egiptólogo e procurava contextualizar historicamente o grupo. Falou espontaneamente sobre a dança árabe ao mostrar para o grupo o templo da Rainha Hatshepsut, local onde se acredita que a dança do ventre tinha sido bastante praticada em rituais religiosos e cerimônias do cotidiano egípcio.

Samir colocou para o grupo que a dança foi fundamentalmente impactada pela política colonial. O entretenimento, assim como o restante da vida social egípcia, precisava ser controlado diretamente pelas lideranças no início do século XX. Algumas danças associadas a rituais religiosos foram proibidas e contidas, e, na virada do século, as bailarinas passaram então a dançar em hotéis.

A forma de se apresentar, vestir e dançar, em um Egito tomado pela política civilizatória europeia e fixado pelas lentes do cinema, havia mudado e muito a essência da cultura egípcia. Samir pontuou que, no Cairo, por um lado, a dança acontecia nas ruas, como atração de casamentos e feiras, e, por outro lado, acontecia também em boates e teatros de variedades (SALGUEIRO, 2012).

Ele revelou que sua avó era artista da dança e lamentava a divisão que havia se criado no Egito: uma dança egípcia para os egípcios, outra dança, a dança do

ventre, para não egípcios – fossem estes árabes, europeus ou mesmo egípcios *afrangi*, ocidentalizados.

Foram necessárias inúmeras adequações para sua avó se enquadrar para sobreviver, como a recomendação para cobrir a barriga ou ao menos o umbigo, como se vê em algumas danças das mais famosas artistas de então, Samia Gamal, Tahia Karyoka e, pouco depois, Suheir Zaki (SALGUEIRO, 2012).

Samir confidenciou ao grupo que sua avó sofreu fortemente com o conservadorismo nacionalista religioso e o controle sobre o corpo feminino – os quais se relacionam diretamente com o islamismo. Entendia-se que a honra e a soberania nacional eram incorporadas na mulher egípcia.

Buscava-se, então, apresentar nos novos meios de comunicação (principalmente o rádio) modelos de comportamento conservadores e “típicos”, que reforçassem o orgulho nacional e o sentimento de partilha de uma coletividade particular, ao mesmo tempo em que se demonizavam comportamentos tipicamente colonizados (SALGUEIRO, 2012).

Samir colocou que a dançarina, portanto, uma personagem que transitava entre os mundos com seu figurino orientalizado, não podendo representar o Egito. As mulheres que incorporariam o novo Egito nacionalista seriam a cantora Umm Khaltoum e a bailarina folclórica Farida Fahmy, primeira bailarina da Firkat Reda, companhia de dança estatal. Umm Khaltoum foi uma artista que se engajou no movimento nacionalista árabe e incorporou os predicados de um Egito autônomo, poderoso e orgulhoso de suas tradições. Era uma cantora amada e reverenciada por todo o Egito.

A Firkat Reda, companhia de dança da qual a avó de Samir fez parte, assim conseguindo sobreviver e sustentar sua família, integrava a política cultural da república. E a imagem de autenticidade que refletiam para sua audiência era antes a de um egípcio cosmopolita, moderno e ainda assim conectado ao seu folclore, suas tradições (SALGUEIRO, 2012).

Samir cantou algumas canções em árabe sobrevoando Luxor, músicas que sua avó dançava com a campainha de dança de Reda, e agradeceu aos céus, tão próximos do balão ao alto, pela dança que sustentou as mulheres de sua família possibilitando que estivesse ali.



Navegar nesse trajeto histórico, pelo percurso de um corpo que encontrou na visita ao Egito a história da dança oriental árabe, entendendo sua origem, suas influências, interferências políticas e socioculturais, nos amplia a compreensão dos acessos possíveis dessa proposta de dança.

No Brasil, nos anos 1950, a brasileira Samira e a palestina Shrerazade iniciaram o trabalho com a dança do ventre, e, em meados dos anos 1970, temos registros da dança em espaços de aulas e entretenimento, mas começou a se difundir de modo mais concreto no início dos anos 1990.

A dança do ventre expandiu-se ainda mais após a novela *O clone* ser exibida em rede nacional e internacional. Muitas pessoas no Brasil se encantaram, buscando os shows e também se profissionalizando, abrindo no mercado da dança espaços específicos para as apresentações e festivais folclóricos.

A intensa busca por aulas e apresentações de dança do ventre coloca em evidência a potência dessa forma de expressão, sendo ferramenta importante de acesso ao corpo e descobrimento de novas possibilidades.

Os movimentos da dança árabe trazem para o corpo da mulher heranças históricas de múltiplas interferências que as mulheres carregaram ao longo de tantos anos ao dançar. Disputas, violências, potências, fragilidades e lugares inúmeros de possibilidades de a mulher manifestar sua arte e sua presença.

Mulheres cultas, mulheres prostitutas, mulheres resilientes, mulheres subversivas, mulheres que também se enquadraram, mulheres que resistiram, mulheres que sobreviveram e de muitas formas puderam dançar e transmitir uma expressão artística que, por tantos anos, se afirma e se atualiza no corpo de cada mulher que dança.

As mulheres que, hoje, acessam um trabalho com dança oriental árabe de muitas formas se conectam com mulheres que construíram essa história de luta e sobrevivência com a dança, diante de realidades extremamente aprisionantes, violentas e abusivas. Uma dança ancestral que resgata a possibilidade de superação de cada mulher que a viveu e a dançou.

Esses efeitos se fazem presentes com as Marias em nosso grupo de dança. A dança do ventre acessa um espaço de trabalho interno, ao encontro das mulheres que somos e das mulheres que já dançaram e que estão presentes em nós. As Marias.

Essas intensidades vivenciadas se estruturam e se ampliam com a composição das propostas da técnica Klauss Vianna e a dança oriental árabe.

A técnica Klauss Vianna vivenciada por Maria, Eu-Maria, convida à pesquisa do movimento no corpo das Marias que dançam e se conhecem, reconhecem e se criam a cada possibilidade.

### **Maria-bailarina-pesquisadora em dança: processo criativo na Técnica Klauss Vianna**

Gente é como nuvem, sempre se transforma...

*(Angel Vianna)*

Experimentar a dança oriental árabe através da técnica Klauss Vianna, tem sido um processo novo de constantes transformações e criações. Novas formas de acessar movimentos, novas descobertas de gestos e possibilidades corporais. Vivência que transforma a dança de Maria-bailarina-pesquisadora, eu, Maria, minha dança, meu corpo e a maneira de apresentar as possibilidades da dança para as Marias em nosso grupo.

O espaço de formação da técnica Klauss Vianna com a dança, no salão do movimento em Campinas, com Jussara Miller, tem possibilitado inúmeras reflexões e vivências do dançar. Com a dança do ventre até os dias de hoje são 22 anos de prática. Há cinco anos a formação na técnica Klauss Vianna. E com a Terapia Ocupacional já somam 17 anos de trabalho. Fazeres que me fazem e que me fazem fazer. Tempos que se conectam e que me possibilitam tantas aberturas e transformações. E assim, muito do que se transforma em mim, ativa transformações por onde posso transitar.

Em 2016, após a defesa de mestrado de Maria-bailarina-pesquisadora, as sensações de aberturas se faziam necessárias. O processo de escrita da pesquisa, o mergulho no universo do trabalho, abriram outras necessidades de escrita, outras

necessidades de experiências. Um desejo que já se apresentava era de poder perceber o corpo de outras formas.

Maria-bailarina-pesquisadora percebia um certo esgotamento da dança do ventre. Não enquanto necessidade de aprofundamento técnico, mas enquanto necessidade de conectar-se com o próprio corpo em movimento. Acessos outros, caminhos outros e possibilidades de me perceber dançando.

Pesquisando, fui a uma aula no salão do movimento. Cheguei atrasada, num grande espaço em meio a natureza e todos estavam deitados no chão de madeira. Não era alongamento. Era um momento de entrega do corpo ao chão. Ao deitar, senti que não precisa me preocupar como nas tradicionais aulas de dança, que ficamos observando a professora para ver se estamos certas. Fechar os olhos, perceber o peso do crânio, de cada estrutura corporal. Reconhecer os nomes dos ossos, já esquecidos das aulas de anatomia. Sensação de ter chegado aonde Maria precisava chegar.

Aos poucos fui articulando no chão, experimentando movimentos deitada, sentada, de quatro apoios até me levantar. Subir e descer, descer e subir. Seria um preparo para a dança que viria? Apenas um aquecimento?

Ouvia sobre os vetores e pensava que até que enfim, alguma coisa das aulas de física fazia algum sentido. Mas apenas aulas e mais aulas depois, descobri de fato como entender os vetores no meu corpo, nos meus pés, bacia, braços e cabeça. Entender os vetores no corpo é a dança. Não era um preparo para algo maior depois, descer e subir, subir e descer se movimentando, é a dança já acontecendo em muitas possibilidades corporais. E apenas os tempos do corpo e dos processos poderiam compreender essa dança.

As coisas aconteciam de alguma maneira, e, quando me percebia, já estava ali dançando, alongando, improvisando, descobrindo formas novas de me movimentar e de entender também como os movimentos da dança do ventre aconteciam em meu corpo.

Descobertas que permitiram cuidar da minha postura, das dores insistentes, das limitações de meu corpo que ora poderiam ser desafiadas, ora respeitadas. Corpo é esse lugar de escuta e decisão: quando repousar, quando avançar, cruzar os espaços, focar num único ponto, olhar para si, olhar para outro, expandir, recolher, respirar, transpirar... Lugar de experiência e muitas transformações.

Então, no ano de 2018, participei do curso de formação em processo criativo. Vivência que, ao longo de um ano, pude trabalhar singularmente um solo de dança construído a partir de estudos trabalhados em tópicos corporais da técnica Klauss Vianna, o solo de dança *Sopros*. Uma criação ativada pela pesquisa do corpo em movimento, minha dança.

A partir dos tópicos estudados, era provocada a criar movimentos. Dança. O estudo do movimento nos leva ao estado de dança. Presença. Encontrar música, silêncio, respiração. O que o corpo pede?

Os temas partem do corpo. O peso, apoio, qualidades do movimento: peso em fluência, peso em pêndulos, impulsos. Peso, entrega e recuperação. Lidar com o peso traz leveza. Leveza dos véus e tecidos em movimentos.

Apoios ativos e passivos, apoio do olhar. O que se passa no passivo? O que ativa no ativo? Os apoios são necessidades de movimentos. Espaço articular. Liberdade de movimento, liberdade de criação.

## *Sopros*

*São muitas as possibilidades de presenças. Cada posição de cena desperta algo. Cada canto da sala ou palco, estar à frente ou atrás, nas diagonais, no centro. Tem um tanto da posição que não são linhas ou desenhos de palco, são estados. Estados de presença. Às vezes se esvai, às vezes se recupera algo, às vezes não se perde. Chegamos na atenção. Atenção a si, atenção ao espaço, atenção ao outro, atenção ao observador em cena.*

*Para iniciar escolho o chão, escolho o centro, escolho deitar com os pés apoiados e os braços abertos. Início o articular dos dedos, pensando o estudo do movimento parcial. Dos dedos, articulo punhos, cotovelos, ombros, interajo com o outro braço, mãos com mãos. Toques, articular, sinto o toque do tecido no chão. Comecei sem o tecido ou véu, depois com o tecido entendi que a movimentação amplificava. Explorando a transição dos movimentos parciais até o movimento global. Vou subindo até o nível alto e articulo movimento global na interação com o véu. No canto da sala vou ao chão novamente. Agora o véu cobre rosto e corpo. Reinício o movimento parcial dos dedos, punho e lentamente vou me descobrindo de véu...*

*Estou no chão e para o tópico peso escolho rolar atravessando o palco. Soltar o peso, empurrar, amortecer, impulsionar. Lidar com o peso no chão. Sempre fico zonzona, enjoo, mal-estar... dançar é sempre bom? O véu se embala nas mãos enquanto rolo. Chego no outro lado do palco. Apoio. Vou me empurrando e apoiando para chegar ao nível médio. Amasso o tecido nas mãos. Apoio mão com mão e o tecido se comprime nesse apoio de mãos no ar-espço. Subo ao nível alto e caminho de costas articulando e explorando o apoio ativo das mãos no tecido amassado.*

*Retomo o tópico peso explorando uma sequência de peso com entrega e recuperação. Lanço o véu à frente e recupero trazendo-o para trás. Com o véu em uma das mãos, experimento o peso em seu estado de fluidez, com giros na interação com o tecido.*

*No giro, transito do fluido ao estado de resistência. Início pelos braços com o tecido sendo puxado, entendendo que a resistência nasce dos pés e chega até as mãos. O tecido é direcionado ao chão e os pés afirmam o estado de resistência pisando no véu. Não desloco muito. Esse estado é bem exigente, me concentro muito nesse momento.*

*O tecido está no chão e num certo momento da música lanço para trás e corro em direção à diagonal. Fundo. Aqui, o tópico oposição direciona a sequência. Corro para a frente e o véu fica para trás. Abandono o véu no chão e chego ao lado oposto da sala de costas. Apoio na parede e olho para o véu. Oposição que vai mudando à medida que me aproximo do véu explorando a movimentação que nasce da caixa torácica e chama braços e mãos. Retomo o contato com o véu e agora permito curtir o toque do tecido na pele. Interagimos assim até o outro lado da sala.*

*Com o véu no pescoço experimentamos o tópico eixo-global nos movimentos simétricos e assimétricos. Os giros com os braços exemplificam essa sequência. Vou passando o véu para a bacia, pensando nos estudos onde os movimentos são puxados pela bacia.*

*No tópico onde se inicia o processo dos vetores, sensibilizando o primeiro vetor, metatarsos, inicio uma vibração na bacia que nasce dos pés. Os tremidos ou shimmies da dança oriental árabe. Com os tremidos caminho até o fundo da sala. Aqui o véu puxa a bacia e os metatarsos vetorizam o chão. Chegando aos estudos do segundo vetor, calcâneo. Meus calcanhares não doem mais. Meu corpo se transforma. Quilos a menos e leveza a mais? Sinto maior presença na dança. Caminho até a outra ponta*

*da sala numa sequência com pernas e equilíbrio, onde os calcâneos vetorizam no chão e no ar.*

*Começando uma nova música início uma sequência com o véu atrás, explorando os efeitos do véu em deslocamento. Desloco. Desloco e anoro. No ancorar afirmo os vetores dos pés em relação aos vetores da bacia, terceiro e quarto vetores, púbis e sacro. Pausas. Gripe, tosse, pneumonia, imunidade baixa. Reconfigurações do corpo para outros movimentos num corpo em constante transformação.*

*O corpo pede movimento. Pisar sobre o véu, rolar e enrolar sobre o tecido. Desfazer-se dos nós, fluir, cruzar o espaço, braços ativos. Velocidade. Véu ao chão. Liberdade. Dançar é se libertar. Libertar-se norma, descobrir-se Maria. Eu-Maria.*

*Maria é todas e nenhuma. Uma e nenhuma. São mulheres, homens, animais, objetos e caminhos. São encruzilhadas. Múltiplos caminhos. Devires dançantes em movimento.*

*(Trecho retirado do caderno de criação, curso processo criativo, 2018).*



Fonte: arquivo pessoal.  
Fotografia: Leticia Carraro







Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro

### 3 MARIAS MULHERES: HISTÓRIAS MENORES

Narrar histórias vivenciadas nos encontros com as Marias de fato é o que impulsiona essa pesquisa. Dar testemunho às passagens de mulheres e suas vidas, seus momentos, suas dores e alegrias, suas transformações, são estratégias de resistência e sobrevivência em tempos tão sombrios. Dar testemunho é marcar que essas vidas existem e insistem.

O trabalho com a dança, o corpo e a arte intensificam essas existências e amplificam suas vozes. O ato de resistência se apresenta ao resistir à morte. As histórias menores das Marias mulheres são expressões de vida que driblam as forças da morte, não a negando, mas deslocando-a nas forças da vida. Como nos diz Deleuze,

O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens. (DELEUZE, 1999, p.14).

As Marias mulheres resistem em suas forças, em sua diversidade de vozes e existências. Os encontros com a dança compõem espaços de luta, engajamento pela vida e afirmação de multiplicidades de expressões. Para muitas Marias, o universo da dança e da arte lhes escapava.

Dançar entre multiplicidades femininas, afirmando as diversidades, possibilita recompor corporeidades existenciais. Sair dos impasses repetitivos, dos padrões adoecidos e engessados e embrenhar-se em meio ao novo, ressingulagrizar-se em múltiplas subjetividades possíveis (GUATTARI, 1998).

Dançar, criar, experimentar, em meio a tantas formas de degradação da vida, são, portanto, formas de resistir e afirmar. De múltiplas maneiras, elas dizem: estamos aqui existindo.

Narrar as Marias, suas diversidades, heterogeneidades e suas histórias menores é afirmar a resistência destas existências.

## Maria-homem-mulher, mulher-homem-que-sabia-ser-mulher

*Interessam-nos as rupturas, não o ordinário.*

(Clarissa Gonzalez e Paulo Lopes)

Maria já tinha passado pelo grupo de dança há uns cinco ou seis anos. Naquele momento, estava emagrecida, dizia sentir muitas dores pelo corpo. Saía e entrava da sala várias vezes. Estava junto com o grupo do Caps ad<sup>2</sup> que vinha para uma oficina de culinária no Ceco. Foi a música árabe que chamou sua atenção. Entrou um tanto confusa, exalava um cheiro forte. As mulheres do grupo perguntaram: “*É homem ou mulher?*”.

Esse é um grupo para mulheres. Assim fomos construindo esse espaço ao longo do tempo. Em uma conversa com as participantes, tempos atrás, ao colocarmos a possibilidade da participação de homens, algumas das mulheres perguntaram: “*Esse espaço pode ser só nosso? Só de mulheres? Eles, os homens, estão em tantos lugares, aqui podia ser só nosso, né?*”

Aquela era Maria-homem-mulher, mulher-homem-que-sabia-ser-mulher. Veio poucas vezes ao grupo naquele momento.

Porém, há poucos meses, Maria voltou. “*Tive alta do CAPS ad, não uso mais droga, tô limpa, sou conselheira de saúde, quero um psicólogo, mas não quero voltar para o Caps.*”

Chegou na sala da dança um tanto apreensiva. Presença marcante. Voz grave, risada forte, corpo escultural. “*Paguei trinta mil em cirurgias*”. As mulheres a olharam um tanto estranhando, um tanto gostando, um tanto rindo.

As dores no corpo, no momento do alongamento, continuavam. Os movimentos um tanto desconectados, enrijecidos, pés descoordenados; mesmo em roda, mantinha o olhar fixo no espelho. Parecia se procurar, se reconhecer, um tanto distante das outras mulheres.

Ao final de nosso encontro semanal, em roda, no momento do improvisado, cada uma das mulheres ia ao centro dançar e depois convidava outra participante para

---

<sup>2</sup> Centro de Atenção Psicossocial especializado no atendimento a usuários que fazem uso de álcool e outras drogas, serviço especializado que compõe a Rede de Atenção Psicossocial (RAPS).

entrar. Maria marcou pela presença. Abrindo a roda e performando para as mulheres do grupo, apresentou outros movimentos de seu repertório de shows na noite. As palmas se intensificaram, e sua presença em cena contagiou o grupo.

Ao ir embora, uma das mulheres pontuou “*adorei o traveção na aula*”. Muitas riram e afirmaram que gostaram. Conversamos. Falamos de gêneros, respeito e da violência que circunda essas mulheres. Violência que também se apresenta nos risos, em expressões pejorativas, em diversas formas de demonstrar estranheza e preconceito.

Em cada encontro do qual Maria participa, apresenta sua feminilidade intensamente, o que reverbera no grupo, mobilizando as mulheres presentes. “*Ela é mais mulher que muitas de nós, né?*”, “*Como pode um homem ficar mais mulher que muita mulher?*”.

Corpo produzido para o padrão mulher consumo.

Maria-mulher-homem, ao dançar, lida com seu corpo homem-mulher produzidos por cirurgias plásticas, silicones, botox, apliques de cabelo, unhas e cílios. Lida com seus movimentos endurecidos, caricatos, performáticos, marcados pelos shows na noite. “*Como não consigo rebolar, bato cabelo*”. Busca exageradamente por uma mulher em si, assim, no excesso.

Maria escancara um feminino censurado em muitas mulheres. Um feminino que se apresenta, muitas vezes, em cobrança de padrões da mulher perfeita: cabelo loiro na cintura, barriga “chapada”, cinturinha, silicone nos seios, curvas e formas do padrão- mulher das quais muitas mulheres sofrem por não acessarem.

Como pode um homem ter acessado isso?

Mas trata-se de um homem?

Maria se fez mulher há tempos.

\*\*\*\*

Muito sobre ser mulher se apresenta em nosso espaço com a dança do ventre. O fetiche da mulher magra, cabelos longos, sensual, jovem, enigmática, erotizada, marca o imaginário que se tem das bailarinas de dança do ventre como já trabalhamos aqui. Muitas chegam à dança para acessar essa imagem, estar próxima de alguma maneira, dessa mulher desejada. Ao lidarem com o distanciamento de seus corpos da imagem idealizada, frustram-se, decepcionam-se, rompem, e, nessas fissuras,



encontram-se. No lugar do ideal, percebem em si o que de fato é, mas agora sob outros olhares. O próprio olhar coproduzido em dança, em gestos e movimentos por muitas mulheres que ao mesmo tempo se relacionam.

Notamos que há um processo em construir-se mulher. Produzir-se mulher. Seja afirmando-se nas formas e normas ou descobrindo-se nas fissuras descompassadas das imagens femininas. É comum escutar das Marias: *“me percebi mulher dançando”*. O corpo biológico, natural, não as garante nas sensações do ser mulher. Não está dado pelo sexo ou pelo que se considera heteronormativo.

Os processos dessas descobertas são repletos de instabilidades, incoerências e indefinições. Operar com tais conceitos nos permite despir o gênero e o sexo de substância, de uma suposta naturalidade que lhes foi atribuída. Tal naturalidade, além de vincular o sexo ao gênero, tornando-os indissociáveis, regimenta nossas performances como se uma suposta matriz heterossexual (BUTLER, 1990, 2004) as orientasse (GONZALEZ; LOPES, 2020).

Como nos pontua Butler, a performatividade do gênero está em desnaturalizar o binarismo homem/mulher nas experiências. Recuperam-se atributos como instabilidade, expropriação e deslocamento, que desestabilizam a pretensa estabilidade da identidade de gênero. Emerge, daí, a proposição de performatividade de gênero, desdobramento da radicalização da ruptura de Beauvoir com o essencialismo biologizante: *“Não se nasce mulher, torna-se”* (RODRIGUES, 2020, p. x).

A performatividade de gênero seria então o deslocamento da identidade de gênero, sendo a primeira indicação de elementos instáveis e artificiais que nos constituem, e a segunda exigência de elementos estáveis e naturais atrelados à compreensão metafísica do humano. Com a proposição de performatividade de gênero, há o que chamo, ainda que provisoriamente, de *“virada normativa”*, a partir da qual as normas sociais, inclusive as de gênero, ficam esvaziadas de sua fundamentação na natureza (homem/mulher) ou na cultura (masculino/feminino). (RODRIGUES, 2020, p.10).

Maria-homem-mulher performatiza um gênero feminino, ela carrega elementos tidos como femininos, artificializáveis em qualquer corpo. Desestabiliza os lugares normativos da dança do ventre, acessando os movimentos. Não se apresenta do lugar da falta, ou daquilo que não a compõe. Ao contrário, subverte construindo em seu corpo elementos que o tornam feminino. As cirurgias, os silicones, os apliques de

cabelos, as longas unhas postiças, marcam a escolha de como deseja apresentar-se ao mundo.

A força de sua construção mulher se alarga no cuidado que manifesta com outras mulheres, procurando saber da saúde e dos sonhos das companheiras de dança. Partilha seus saberes sobre maquiagem e autocuidado, sempre pontuando: *“Se amem, se cuidem, se não fizerem isso por vocês ninguém vai fazer”*. Motiva as mulheres a dançarem, ainda que a vida seja tão árdua para existências como a sua. Convoca prazerosamente outras mulheres a ali estarem e poderem se divertir, como diz *“A vida é dura sim, mas a alegria ajuda a gente a não morrer...”* Sonha em se casar, e pontua que vai entrar na igreja dançando dança do ventre, já me perguntou se eu a levaria até o altar, digo que sim, com muita honra! Ela solta sua gargalhada cênica e diz: *já pensou a gente na igreja??? Que babado!!!!”*

Todos esses elementos a fazem mulher. A performatividade que desloca do senso comum, os sonhos, os desejos, a resiliência, a vida que insiste e resiste.

### **Maria-encantada e suas presenças**

São os espaços internos que devem criar o movimento de cada um.

*(Klauss Vianna)*

Maria-encantada faz parte do grupo de dança desde quando começamos em 2010.

Jovem, negra, além do grupo de dança, frequentou por muitos anos a Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (Apae) e a Fundação Municipal para Educação Comunitária de Campinas (Fumec) no Ceco Rosa dos Ventos. Quando iniciou uma experiência de trabalho e se afastou, teve sua primeira crise psiquiátrica. Desorganizou-se. A mãe conta de muitas situações difíceis, onde Maria alucinava, mostrando-se em franca crise.

Retornou ao Ceco, muito medicada. E ao voltar para a dança após alguns meses, percebemos o quanto se mostrava ausente. Os movimentos que outrora dominava, agora não apareciam mais, outro corpo se apresentava ali. Uma ruptura

dos gestos, da consciência corporal, da presença no grupo. Durante muito tempo, nós do grupo entendíamos que talvez esse espaço não fizesse mais sentido. Talvez ela não quisesse mais estar ali. Parecia estar ausente do grupo e das propostas desenvolvidas.

Porém, todos os dias, quando ia embora, me perguntava: “*como eu me saí hoje? Como fui hoje na aula?*” Entendia que ela queria um retorno da sua participação no grupo. Aos poucos, esse movimento se mostrou como um pedido de reconhecimento da sua presença. Uma presença-ausência que pedia um contorno, como se dizer como ela tinha ido naquele dia, fosse dizer o quanto ela esteve presente e o quanto ela esteve ali, sim, dançando da maneira dela, trabalhando sua localização. Uma presença sendo construída também pela ausência.

Aos poucos, percebemos que era preciso conectar Maria ao grupo. Possibilitar seus movimentos de ausência, mas também criar ressonância em sua presença. Conseguíamos chamá-la pelo olhar, por gestos da dança, por um sorriso, pelo seu nome, ou simplesmente tocando em sua mão, seu quadril ou em seu ombro.

Com o tempo, Maria passou a conectar-se por ela mesma aos elementos que lhe chamavam atenção: uma música com andamento mais acelerado, os sons percussivos em destaque, um lenço mais colorido que realça os movimentos de seu quadril, alguma integrante nova no grupo que se destacava pela presença e habilidade na dança. Nesses momentos, Maria parecia acordar, encantando-se. Como num instante de luz que se acende, tocada por algo que, de alguma forma, acendia sua presença protagonizando os movimentos que seu corpo pedia, muitas vezes desconectada da proposta em que o grupo se encontrava, mas num espaço seu, singular. Não seguia o grupo, mas manifestava os seus movimentos próprios.

Assim entendo a presença de Maria-encantada, refletida na presença de certos elementos que compõem o dançar. Às vezes ausente do grupo, mas presente em seu corpo ao dançar, Maria nos mostra a dança dos sons, lenços, cabelos, olhares, toques, e, por vezes, durante o improviso, se entrega, explodindo em cena, trazendo seu repertório de dança que amplia os movimentos codificados da dança do ventre. Ela cria o movimento próprio do seu dançar, uma interpretação da sua dança do ventre. Ausente do dançar do grupo, mas extremamente presente, criativa, visceral, intensa e alegre no seu dançar singular.

Essa é a forma de sua presença.

\* \*

O tema da presença e seu valor é crucial tanto no meio artístico quanto nas práticas clínicas. Qualidade da presença, permanência da presença, ampliação da presença.

A atenção ao corpo-próprio instaura a percepção do corpo presente, o aqui e o agora. Não se entra no âmbito da obediência do corpo dócil, do corpo submisso exercitado, adestrado e fabricado pela disciplina, mas sim do corpo presente, na escuta de si, que traça um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma ampla rede de percepções. (MILLER, 2014, p. 100).

Pensar e possibilitar espaços e lugares possíveis para ausências não seria interessante e necessário à arte e às práticas clínicas? Possibilitar que o trânsito presença-ausência/ausência-presença nos estados de cena, nos estados de transformação subjetiva seria igualmente necessário e interessante para estes campos que podem convergir e interferir um no outro. Trata-se de pensar presença-ausência ou ausência-presença não de forma dicotômica, o lá e o cá, o dentro e o fora, o conectado e o desconectado, mas pensar de forma tensional, como estados de múltiplas qualidades que podem se apresentar de múltiplas maneiras.

O corpo presente emerge da escuta do corpo e das múltiplas relações e estados que se estabelecem na experiência com a sua abrangência de sensibilidades para desconstruir o corpo sentado e estagnado em suas convicções e estabilizações (MILLER, 2014).

Presenças onde Maria-encantada transita, expandindo-se, contraindo-se, alargando-se, espalhando-se, concentrando-se. Volúvel, plástica, lábil aos encontros, experiências, trajetos que cria e dança.

### **Maria-bailarina-de-rodas**

Dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida.

*(Klauss Vianna)*

Certo dia, enquanto as mulheres se preparavam para a apresentação do nosso chá árabe, Maria-mulher-homem escolheu seu figurino para dançar e ficou impecável. Então, foi em direção a outra Maria, Maria-bailarina-de-rodas, e ajudou-a a se maquiar, ajeitando o figurino que não se adequava ao seu corpo, marcado pela presença da cadeira de rodas. Das mulheres presentes no grupo, Maria-mulher-homem foi a única a estar perto de Maria-bailarina-de-rodas, preocupando-se e procurando por ela.

No momento do improviso em roda, Maria-bailarina-de-rodas dançou com Maria-mulher-homem, em parceria, e ali juntas seus corpos dialogavam. Corpos improváveis para a dança do ventre.

Maria-bailarina-de-rodas materializava gestos um tanto rígidos, disformes, limitados, endurecidos, em meio a espasmos e contraturas. Mas, em certos momentos, seus movimentos se mostravam delicados, numa estética única de estranhamento e beleza de seus gestos ao dialogar com os movimentos de Maria-mulher-homem.

Maria-bailarina-de-rodas busca seus movimentos lidando com as possibilidades dos seus braços, tronco e cabeça. Corpo-disforme marcado pela paralisia. Corpo-rodas se fazendo presente dançando com Maria-mulher-homem corpo-homem-mulher fabricado, que lida com seus movimentos endurecidos, caricatos, performáticos, marcados pelos shows na noite.

Apresenta sua dança com Maria-bailarina-de-rodas expandindo suas movimentações, criando possibilidades com a cadeira de rodas, ousando, sugerindo, afirmando seus corpos em dança: “*Somos bizarras né? Mas olha, nós dançamos!*”.

\* \*

Quais são os corpos da dança? Quais são os corpos que dançam?

Corpos em construção. Corpos da experiência. Corpos vividos. Sofridos, cuidados, preparados, enrijecidos, doídos, flexíveis, desgastados, conectados, desconectados, deformados, delicados, desajeitados. Corpos dentro e fora dos padrões do dançar codificado. Corpos diversos, corpos múltiplos. Corpos-mulheres em constante construção-desconstrução. Corpos-fissuras que invadiram o dançar

padrão dos movimentos codificados, fabricando outras corporeidades com a dança oriental. Diálogo dos corpos diversos, corpos limites.

Corpos passagens, dilatados, onde se amplia o corpo sensível.

Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por esse corpo tem pouca importância “em si”. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto no outro e, ainda, um corpo a outro (SANT’ANA, 2001, p. 105).

Onde mais esses corpos passagens se encontrariam em dança? Tão distantes e tão próximos em suas fissuras e desconstruções. Distantes em suas representações, corpo-rodas, disforme, sem função para dança-padrão-codificada. Corpo homem-mulher-objeto feito- fabricado para o consumo social mulher-homem. Corpos interceptados, produzidos, atravessados, desconstruídos e construídos em outros lugares possíveis em suas corporeidades experienciadas ao dançar.

### **Maria-tempo-e-coragem**

Pra quê chorar? Melhor sorrir! Perseverar, não desistir  
E ter um pouquinho só de malandragem  
A vida vai te balançar  
Te questionar, te sacudir  
O que ela quer da gente é coragem.

*(Frederico Fagundes Fernandes Camacho / Jorge  
Leandro Pereira Da Silva / Diogo Mendonca  
Nogueira)*

Maria frequentava o grupo de culinária do Ceco já há alguns anos. Estava com 82 anos e decidiu entrar para o grupo de dança. Contou que vinha escondida do marido, que é alcoolista, e que durante toda a vida tinha lidado com as dificuldades de viver com um homem que nunca a deixava fazer as coisas de que mais gostava. *“Ele nunca gostou que eu dançasse. Mas como ele bebe logo cedo e cai no sono, aproveito e venho dançar escondida.”*

Quando Maria contava de suas questões com o marido, algumas mulheres do grupo se mobilizavam. Perguntavam-lhe por que vivia assim, e ela apenas sorria e dizia, “*mas eu faço escondido*”. Falava com alegria, mostrando o quanto era importante que fosse escondido, que fosse seu momento de fazer algo que não devia, mas que da sua maneira se permitia romper e fazer.

Maria-tempo-e-coragem apresentava muitas dificuldades motoras, e também de consciência e percepção corporal. Mas não se constrangia ao perceber que muitas mulheres executavam os movimentos da dança do ventre com maior facilidade do que ela. Estava ali para se permitir dançar, ainda que fosse escondido. As barreiras que pôde vencer para estar com o grupo marcavam seu corpo envelhecido, endurecido, confuso. Nos momentos de apresentação não recuava: “*eu vou sim, ele não vai descobrir*”, sorria prazerosamente subvertendo as regras do casamento, como quem dá o troco numa “*traição*” e sente que “*pagou na mesma moeda*”.

Ela mesma escolhia seus figurinos, com cores fortes e muitos brilhos, e pedia ajuda para se maquiar: batom vermelho, sombras cintilantes, blush para as maçãs do rosto. Ajeitava os óculos e pedia sempre para repetirmos mais alto as orientações da coreografia, pois não escutava bem. Ao terminar de se arrumar com a ajuda de outras mulheres do grupo, perguntava o que eu achava e eu lhe respondia: “*está linda*”. Pedia para que se olhasse no espelho, e Maria-tempo-e-coragem afirmava: “*tô um espetáculo*”, gargalhando deliciosamente.

No momento da apresentação, sempre esquecia qual era sua posição. Precisava estar atenta para orientá-la, e as mulheres do grupo que ficavam ao seu lado também a direcionavam. Os movimentos e deslocamentos codificados da dança do ventre quase não apareciam em seu corpo, mas Maria se mantinha sorrindo, presente, em seu balanço próprio de quem se entrega ao ritmo dos corpos que acompanha ao seu lado, encantada com as cores e franjas de seu figurino, com a música em bom volume, com as luzes do palco, tendo como público sua liberdade em permitir-se dançar, por alguns minutos que seja, sem ninguém saber...

Certa vez alguém chegou ao grupo e perguntou, qual seria a melhor idade para aprender a dança do ventre, Maria respondeu: “*essa dança não tem a ver com a idade, mas com a coragem...*”

Os espaços formais de dança, como escolas e academias, de muitas maneiras não comportam corpos envelhecidos. A idade recomendada para iniciar a dança é quando se é criança. Mesmo a dança do ventre é recomendada às adolescentes e jovens adultas. As mulheres que desejam dançar após certa idade, precisam estar muito decididas, para vencer a vergonha e os julgamentos de múltiplas ordens. Muitas vezes perguntam: *“Estou fazendo papel de ridícula? Uma mulher dançando na minha idade...”*

É comum turmas específicas de dança do ventre destinadas à chamada terceira idade - certamente um espaço importante para que a dança aconteça. Porém, notamos um certo lugar apartado do dançar para essas mulheres, sem que elas possam os tempos, os corpos, as idades, as diversidades.

Em um festival de dança do ventre, Maria-tempo-e-coragem incomodou-se ao ver o grupo da terceira idade dançar. Sentiu como se ele fosse “café-com-leite”, pois as mulheres não foram sequer apresentadas ao palco como as dançarinas mais jovens das outras turmas. E o público respondia de forma infantilizada, dizendo: *“Olha que bonitinhas as velhinhas dançando...”*. Maria pontuou o quanto estar no palco com mulheres de muitas idades era o que mais a incentivava, sem deixá-la num lugar marcado por restrições e um certo compadecimento.

A possibilidade de dançar junto com muitas mulheres e suas diversidades se potencializa com as trocas diante das diferenças. As diversas idades, corpos, cores, jeitos, sutilezas nos apresentam a diversidade do universo feminino, afirmando de muitas formas que a dança é para todas que a querem.

Poder experimentar-se dançando junto com outras mulheres de muitas idades traz a segurança em sentir-se autorizada a dançar. É preciso um espaço de acolhimento, incentivo, pertencimento e autorização de si. E a coragem que Maria-tempo-e-coragem nos coloca vem em enfrentar o desconhecido do próprio corpo em seu tempo de vida e experiências atravessando o medo.

É preciso coragem em deparar-se consigo em estados nunca antes visitados. Coragem em estranhar-se, em despertar acessos esquecidos, em lidar com não-saberes, em encontrar-se com desejos adormecidos; coragem ao se perceber potente e não recuar, em, mesmo com medo e apesar do medo, permitir-se alcançar experiências do que pode um corpo, como nos diz Spinoza (2009).



Maria-tempo-e-coragem nos apresenta um corpo que pode se construir *em* dança. Não o corpo esperado e preparado *para* a dança, ou ainda o corpo “café-com-leite”, marcado por limitações, mas, sim, o corpo-tempo carregado de tantas vidas vividas, que se afetou pelos gestos, movimentos, pelos encontros com tantas mulheres e possibilidades da dança do ventre.

As experiências que marcam sua história em dançar sua vida, vivida em tantos momentos, tantas vidas, construiu a coragem de dançar seu tempo.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Letícia Carraro

*Letícia Carraro*

#### 4 VIVÊNCIAS EM UM GRUPO DE DANÇA

O grupo de dança no Centro de Convivência Rosa dos Ventos, teve início em 2011 sob coordenação desta pesquisadora que faz parte da equipe deste espaço como gestora. Espaço híbrido que habito como Maria-trabalhadora-gestora-terapeuta ocupacional-pesquisadora- bailarina.

Desde o princípio, reuniram-se ali muitas mulheres, com faixa etária diversa, vindas de muitos territórios: território saúde, territórios afetivos, territórios artísticos. O grupo foi divulgado em unidades de saúde, escolas, núcleos assistenciais e jornal comunitário.

Avós vinham com suas netas e filhas, chegando espontaneamente, adolescentes chegavam por indicação de outras meninas e mulheres que participavam de grupos nos Centros de Saúde, e também encaminhadas pelas equipes de saúde. Mulheres em tratamento nos Centros de Atenção Psicossocial, no ambulatório de transtornos alimentares, no Centro de Referência à Mulher vítima de violência, nos núcleos assistenciais e escolas.

O grupo de dança cresceu e conta com cerca de 30 mulheres divididas em dois grupos. Quando o grupo iniciou em 2011, contava com a participação de mais uma trabalhadora da equipe do Centro de Convivência, auxiliar de higiene, que nos momentos do grupo, dançava e apoiava o trabalho com as mulheres. Após sua saída do Cecco, durante alguns anos, apenas eu estive na coordenação com as Marias. E há três anos, com a chegada no grupo das residentes multiprofissionais da Unicamp, foi possível novamente compartilhar a condução com mais uma profissional, o que potencializa e sustenta o trabalho com tantas mulheres e tantas diversidades.

O espaço físico onde os encontros acontecem é pequeno e nos momentos dos ensaios, onde todas as Marias se juntam, precisamos ir para área externa do Cecco para conseguirmos acomodar todas. Desafio um tanto árduo, afinal o chão irregular de cimento, e o calor presente ocasionado pelo teto de telhas baixas, exigem certo esforço de todas para ali estarem e dançarem.

Quando estamos em nossa sala, também lidamos com o chão irregular de cimento, o espaço pequeno, alguns espelhos, boas janelas onde a luminosidade nos acomoda, ventilador, ar-condicionado conquistado por rifas e bazares, colchonetes, alguns instrumentos musicais acomodados nas prateleiras ao alto, e um pequeno armário doado onde guardamos figurinos e acessórios de dança. Administrar a

presença de tantas Marias num pequeno espaço nos fez pensar em estratégias para acomodar o maior número possível de mulheres, mas também direcionar limites na quantidade de Marias por grupo, dentro do possível para realizarmos um trabalho importante. Assim, decidimos oferecer dois grupos, dois encontros, com diferentes Marias.

Ao longo desses anos, partilhamos trabalhos cênicos-artísticos, experiências estéticas transitando por espaços de dança em eventos no circuito da saúde e também adentrando o universo da arte e da cultura da cidade. Vivências que potencializam o contato com a dança, ampliando o repertório de experiências das mulheres, fortalecendo a grupalidade, construindo, assim, outros lugares possíveis de serem ocupados. Mulher-mãe-Maria que também dança, mulher-trabalhadora-Maria-dançarina, mulher-Maria marcada por perdas, sofrimento; marcas que rotulam e que, ao dançar, se deslocam, abrindo e inaugurando novos territórios existenciais.

O foco do trabalho não é exclusivamente terapêutico ou artístico, nem exclusivamente pedagógico, nem exclusivamente de promoção de sociabilidade e de saúde. Estas práticas são pensadas com caráter híbrido, compondo todas essas frentes e outras que possam se somar a ela, transversalizando o universo da arte, do cuidado, da promoção de saúde, borrando as fronteiras tradicionais dos campos descritos, criando espaços de intercessão na produção de encontros.

Para dançar em apresentações e eventos, é necessária a preparação dos corpos e a construção de personagens. As mulheres se arrumam pensando na maquiagem, nos cabelos, no figurino, nos acessórios. Assim, deslocam-se dos lugares cristalizados do dia a dia, transportam-se a outros universos, conectam-se a outras formas de expressão, de linguagem, acessando o feminino tão invadido e devastado na atualidade, experimentando outras formas de existência, vivenciando a possibilidade de construir outros lugares, outras formas de poder levar à vida, potencializando-a, intensificando-a.

Não se trata de terapeutizar a cultura em tempos de grande patologização da vida. Trata-se de possibilitar a experimentação de formas intensivas de vida, de colocar o corpo em outros movimentos, em novas direções, e de pensar os processos de subjetivação em vivências que marcam outras formas de levar a vida.

Colocar o corpo em experimentação nas linguagens expressivas pode nos conectar a essas transformações. Falar do grupo de dança, do Centro de Convivência, nos faz compartilhar testemunhos de vidas que se expandiram e se deslocaram do

senso normativo pautado numa saúde ideal. Talvez pensar a saúde-frágil de Deleuze (2010) nos aproxime ainda mais dos processos expressivos como fonte de potencialização da vida. Uma saúde frágil que, exatamente por sua fragilidade, se intensifica nas linhas de vida, agarrando-se às potências.

### **Processos do dançar e suas interfaces**

Quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento.

*(Klauss Vianna)*

O trabalho desenvolvido no grupo compõe movimentos tradicionais da dança oriental árabe com alongamento, improviso na dança, práticas de consciência e expressão corporal, alinhados às abordagens da Técnica Klauss Vianna e a abordagem do corpo e da dança em terapia ocupacional, criando espaços para que o grupo possa construir uma linguagem corporal singular a partir da escuta do corpo e da pesquisa e investigação do movimento ao dançar.

Experiências essas que compõem as vivências nos grupos de dança do Cecco e que trazem pluralidade aos processos dos trabalhos corporais, que também se conectam ao campo de saber da Terapia Ocupacional, onde mergulhamos nos territórios das atividades expressivas e artísticas.

Sobre as atividades artísticas e expressivas, entendemos que se mostram como atividades que articulam diversas linguagens artísticas, plásticas, corporais, música, cinema, escrita, fotografia... compondo processos de criação na relação com esses recursos.

Ocorrem dentro de limites amplos, verdadeiros universos nos quais o corpo e diversos materiais plásticos oferecem possibilidades para o processo de criação fluir, e proporcionam uma experiência de transformação: dos materiais, da natureza, de si mesmo, do cotidiano e das relações interpessoais. Constituem-se em linguagens de estrutura flexível e plástica, que permitem compartilhar experiências e facilitam a comunicação entre as pessoas, sobretudo quando a linguagem comum é insuficiente para exteriorizar vivências singulares. (BRUNELLO; CASTRO; LIMA, 2001, p. 52).



Dentre o universo das atividades corporais-expressivas em Terapia Ocupacional, na direção de ampliação das linguagens de expressão, o corpo apresenta-se como produção de subjetividade-cultura-sociedade, lugar de experimentação, produção de presença e de relação. *Acesso ao indizível...aos vazios: Criação de novos regimes de visibilidade* (LIMA, 2004).

O corpo como questão que se impõe... É assim, vivido nesses laboratórios como “passagem” e “matéria moldável”, lugar de experimentação, criação e reflexão, do qual se procura ampliar mais e mais a capacidade de afetar e ser afetado pelos encontros. (LIBERMAN, 2008, p. 117).

Compor os encontros com corpos e dança e vivenciar tantas transformações, nos fazia indagar o que de fato ali acontecia. Como esses encontros possibilitam tantas trocas e transformações? O que e como acontecem esses encontros? Quais propostas, quais fundamentos, o que norteia esse trabalho com corpo?

### **No fazer, o corpo se faz**

O percurso na terapia ocupacional nos evidencia o quanto os fazeres, as ocupações e seus processos transformam, movimentam, direcionam e redirecionam os sujeitos, apresentando inúmeras possibilidades de agir e criar diante da vida.

Acompanhar pessoas em circunstâncias distintas da vida onde muitas vezes o sofrimento tenciona a necessidade de mudança e transformação, propor, construir junto, facilitar e estar nesses processos, nos coloca conectados a essas vidas, um tanto descartadas, fragilizadas, precarizadas, renegadas à estados de existências mínimas, banalizadas em suas inúmeras possibilidades de potência e expressão.

Presenciamos em terapia ocupacional o fazer transformador e fundamentamos através de alguns autores terapeutas ocupacionais, que todo fazer é um fazer do corpo, integrado e complexo. Como diz Almeida (2004, p. 3) “Todo fazer envolve uma rede de posturas, tônus, organizações musculares e redes neurológicas a ponto de não podermos dizer em que parte do corpo começa ou termina tal tarefa”. Assim, entendemos que todo fazer é um fazer do corpo.

Porém ao longo do percurso das práticas e intervenções no campo do cuidado, nos deparamos com práticas reducionistas, normatizadoras do corpo, limitando

recursos, segmentando a visão de homem e colocando a fala em evidência enquanto recurso de cuidado, escuta e intervenção. Corpo e fala foram sendo desconectados e o corpo entendido como tabu, como algo perigoso, atribuindo um distanciamento das abordagens corporais ao modelo de cuidado validado nas práticas e intervenções na saúde mental.

Alguns autores terapeutas ocupacionais muito importantes para ampliação, fundamentação e compreensão do trabalho com corpo, dança e arte nas práticas de saúde, subvertem as lógicas do cuidado normatizadoras e recolocam o corpo em questão na terapia ocupacional, complexificando as discussões e reflexões. Nessa pesquisa, são nossos intercessores: Elizabeth de Araújo Lima, Eliane Dias Castro, Flávia Liberman e Marcus Vinícius de Almeida.

De fato, nos últimos anos, a terapia ocupacional ampliou significativamente os campos de suas ações, bem como as ferramentas e os recursos de que dispõe. Alguns terapeutas ocupacionais têm procurado delinear, sistematizar e coletivizar alguns de seus procedimentos, realizando uma discussão conceitual articulada às suas práticas, na tentativa de elaborar e aproximar-se cada vez mais das questões que se apresentam na subjetividade contemporânea. (LIBERMAN, 2010, p. 68).

Autores estratégicos na construção e reflexão das práticas e abordagens corporais em Terapia ocupacional, que fortalecem e ampliam o campo da formação, têm se organizado em grupos de estudos, pesquisas, estágios supervisionados, projetos de extensão, programas de pós-graduação, como o Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional (PACTO) na USP, o Laboratório Corpo e Arte na Unifesp-baixada santista, no Rio Janeiro, o Laboratório de Pesquisa e vivência sobre o Corpo (LabCorpo) da Faculdade de Medicina da UFRJ, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) o TOCCA, Programa Transdisciplinar em Terapia Ocupacional. Corpo, Cultura e as Artes, e o Espaço Corpo, Núcleo transdisciplinar de estudos em dança e terapia ocupacional.

Espaços esses fundamentais na construção de pensamento e intervenções em terapia ocupacional, que através das práticas corporais e artísticas nos colocam a repensar o lugar do corpo no campo do cuidado.

Nesse sentido, o conceito de corporeidade nos é valioso por nos colocar fundamentos complexos ao trabalho corporal e uma ideia possível de corpo em terapia ocupacional.

Corporeidade seria pensar o corpo no tempo, formado pelas inscrições históricas, culturais, pelas experiências vividas. O corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e nunca finda sua estruturação. Nele tudo se produz: subjetividade, cultura, sociedade, poderes, opressões e desejos etc. Cada estruturação do corpo resulta em uma realidade material, psicológica, social, complexa, interligada, indissociável. (ALMEIDA, 2004, p. 10).

Pensar em corporeidade é pensar de que modo a terapia ocupacional interfere na edificação desse corpo, uma vez que todo fazer, toda experiência, toda ocupação operam novas estruturações no corpo (ALMEIDA, 2004). Assim, o trabalho com o movimento acessa corpo e subjetividade, entendendo-os inclusive como indissociáveis.

Em nosso grupo de dança, nos deparamos com histórias de vidas que se materializam ao dançar. Os afetos sempre presentes, circulam e expressam, mobilizando o corpo a se expressar em múltiplas possibilidades (ALMEIDA, 2004).

Assim, entendemos que incluir noções de corpo e corporeidade, nos conecta à um modo de atuar em terapia ocupacional, onde vivenciamos no encontro entre corpos e movimento um espaço potente de trabalho. O corpo e suas diversas expressões se apresentam como norteadores para a leitura de acontecimentos que atravessam os sujeitos e os grupos, incidindo sobre modos de funcionamentos do corpo (LIBERMAN, 2010).

Muitas mulheres trazem em suas falas depoimentos onde colocam no grupo de dança o ativador de mudanças importantes em suas vidas. Ouvimos que ao começarem a dançar, as noites estão mais bem dormidas, as dores se foram, as mãos e os gestos estão mais sensíveis e delicados, a postura está mais alinhada, não se incomodam mais em estar fora do padrão corporal imposto, ou ainda, que conseguiram finalmente transformar algo em si ao se dar conta de que era possível cuidar-se. Também percebemos, sorrisos mais marcantes, olhos e olhares presentes, maquiagens, bocas e unhas pintadas. Os cabelos mais soltos, novos cortes, novos gestos aparecem e uma singularidade que mesmo que não se liberte totalmente de um padrão de feminino, também se permite criar e respeitar o feminino que experimenta e com o qual se encontram.

Percebemos que nossa intenção no grupo de dança com as mulheres é a produção de uma mudança de sensibilidade:

Uma maior atenção ao pulso vital, aos contatos consigo e com os outros, à construção permanente de modos de existir mais singulares, resistentes aos ataques e modelos sociais que restringem e /ou empobrecem aquilo que o corpo pode, suas potências [...] Rompem-se anestesiamentos, automatismos, modos enrijecidos e balizados por valores morais que tendem uma homogeneização e padronização dos sujeitos e minam o reconhecimento produção das diferenças que carregam o germe da invenção de si e dos mundos. (LIBERMAN, 2010, p. 69).

Assim, a terapia ocupacional possibilita cuidado com o processo grupal, permitindo a cada uma das mulheres afirmarem um modo próprio de conhecer o corpo em movimento na dança, arriscando na invenção de novos gestos e novas formas.

A dança oriental árabe ou dança do ventre, nos entrega grandes possibilidades de compreender o corpo feminino através de seus movimentos codificados conectados às possibilidades inúmeras das estruturas e formatos existentes no corpo da mulher. Dança milenar, que traz ancestralidade e conexão às muitas mulheres que se descobriram dançando ao longo de milênios.

### **Técnica Klauss Vianna**

Contextualizando a Técnica Klauss Vianna, temos no bojo das práticas da educação somática, caminhos diversos que levam ao trabalho da consciência e percepção corporal. A educação somática engloba três grandes áreas: arte, saúde e educação, abrindo possibilidades de vinculação de técnicas distintas a processos terapêuticos, educacionais e estéticos. Formas integrativas de pensar, propor, criar, ensinar e cuidar se compõem e se entrelaçam. A dança tem buscado cada vez mais o enfoque somático para a criação e a expressão do movimento (MILLER, 2007).

No Brasil, Klauss Vianna foi pioneiro na pesquisa em educação somática, juntamente com sua esposa, Angel e o filho Rainer Vianna. Bailarino, professor e pesquisador, Klauss Vianna trouxe ao trabalho com corpo, as diferentes possibilidades de sentir, entender e experienciar o movimento através das articulações, dos vetores de força, abrindo os espaços articulares, liberando musculaturas, tornando o corpo disponível ao movimento.

Atuando na dança, no teatro, nas diferentes possibilidades nas áreas da saúde, aspectos inovadores foram trazidos pela família Vianna, em diversos momentos históricos e territórios de atuação. Podemos citar:

A postura do professor como orientador e facilitador de um processo, e não como modelo a ser copiado; o desuso das sapatilhas para trabalhar melhor os espaços articulares e os apoios dos pés dos bailarinos; o trabalho técnico corporal com enfoque somático, resultando na percepção e na consciência do movimento; o trabalho centrado no indivíduo, com suas percepções, relações e seu autoconhecimento; o desapego do espelho como referência, tão habitual em sala de dança até os dias de hoje; a busca da dança e da expressividade de cada um; a relação de pesquisa de movimento, inclusive na vida cotidiana, entre outras inovações. (MILLER, 2012, pg. 16).

No grupo de dança com as mulheres, o referencial da Técnica Klauss Vianna nos provocou a provocá-las. Compor o trabalho didático da dança do ventre, com abertura para os processos de pesquisa do corpo em movimento, ampliou as perspectivas da experiência de pesquisa do corpo-próprio e nos colocou em análise quanto as possibilidades em acessar movimentos.

Percebemos que a Técnica Klauss Vianna, possibilitou acessar os movimentos da dança do ventre de forma mais orgânica, consciente, trazendo ao corpo das mulheres um caminho para se chegar a técnica da dança oriental árabe, construindo e criando possibilidades da dança em cada corpo.

É comum a expectativa de repetição de movimentos na dança. Aprender uma dança, muitas vezes é compreendido como copiar e reproduzir movimentos. Quanto melhor a “cópia”, melhor se executa um passo. A técnica da dança, os passos codificados, são entendidos como repetição mecânica que prepara o corpo para dançar.

Tal afirmação apoia-se na separação entre corpo e pensamento. Esta cisão dual permite que se trate a técnica como um conjunto de saberes prontos, disponíveis para a reprodução por imitação. No caso da dança, a técnica reuniria um conjunto de instruções na forma de passos de dança, que estariam congelados na sua forma mais perfeita, além de organizados sequencialmente, do mais fácil para o mais difícil. Quem deseja dançar deve aproximar-se cada vez mais deles, de sua forma já definida, até realizá-los muito bem. (KATZ, 2009, p. 28).

Experimentamos com as mulheres ir além da técnica enquanto execução dos passos codificados da dança do ventre. Vivenciar possibilidades do movimento, percebendo o corpo ao dançar, perguntando-se de reações e sensações, descobrindo particularidades.

Angel e Klauss Vianna, priorizam o sujeito, no sentido do que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo. Interessados na dança que cada corpo podia desenvolver, formularam os princípios gerais que possibilitariam que isso pudesse acontecer. Angel e Klauss, cada qual ao seu modo, chegaram aos ossos, articulações, contato, pele, tempo, peso, resistência, oposição, apoios, observação, atenção, toque, presença e consciência. O conhecimento da existência desses princípios gerais favoreceria o corpo a melhor explorar o movimento, desimpedindo-o de possíveis entraves que estivessem ou pudessem vir a estar estorvando esse conhecimento de si mesmo, um tipo de mergulho em si mesmo [...]. (KATZ, 2009, p. 31).

Iniciamos então a apresentação do processo os quais nos referenciam no trabalho com as mulheres. Articulamos os referenciais da técnica Klauss Vianna, terapia ocupacional e dança do ventre em composição.

### **Modos de fazer: as chegadas, nossos pés, nossos apoios, articular, alongar, aquecer**

Maria-animada sempre chega ao grupo eufórica. Vem caminhando até o Cecco, chega ofegante, sempre acompanhada de outra Maria que encontra pelo caminho. Fala alto, gargalha, já trazendo em sua chegada assuntos da vida e o desejo de encontrar-se com as Marias.

Atravessa sua fala pela sala povoada de Marias. Em sua voz marcada e sem pausas, diz das dificuldades familiares e que não via a hora de dançar para poder deixar os problemas de lado. Com tantas intensidades em circulação, iniciamos nosso trabalho no chão, massageando os pés e nos conectando com nossos corpos.

Percebo que Maria-animada quer mais é se desconectar de si mesma, dos problemas, do marido que já não a procura, da filha que se casou com alguém não aprovado pela família, do filho que se isola em casa e tanto a preocupa.

Chegar, concentrar, pegar nos pés, aterrar, se perceber e fazer-se presente é tarefa árdua para Maria-animada, que excede em sua animação encontrando espaços internos no excesso, para no excesso desviar. Não desvia. Sofre. Compara o próprio corpo com atrizes e bailarinas de dança do ventre mais novas, diz que não acessa alguns movimentos porque não tem mais idade, observa as Marias do grupo e, por vezes, aponta características das outras mulheres de forma invasiva e pouco cuidadosa. Fala da outra Maria para as Marias; na intriga, fala é de si mesma, tentando desviar, não desvia. Sofre.

Buscamos trazer Maria-animada ao encontro com seu corpo, seus pés, sua base, sua respiração, seu silêncio. Enquanto massageamos, sensibilizamos o triângulo dos pés, primeiro e quinto metatarso e calcâneo<sup>3</sup>, acionando nossa base de sustentação dos movimentos. A região do metatarso encontra-se na base dos dedos e vamos sensibilizando esses espaços entre os dedos, facilitando a abertura dos espaços articulares. Cada nomenclatura articular é dita às Marias e, aos poucos, cada uma compreende os nomes e se apropria deles. Maria-animada se conecta dizendo: *“Precisamos mesmo saber o nome do que está no nosso corpo, né? Não é só o médico que sabe, eu também sei, porque eu danço e preciso saber”*.

A sensibilização dos pés nos auxilia a afirmar nossa base e a compreensão de que os movimentos nascem da relação com o chão. Os vetores<sup>4</sup> estão todos em relação, e aqui focamos no primeiro e segundo vetor, metatarsos e calcâneos. Para trabalharmos os passos tradicionais da dança árabe, é preciso que os pés estejam bem conectados com o chão e os vetores acionados.

Peço então que fechem os olhos após massagearem os pés, ouçam a própria respiração e quem mais respira ao nosso lado. Colocam as mãos sobre os olhos, descansando o globo ocular e a necessidade de tudo ver. O grupo silencia e lentamente massageamos nossos rostos, dedilhando ao redor dos olhos, nariz, maxilar, testa, orelhas, cabeça. Sons de esvaziamentos se escutam no grupo,

---

<sup>3</sup> Na técnica Klauss Vianna, o triângulo dos pés é formado pelas estruturas ósseas referenciadas como base dos pés, sendo composto pelo primeiro e quinto metatarsos, ossos localizados na base dos dedos e calcâneo localizado nos calcanhares, formado assim um triângulo de apoio importante para o movimento.

<sup>4</sup> “O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se no crânio, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro. Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento”. (MILLER, 2007, p. 76).

relaxamento, entrega, e *ai que delícia isso né? Ahhhhhhhh... – elas adoram essa parte.*

Descemos a massagem para o pescoço e ombros e mais alívio para tensões, contraturas e desgostos carregados na alma. O toque aproxima, afaga, acalma, silencia a fala para a escuta da pele.

No chão, espreguiçamos, articulamos, entregando o peso do corpo, deixando a energia circular e aquecer ossos, músculos e pele. Alongamos. Pernas se esticam, braços se estendem, colunas se torcem, descem, enrolam, desenrolam. Pescoço e cabeça não ficam de fora. Manobras que vamos relacionando com os movimentos da dança do ventre. Sentidos que conectam o corpo. Alongamos para ganhar espaços articulares e dançamos porque alongamos e conquistamos esses espaços, e tantos outros que podemos permitir.

Depois, sentadas, experimentamos o articular no nível médio<sup>5</sup> e também alongamos. Momento de perceber o corpo do dia, as dores, os limites e as conquistas. As Marias sempre dizem: *“esse não conseguia fazer e agora olha onde minha mão chega!”* Dizem descendo até os pés. Ou ainda, *“Nossa, esse aqui não vai heim? Ai ai ai...”* E muitas vezes pontuam: *“Nunca havia tocado nos meus pés antes...”*

Em pé, nível alto, articulamos, conectando o apoio dos pés, joelhos que amolecem, bacia se mobiliza, caixa torácica flexibiliza, braços alcançam, expandem, crescemos, cabeça direciona, olhar que acompanha. Caminhamos pela sala, percebendo o grupo, o espaço, onde estamos e quem somos ali.

Perceber pés, olhos, respiração, pele, músculos, ossos, torções, extensão, encurtamentos, dores, conquistas, mobilidade. Perceber o grupo, perceber as Marias, perceber-se Maria. Trabalhamos, nas chegadas, as presenças e atenções a si, ao outro, e ao espaço. Conectamos pés, apoios, articulações, alongamentos e aquecimento. Chegamos com um tanto de desvios e sofrimentos, mas potencializadas para o encontro.

## **Nossos quadris, nossos vetores, nossos ventres**

---

<sup>5</sup> Também trabalhamos na Técnica Klauss Vianna com a variação dos níveis espaciais. Nível baixo, seria o chão, onde exploramos a entrega do peso e o articular de toda estrutura corporal deitados no chão do espaço. Nível médio, seria onde exploramos o trabalho corporal sentados ou dividindo os apoios entre mãos, joelho ou pés. E nível alto onde na posição ereta, em pé, alcançamos o espaço ao alto, movimento as articulações sob o apoio dos pés.



Maria-arrumadeira trabalha como camareira de um motel. Suas histórias das noites animadas dos clientes sempre rendem boas risadas das Marias. Certo dia, ajudou uma cliente a decorar um dos quartos do motel com velas, almofadas e tecidos, disse que até ensinou uns passos da dança do ventre, sentiu que ela precisaria se soltar e foi logo dando umas dicas. Fala rindo e mostrando certo orgulho em saber de algo tão precioso para as mulheres.

Nossos encontros acontecem pela manhã, e Maria vem direto do trabalho. Limpou, lavou e arrumou quartos durante toda a noite. O rosto cansado, os pés inchados, as dores nos braços, não a impedem de chegar, mesmo que por vezes atrasada, mas sempre arrumada.

Olhos pintados, unhas bem-feitas, roupas alinhadas e o batom marcando o lindo sorriso ao abrir a porta de nossa sala e ver todas as Marias ali, comemorando sua chegada. Sim, recebemos Maria-arrumadeira com festa, pois sabemos das lutas de cada Maria. Quando elogiamos por estar bonita e arrumada, ela diz, brincando: *“sou arrumadeira né gente? Não adianta arrumar as coisas no trabalho e não me arrumar também, né?”*

Às vezes, insisto para que Maria-arrumadeira chegue no horário. Perder o momento da chegada de certa forma interfere no processo do trabalho com o corpo. Porém, percebo que o ganho de sua presença é sempre afirmado em nosso trabalho. Maria se desculpa pelo atraso, mas as Marias insistem: o importante é você estar aqui, na melhor hora. A melhor hora para as Marias é a hora dos quadris. Mas para chegar aos quadris, retomamos o trabalho com os pés no nível alto e acionamos nossos vetores.

O trabalho com vetores alavanca o movimento. Força com direcionamentos que impulsionam e amortecem, onde direcionamos uma força-peso e essa mesma força nos empurra de volta. Percebemos as reações da musculatura, sem focar na forma, no “correto” do movimento, mas, sim, no cerne do movimento, início da ação que promove uma reação.

Ao acionar os vetores, acionamos a musculatura profunda, sendo importante uma intensidade de tônus sutil, cuidando para não exceder a força, sobrecarregando a ossatura. Acionam-se, então, os vetores com sutileza, deixando a pesquisa do movimento acontecer.

A relação dos pés com a bacia<sup>6</sup> é então afirmada nos estudos onde articulamos os pés e pesquisamos os efeitos nela. Ao acionar os vetores dos pés e bacia conversamos sobre eles experimentando no corpo. As Marias se divertem, achando muitas vezes esquisita a movimentação que se apresenta, um tanto descoordenadas, riem, olham para o movimento das outras, tentam reproduzir, não entendem, mas vão a cada encontro percebendo o próprio corpo, o próprio movimento.

Os pés se deslocam e a bacia responde, acompanha, solta, torce, desce, sobe, encaixa e desencaixa. A bacia responde aos pés e os pés respondem à bacia, conectados. Cada Maria, à sua maneira, experimenta um lugar de pesquisa do movimento, possibilidade de se provocar, se desafiar e desestabilizar.

Nos estudos da bacia, acionamos os 3º e 4º vetores<sup>7</sup>, púbis e sacro. Reconhecemos também a bacia pelo toque, massageando toda a região do quadril, sentadas e deitadas percebendo os apoios e a mobilidade da bacia. O encaixe e desencaixe, tão necessários aos movimentos da dança do ventre, são mais possíveis de serem percebidos pelo toque. Muitas vezes, achamos que se trata de “encolher a barriga”, mas tocar a bacia e perceber a mobilidade da ossatura traz novas dimensões ao movimento.

Maria-arrumadeira brinca com as palavras que encontra para entender seu corpo. Num primeiro momento, não é confortável para as mulheres tocarem a própria bacia diante de todas. Maria tenta, à sua maneira, tornar possível esse processo com maior leveza. Quando digo ao grupo para direcionar o púbis para cima, acionando o 3º vetor, Maria diz: “*gente é o osso da piriquita, põe pra cima mulherada*”, e o grupo cai na gargalhada acessando na brincadeira a estrutura estudada. Quando digo ao grupo “sacro para baixo”, acionando o 4º vetor em pé, Maria diz: “*esse é o osso do periquito, põe pra baixo gente*”. Nessas brincadeiras, o encaixe e desencaixe da bacia fica mais acessível para as Marias.

E assim chegamos no momento mais esperado por elas. Na pesquisa da bacia e seus vetores, também conectados aos vetores dos pés, entramos nos tradicionais movimentos da dança do ventre.

---

<sup>6</sup> Entendemos a bacia aqui enquanto o conjunto da estrutura óssea da pelve, composta pelos ísquios, púbis e sacro.

<sup>7</sup> Os 3º e 4º vetores estão relacionados com o púbis e o sacro, respectivamente. Ao direcionar púbis para cima e sacro para baixo, libera-se a pressão dos discos intervertebrais da região lombar, alongando a musculatura. A pelve encaixa, as vértebras lombares distanciam-se, proporcionando uma ampliação dessa região (MILLER, 2007). Os vetores da bacia, púbis e sacro são vetores fundamentais para o trabalho da dança oriental árabe.

Trabalhamos então as diversas possibilidades de mobilidade da bacia: batidas laterais, batidas para frente, para trás, acentos verticais, básicos egípcios, encaixes, desencaixes, diagonais, tremidos e *shimmies*<sup>8</sup>, experimentando os movimentos percussivos e ritmados da dança do ventre. Nesse momento do trabalho da técnica específica da dança, direciono os movimentos com as mulheres buscando tornar a técnica acessível ao corpo. Os vetores como referência respeitam cada corpo em sua mobilidade e alinhamentos.

Deslocamos, interagimos com o espaço, entre as Marias, experimentando os movimentos em suas inúmeras expressões, mas, agora, sem direcionar qual movimento fazer, trazendo as Marias em sua liberdade de experimentar os estudos, improvisando, deixando que o corpo se manifeste em sua necessidade de dançar, liberando bacias e amarras tensionadas nos centros de força e gravidade do corpo<sup>9</sup>. Com música árabe, o grupo de Marias se vitaliza numa energia expansora de afetos alegres e conexão com o outro e com o espaço do dançar.

Respiramos e pausamos, nos recuperamos e vamos para nosso próximo momento. Aqui fazemos um pequeno intervalo para as Marias se hidratarem, interagirem e descansarem das intensidades do trabalho corporal. Uma pequena parada para os respiros.

Seguindo, vamos aos movimentos ondulatórios da dança do ventre. Movimentos sinuosos, flexíveis, podem ser mais lentos e acionam a musculatura profunda do abdômen, cintura, costelas, tronco, braços e mãos. As Marias dizem serem movimentos mais difíceis, pois também são movimentos que mostram sensualidade, mistério, habilidade em isolamentos de estruturas corporais específicas, e pedem maior concentração numa energia de conexão em si mesma.

Diferenciar a qualidade dos movimentos e suas características específicas nos conectam com a possibilidade de construir o corpo que dança, e os estados de dança que cada uma precisa acessar em si. Maria-arrumadeira, antes desse momento do trabalho, durante o pequeno intervalo para descanso, gosta de retocar a maquiagem, às vezes chega a trocar de roupa, como quem troca de figurino para entrar numa nova

---

<sup>8</sup> *Shimmies* são tremidos ou vibrações da bacia, as batidas laterais, para frente ou para trás, básicos egípcios, são direcionamentos da bacia em movimentos de soltura do quadril conquistados pelo apoio presente dos pés e soltura dos joelhos. Fazem parte dos movimentos secos, ritmados e percussivos da dança do ventre.

<sup>9</sup> Entendemos a bacia, composta pelos 3º e 4º vetores, como centro de forças e gravidade do corpo, estrutura de conexão com os pés e o chão.

cena, numa nova energia. Brinca que é a hora “de fazer carão” e cresce em seu corpo pequeno, cansado e dolorido pelas faxinas. Uma mulher Maria-arrumadeira que se arruma e arruma as outras Marias num espaço mulher que dança e se empodera em sua expressão de *“agora sou eu que vou entrar em cena”*.

Nesse momento, trabalhamos um improviso em roda, onde uma Maria vai ao centro, dança como seu corpo deseja e depois vai até outra Maria convidando-a ao centro da roda, deixando que a outra se expresse em seu solo. E assim, uma Maria vai convidando outra, até que todas possam ter dançado ao centro da roda. Maria-arrumadeira vai ao centro, muda o olhar, o jeito de andar, olha por cima dos ombros, ajeita o cabelo, o cinto de moedas, se conecta com seus vetores, seus pés e bacia, e, mesmo diante de uma dificuldade técnica ao trabalharmos as ondulações, não se distancia do corpo em cena que construiu para si.

Ondulamos em nossos oitos, para frente, para trás, para baixo e para cima. Nos camelos<sup>10</sup> e redondos, exploramos direções diversas, torcendo, contraindo, relaxando, ampliando, encurtando, soltando, aproximando, distanciando, percebendo e vivenciando um corpo em suas bordas ampliadas. As palavras silenciam e os corpos falam, se conectam e se manifestam. Maria-arrumadeira dança como numa grande apresentação de teatro. Está em cena e muito bem arrumada.

### **Experimentações: improvisos, coreografias, Festivais, Chá árabe**

Após trabalharmos movimentos percussivos e ondulatórios, chegamos ao fechamento do nosso trabalho. Para encerrar, buscamos compor os diversos movimentos da dança do ventre acionados pelo estudo dos vetores da técnica Klauss Vianna, em improviso e jogos de cena.

Certo dia Maria-bonita, outra Maria, decide participar do grupo de dança após anos marcando para vir e depois desmarcando. Já frequentava o Centro de Convivência há cerca de oito anos, perguntava da dança e não conseguia se organizar para estar. Até que inicia finalmente sua chegada ao grupo. Trabalhar sua presença

---

<sup>10</sup> Camelos são os apelidos para os movimentos ondulatórios da dança do ventre. Como característica marcante, remetem ao ondular das costas dos camelos em movimento. Oitos e redondos em suas diversas direções, também fazem parte dos distintos movimentos sinuosos da dança árabe.

sempre foi um grande desafio. Conectada ao celular, sempre procurando por mensagens dos “boys” marcando encontros amorosos.

Às vezes, compartilhava suas frustrações com o grupo de Marias. Lamentava as paixões avassaladoras que sentia por homens casados que a iludiam com falsas promessas. Ou ainda pontuava sobre questões com o corpo, preocupada que engordou, exagerando nos exercícios na academia, induzindo vômito nos intervalos da dança, tentando recuperar a “barriga lisinha” para manter-se bonita como dizia. Também já compartilhou com o grupo a tristeza de ter perdido a irmã mais nova, num atropelamento, dizendo: “*era melhor que fosse eu...*”.

Nos momentos de dificuldades durante a dança, como alongamentos mais exigentes, movimentos que pedem maior concentração, Maria-bonita dispersa, reparando em detalhes de seu corpo no espelho, conferindo o cabelo e o esmalte das unhas. Afasta-se do grupo, senta-se no canto da sala dizendo estar cansada ou sentindo-se mal, com dores. Oscilo entre deixá-la em seu tempo ou insistir em conectar sua presença. Vamos experimentando juntas como pode estar.

Mas o momento em que não há problemas em senti-la junto ao grupo de Marias, são nos momentos de experimentações, quando improvisamos e trabalhamos os jogos de cena. Maria-bonita assume seu lugar de destaque.

Ao propor ao grupo trabalhar em roda, ou duplas, trios, sozinhas, em conversas corporais, explorando alguns dos eixos de estudos dos vetores, Maria-bonita levanta e dança. Interage com as outras Marias, rindo, muitas vezes desajeitada, mas seguindo em seu momento, dialogando com mãos, braços, bacias, gestos partilhados.

Os diálogos corporais pedem aproximações entre as Marias, dançando juntas, cúmplices de um trabalho em comum. Cada uma testemunhando expressões e distintos repertórios de movimentos conquistados. Há troca entre os corpos, o detalhe das mãos de uma chama atenção de outra, que busca em si esse detalhe e encontra outros. Ganhamos movimento nos movimentos das outras. Maria-bonita se mistura às outras Marias e, ao encontrar-se com um passo que a encanta, sempre diz: *uau que bonita!*

*Coreografias*

Maria-cuidadora faz parte do grupo de dança há alguns anos. Quando chegou, chamou atenção pela roupa toda coberta, era mulçumana e estava casada com um egípcio. Sempre quis dançar e entendia que a dança do ventre a aproximaria da cultura do marido, ou ainda, desejava que o marido a desejasse mais, e dizia que seguraria o marido pela dança. Não segurou. Separou-se pouco tempo depois de começou a dançar.

Por vezes, compartilhava com o grupo que sofria em casa, pois apanhava do marido. Ainda assim, não queria se separar. Mas “*ele arrumou outra e me trocou*”, dizia entristecida. Continuou a dançar, descobrindo muitas habilidades na dança do ventre, como as coreografias que tanto a motivavam e dizia que a dança a ajudava a cuidar das tristezas da vida.

Faz parte do trabalho com o grupo construirmos sequências coreográficas, buscando compreender como trabalhar sequências na dança do ventre. As apresentações em espaços organizados para compartilhar o trabalho com a dança, empolgam grande parte das Marias para fazermos nossas coreografias.

Juntas, em nossos encontros, proponho escolher qual modalidade da dança do ventre faremos, quais músicas e como serão os figurinos. Dança moderna, danças folclóricas, danças com acessórios, véus, taças com velas, bastões, pandeiros, candelabros, *snujis*<sup>11</sup>, solos de *derbak*<sup>12</sup>, fusões com flamenco, tango, samba. Essas foram as muitas coreografias produzidas com o grupo de Marias.

As músicas são escolhidas pelas Marias pensando a riqueza melódica, rítmica, e as opções que mais motivam o grupo. Às vezes, a favorita de uma Maria não é contemplada, negociamos e chegamos à uma decisão. Nem sempre é fácil, mas aprendemos a lidar. Maria-cuidadora, sempre muito conectada com o universo da dança árabe, apresenta boas opções de músicas ao grupo.

A escolha dos movimentos faz parte de um longo processo. Cada modalidade da dança tem como referência um grupo de movimentos, vamos então nos familiarizando com essas referências, e, ao coreografar, buscamos compor qual movimento melhor se conecta com a música escolhida, qual movimento encanta mais as Marias. Mais negociações, mais aprendizados. Aprender a coreografar conjuntamente é aprender a relacionar-se. Muitas vezes, abre-se mão do movimento

---

<sup>11</sup> Instrumentos musicais de metal, pequenos címbalos tocados pelas bailarinas entre seus dedos, em sintonia com as músicas dançadas.

<sup>12</sup> *Derbak* é um tradicional instrumento percussivo árabe.

preferido, em proveito do movimento preferido do grupo, ou o que melhor se compõe com o grupo. Exercício de generosidade e partilha.

Maria-cuidadora pesquisa movimentos na internet, compartilha vídeos de coreografias com o tema escolhido pelo grupo, sugerindo possibilidades. Costuma dizer, “*não sei fazer esse passo, mas achei tão lindo!*” E tentamos, juntas, chegar no movimento desejado por Maria. Por vezes, criamos algo inspiradas pelos vídeos, pois um tanto das performances escolhidas é de bailarinas profissionais e não acessamos com facilidade.

Os figurinos, muitas vezes, também fazem parte da referência da modalidade escolhida. Numa dança folclórica, como o *baladi*, dançamos com vestidos e lenços na cabeça, e aí mais um grande desafio: faremos algo para todas? Quanto fica? E quem não pode pagar? Dançaremos com os figurinos doados e adaptamos a cada uma? Como conciliar tantos desejos e expectativas?

Maria-cuidadora trabalha como cuidadora de idosos, quando consegue estar empregada. Nem sempre está bem e aí não consegue cuidar, precisando de cuidados. Fica sem renda, passando por muitas necessidades e algumas Marias do grupo a ajudam com cestas básicas e doações diversas. Marias cuidando de Marias.

Em um dos ensaios, Maria-cuidadora chega sonolenta e não consegue dançar. Pergunto o que houve, e Maria diz que tomou uma cartela de remédios para dormir, “*queria dormir para sempre e sonhar que estava dançando*”, disse. Cuidadas, as Marias a levam ao hospital, e dias depois, ao sair, chega ao Centro de Convivência com um novo figurino bordado, animada para mostrar às Marias a nova ideia para dança. Preocupa-se dizendo: “*esse modelo fica bom para todas né?*”.

Ao longo dos anos, experimentamos muitas opções de figurinos. O grupo já contou com uma Maria-costureira que confeccionou o figurino para todas, e os tecidos foram comprados através de uma rifa onde vendemos artesanatos produzidos no Ceco. Já fizemos uma “caixinha” do grupo com doações, algumas Marias já pagaram para outras Marias, cada Maria já confeccionou o seu próprio figurino na oficina de artesanato, e também exploramos de diversas formas os figurinos doados, aproveitados pelas Marias de muitas maneiras.

Assim, a cada novo projeto, juntas, a cada nova coreografia, cada possibilidade se apresenta e experimentamos participando dos processos da dança negociada coletivamente. Maria-cuidadora se junta às outras Marias cuidando para que todas

possam ter o figurino. Reformam peças doadas, costuram, bordam, inventam e se reinventam, criando possibilidades para que todas sejam cuidadas dançando.

### *Festivais de dança do ventre*

Os festivais de dança foram organizados durante alguns anos, juntamente com outro Centro de Convivência de Campinas que também contava com aulas de dança do ventre. Trabalhávamos temas distintos com as mulheres, sobre o feminino, sobre a dança, sobre as diversidades e preparávamos as apresentações em teatros, salões de festas, espaços de arte, eventos de dança, envolvendo as Marias e as trabalhadoras dos Centros de Convivência, que sempre apoiaram os eventos com as Mulheres.

Maria-mãe participava do grupo de dança com muita dificuldade em organizar seus horários. Estava com um bebê e mais um filho pequeno, e muitas vezes conseguia estar na dança porque trazia os filhos. Situação em que precisávamos do apoio da equipe do Centro de Convivência, para Maria poder ter seu momento na dança, e as crianças poderem estar em outras atividades do Cecco.

Maria-mãe se desdobrava, dançava com as Marias, e ficava ali de olho nas crias do lado de fora da sala de dança. Quando o bebê chorava, já estava pronta com seu arsenal de mãe em uma pequena bolsa, de onde tirava mamadeiras, fraldas e frutas. Sua presença era assim mesmo, dividida entre a dança e as crianças. “*De outra forma nunca poderia estar dançando*”, dizia Maria-mãe, agradecida a equipe do Cecco.

Às vezes, seu bebê dormia em seu colo ao amamentá-lo, e Maria-mãe aproveitava os momentos silenciosos, em que as Marias estavam concentradas no trabalho com as ondulações da dança do ventre. Maria-mãe entrava com o bebê em seu colo, pisando cuidadosamente no chão da sala, posicionando-se onde conseguia achar um espaço, pois o grupo estava sempre cheio de mulheres. Com seu bebê no colo ia ali, no cantinho mesmo, dançando, acalentando seu ventre com seu bebê, ondulando e acarinhando sua cria, numa dança possível que muitas mulheres que se desdobram na maternidade muitas vezes não podem acessar.

Nos ensaios das coreografias que apresentamos nos festivais, não era diferente. Maria-mãe vinha acompanhada dos filhos. Algumas Marias se



preocupavam, diziam que dessa maneira ela não se concentraria e não iria acertar os passos. Em outros momentos, os filhos de Maria invadiam a sala de dança procurando pela mãe, interferindo na concentração das outras Marias, que estavam ansiosas para a apresentação no teatro. Maria-mãe se constrangia e entristecida, dizia: *“talvez seja melhor eu não me apresentar dessa vez”*.

O desejo de estar ali dançando o possível de muitas formas sensibilizava o grupo. Mesmo entendendo que Maria-mãe não conseguia concentrar-se tão bem, percebiam que a dança lhe proporcionava algo único. Muitas Marias são mães e sabem dos desafios da maternidade. Procuravam ajudar, revezando os colos com o bebê, para que Maria pudesse ensaiar. Em certos momentos, diziam à Maria: *“acho importante você vir e dançar, se eu tivesse tido essa oportunidade quando fui mãe, talvez não tivesse tido depressão pós-parto”*.

Assim, Maria-mãe seguia em sua dança, com seus filhos e com suas Marias.

No dia do festival, chegamos mais cedo ao teatro para ensaiar. O amplo espaço empolgou as mulheres. Já havíamos organizado as sequências das coreografias e, conforme cada Maria se acomodava no palco, para testarmos som, luz e nossas posições, os corações aceleravam, o frio na barriga intensificava, entendendo que era próximo o momento de o público chegar e compartilharmos nosso longo trabalho do ano todo.

Coreografias ensaiadas, luz e som testados, nos encaminhamos aos camarins para maquiagem, cabelos e figurino. Momento de muitas Marias se arrumando, umas mexendo nos cabelos das outras, ajudando com alfinetes nos figurinos, dando opiniões sobre qual brinco combina com tal roupa. Espelhos disputados, e Marias habilidosas com a maquiagem correndo para auxiliar todas que precisavam. Os filhos de Maria-mãe corriam de um lado para o outro, numa coreografia própria de crianças em dia de festa. Estavam ansiosos para verem a mãe dançar.

Antes de irmos ao palco, para nossa abertura, nos reunimos em roda, dando as mãos umas para as outras, olhando nos olhos maquiados, nos sorrisos nervosos e orgulhosos, respiramos, agradecemos e entendemos que chegar até ali já havia valido à pena todo nosso esforço. Estar juntas, preparadas para dançar, já era nossa dança.

Na coxia, pronta para entrar em cena, o bebê de Maria-mãe chora insistentemente e não aceita o colo das outras Marias. Sem hesitar, Maria-mãe pega

seu bebê que se tranquiliza, respira fundo, ajeita o cabelo, acomoda seu bebê em seus braços, e entra no palco com seu bebê e suas Marias para dançar.

### *Chá-árabe*

O momento da cena, das apresentações, da preparação para dançar, a escolha do figurino, a maquiagem, os acessórios, criam um corpo de dança, um estado interno de dança em cena, e transporta as Marias a lugares outros do acesso ao corpo, aos movimentos.

Afetadas por esse momento, pedem para que em nossos encontros possamos fazer mais momentos de cena. Pensamos então em apresentações pontuais, que nomeamos chá-árabe, em nosso espaço de dança. Uma vez ao mês, organizávamos lanches, sucos e bolos para abrir nossa manhã e nos arrumávamos para dançar. O público? Nós mesmas. Um momento de mulheres, de Marias que celebram o encontro. Afinal, elas diziam *“a gente não precisa esperar uma apresentação no fim do ano, podemos ir criando nossas apresentações, né?”* O objetivo era o encontro em cena e estar produzidas e preparadas para a dança. Trabalhamos solos, duplas, trios. Algumas Marias coreografaram suas performances, outras improvisaram.

Maria-solta há tempos tem na dança seu único espaço de encontro. Sempre muito ansiosa, falante, diz que a mãe não concorda que participe dos festivais, pois dá muito trabalho. Deixa de dormir, incomoda os familiares em casa, chega a machucar os dedos das mãos, arranha os braços, fazendo muitos ferimentos na pele. A mãe procura pelo psiquiatra e aumenta as dosagens de ansiolíticos para Maria-solta.

Por vezes, não a traz para dança, pois é muito ocupada com o trabalho e também não permite que a filha venha de ônibus, pois pontua que Maria costuma dar em cima dos homens na rua e não pode deixá-la “solta” por aí.

Quando Maria vem, participa intensamente do grupo, e quando os ensaios para as apresentações iniciam, Maria-solta, entristecida, se afasta dos encontros, dizendo que não pode dançar pois fica muito nervosa.

Os chás-árabes iniciaram, e cada mês as Marias foram dançando e se apresentando. Maria-solta não contava sobre a proposta de se apresentar para a mãe, e assim continua vindo aos encontros. Nesses momentos, divertia-se com as outra

Marias. Escolhia seu figurino, maquiava-se, escolhia suas músicas preferidas e dançava solando ou em duplas ou trios com suas Marias favoritas do grupo.

Outro dia trouxe na bolsa um figurino escondido da mãe. “*Esse aqui eu que fiz*”, disse orgulhosa mostrando para as Marias o tecido verde brilhante com bordados dourados combinando com os brincos e anéis. “*Aproveitei para trazer aqui porque em casa não posso usar essas coisas, minha mãe não deixa, ela não me solta um minuto*”, disse ofegante, já colocando suas peças e anunciando uma surpresa: “*fiz uma coreografia*”.

Maria-solta se levantou, dirigiu-se ao centro da roda de Marias, e, dedicada, iniciou sua performance, soltando os quadris com ginga. Os braços fluíam no espaço, o ritmo bem marcado nos pés deslizavam, as palmas das Marias e os gritos de incentivo a empolgaram fazendo-a crescer em cena. Ao finalizar, com muitos aplausos do grupo, nos disse emocionada: “*nossa como eu me soltei!*”.

\*\*\*

Esses são alguns dos momentos do trabalho com as Marias.

Experiências que compõem as vivências nos grupos de dança do Centro de Convivência e que trazem pluralidade aos processos dos trabalhos corporais, que também se conectam ao campo de saber da Terapia Ocupacional, onde mergulhamos nos territórios das atividades expressivas e artísticas na área da saúde.

A relação arte-saúde-educação nos interessa, e a educação somática nos mostra a importância dessa composição. Todas essas frentes nos levam a um único ponto, ao corpo próprio.

Corpo próprio que instaura pausas, respiros, uma situação em que se possibilita perceber, escutar e conectar-se ao corpo e suas circunstâncias. Pausas essas carregadas de movimentos e paragens ativas, um encontro com o que passa pela pele, poros, músculos, vísceras, ossos... Escuta de dores incrustadas e anestesiadas pelo cotidiano; as vozes de cada corpo. Pelo corpo se escuta, se intervém, se libera espaços articulares, tensões, e se ativa a presença para o caminhar, estar em cena, em vida. O alongamento cede, os pés se expandem, o peso sobre os ombros se equilibra em levezas distribuídas pelo tônus do movimento sem esforço, mas com intenção e ação presentes, atentos ao momento, aqui e agora. A

bacia gira, para cima, mas também móvel, protegendo as vísceras, se conectando com a caixa, chamando o alinhamento da coluna, que se empilha pouco a pouco. E chega ao olhar que se apoia e se sustenta no horizonte, ou onde for preciso olhar, receber e se perceber ativamente no mundo. O movimento interfere em nossa ação no mundo; a forma como nos movimentamos nos diz quem somos e porque estamos por aqui.



Fonte: arquivo pessoal. Fotografia: Leticia Carraro

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: TEMPOS DE PANDEMIA

Ao abrir a porta de nossa sala de dança, um grande estranhamento se fez presente. Não ouvir as Marias agitadas, rindo alto, falando todas ao mesmo tempo, disputando atenção, aceleradas, agenciando os espaços entre elas, tão juntas e tão numerosas. Sala gelada pelo vazio por elas deixado. Um aperto no peito. Um suspiro prolongado. Medos e preocupações. Pandemia. Projetos suspensos, apresentações canceladas, encontros interrompidos. Estar juntas, convivendo e dançando, é tudo o que não se pode fazer em tempos de coronavírus.

A impossibilidade de estarmos juntas se impôs acima de qualquer desejo ou expectativa. Não houve escolhas. Era preciso pausar. Retiramo-nos de nós mesmas. Afastamento, isolamento, distanciamento, palavras desgastadas nesse momento que vivemos. O sofrimento pela separação dos corpos nos foi dolorido.

Quantos vazios se abriram, quantas angústias nos tomaram, incertezas, banalizações de vidas, completo desamparo. Um espaço de ancoragem para tantas mulheres já desamparadas, agora ainda mais vulneráveis.

O mundo virtual nos possibilitou estar próximas. Grupos no WhatsApp, vídeo-chamadas, aulas pelo Google Meet, Zoom, nomes tão comuns nesses tempos. E os acessos? Há Marias sem acesso a celulares, internet, computadores, máscaras, empregos, apoio, alimentos, família. Todo tipo de falta. Escancaradas.

Quem conseguia acessar, preocupava-se com quem não conseguia. Ligações pelo telefone fixo, visita na casa, máscara, álcool gel, face Shields, corpos estranhos em nossos corpos, nos tornando irreconhecíveis. Vozes abafadas, sorrisos escondidos, ar que falta: fomos impedidas de respirar. A máscara dói. Nos deixa rígidas, fica difícil ver, ouvir, andar, falar. As máscaras nos calaram e os corpos endureceram.

As Marias efervesceram. Notícias falsas, todo tipo de absurdos naturalizados e respaldados pelas autoridades políticas. Tristezas e saudades. Lamentos pelos momentos interrompidos. Meses muito difíceis e desafiadores.

Compartilharam pelos celulares produtos que estavam confeccionando para vender e ajudar nas rendas umas das outras. Máscaras, artesanato, doces, bolos, pães, panos de prato.

Maria-animada confeccionou cintos de moedas para os figurinos planejados de nossa última coreografia: *“Uma hora a gente vai voltar, né?”* Animada em manter os projetos do grupo, mas desanimada em se manter conectada virtualmente: *“Não consigo acessar a aula pela plataforma. Tenho internet, mas não consigo, não é para mim, fico desanimada de ver as pessoas pela tela... não tem sentido”*.

Maria-arrumadeira dobrou o turno de trabalho no motel. *“Diminuíram a equipe, mas eu fiquei”* - disse orgulhosa, *“obrigada por mandar os vídeos de dança, entro num quarto e danço enquanto estou arrumando tudo”*.

Outras Marias lamentaram suas perdas. Despediram-se de dois maridos, de alguns familiares e de um filho. Quando nos encontrávamos pelas videochamadas, elas pediam: *“Hoje vamos só nos ver? Não quero dançar, podemos ficar nos olhando, conversando, que saudade!”* Qual a dança possível entre Marias distantes e sofridas?

Dos momentos do dançar, nos movimentando distantes da sala de dança, mas próximas em apoio, amparo, ancoragem, acolhimento, conexões de vínculos que atravessaram os muros do Centro de Convivência.

O que fica da produção do corpo presencial em distâncias forçadas?

Forças de separação também aproximam. Ao depararmo-nos perdendo, corremos para tentar nos juntar. Como mãos que, em roda, se soltam pelos movimentos tensos, e aí correm e se procuram para novamente os dedos se tocarem e se firmarem, conectados.

Os tempos dizem do que é possível fazer. Retornos. Recomeços. Não ao que era. Outras formas de poder estar juntas. Algumas Marias. Apenas algumas. Como pensar quem vem? Grupo de risco ainda não pode estar nas atividades grupais. Mas são elas que mais querem e precisam estar. Dividir o grupo? Parte das Marias vem presencialmente, parte continua no trabalho online? Dá para fazer o grupo online e presencial ao mesmo tempo? Difícil, estados corporais tão distintos.

As possibilidades nascem das próprias Marias. Quem está conseguindo acessar a internet, se mantém na aula online, quem está com muita dificuldade vem presencial. Reconfigurações necessárias em meio a tantas mudanças.

Após seis meses afastadas, Maria-encantada chega acompanhada de Maria-sorriso. Apenas as duas estariam nesse primeiro momento, após o retorno. De máscaras e um tanto distantes umas das outras, nossa sala, antes tão pequena, agora espaçosa apenas conosco.

Após higienizar com álcool nossos colchonetes, sentamo-nos, massageamos os pés, alongamos, espreguiçamos, trabalhamos nossos movimentos percussivos, depois os ondulatórios, improvisamos, bem espaçosas em nosso novo espaço. Por vezes, Maria-encantada dizia: *“Eu nem acredito que estou aqui!”* – falava radiante.

Maria-sorriso, permaneceu em casa meses, sem falar. A mãe preocupada pedia o retorno à dança. É a única coisa que a fazia sorrir, ver os vídeos de dança. Durante nosso trabalho, dançou, se manteve atenta a cada proposta. Quando perguntei como estava, enfatizava: *“Agora está tudo bem, estou aqui, né?”*

Maria-encantada, como de costume, ao finalizarmos nosso encontro, perguntou mais uma vez: *“Como me saí? Eu nem sei como me saí, eu nem sei como estou aqui, nem sei como passou tanto tempo”*. Maria-sorriso respondeu: *“você se saiu muito bem, e eu, parece que acordei agora”* – disse com os olhinhos bem apertados pelo grande sorriso que imagino estar bem abaixo de sua máscara.

Ao sairmos da sala, nos olhamos demoradamente. Calçamos os sapatos, lavamos as mãos. Sentimos falta de todas juntas, sentimos falta do tanto que nos separamos nesses tempos tão árdus. Sentimos alegria em poder retornar, em poder saber que estamos bem, que a dança movimenta a vida, as presenças e as ausências.

Maria-encantada pergunta: *“Vai ser só a gente daqui para a frente?”*. Respondo que outras Marias virão, nas próximas semanas, ainda em grupos menores, também em outros horários, organizando para, aos poucos, irmos retomando o trabalho presencial, não todas juntas ao mesmo tempo, mas caminhando nesse processo.

E sim, outras Marias virão.

Essas muitas Marias que somos e representamos. Somos todas elas em uma. As Marias e Ave Marias mães de cristo, colonizadas, corpo-cristão censurado, calado, culpado, mortificado e abafado pela cultura colonial patriarcal.

As Marias das encruzilhadas, aquelas Marias desobedientes, das saias rodadas, das cigarrilhas acesas, dos vinhos nas taças vermelhas, gargalhando e louvando as Marias pombagiras. Marias Mulambo, Marias Padilhas, Marias Ciganas, Marias Figueira, Marias Quitérias. Aves Marias e Marias pombagiras, resistindo e insistindo em suas passagens por tantas dimensões possíveis de vidas.

Estamos de passagem, indo e vindo em incontáveis Marias.

Laroyê!!!!





Maria é todas e nenhuma. Uma e nenhuma. São mulheres, homens, animais, objetos e caminhos. São encruzilhadas. Múltiplos caminhos. Devires dançantes em movimento.

## REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Juliana Maria Padovan. **Centro de Convivência e Atenção Psicossocial: Invenção e produção de encontros no território da diversidade**. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Sociedade) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.
- ALMEIDA, Marcus Vinícius. **Corpo e Arte em Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- ANDERSON, JACK. **História da Dança no Ocidente**. Lisboa-Portugal: Verbo, 1981.
- BRUNELLO, Maria Inês Brito. CASTRO, Eliane Dias. LIMA, Elizabeth M. F. de Araújo. Atividades Humanas e Terapia Ocupacional. In: BARTALOTTI, Celina Camargo; CARLO, Marysia M. R. Prado (org.). **Terapia Ocupacional no Brasil: Fundamentos e Perspectivas**. Plexus: São Paulo, 2001.
- BARROS, Regina Benevides; PASSOS, Eduardo. Clínica, política e as modulações do capitalismo. **Lugar Comum**, n. 19-20, p.159-171, 2004.
- YASUI, Silvio; COSTA-ROSA, Abílio. Atenção Psicossocial: Rumo a um Novo Paradigma da Saúde Mental Coletiva. In: AMARANTE, Paulo (org.). **Archivos de Saúde Mental e Atenção Psicossocial**. Rio de Janeiro: Nau, 2003. p. 13-44.
- COSTA-ROSA, Abílio; LUZIO, Cristina A.; YASUI, Silvio. A Estratégia Atenção Psicossocial: desafio na prática dos novos dispositivos de Saúde Mental. **Saúde em Debate**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 78/79/80, p. 27-37, jan./dez. 2008.
- DELEUZE, Gilles. O ato de Criação. Palestra de 1987. Tradução: José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, 27/06/1999.
- ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (org.). **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- FONSECA, Tania Mara Galli; FARINA, Juliane Tagliari. Clinicar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia (org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 49-51.
- GONZALEZ, Clarissa Rodrigues. LOPES, Luiz Paulo da Moita. Performance narrativa multimodal de Agrado em Tudo sobre minha mãe: desarticulando a autenticidade de gênero. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 16, n. 4, p. 679-708, 2016.
- KATZ, Helena. Método e Técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALGADO, Suzana. (org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- LAPOUJADE, David. **Existências Mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LIBERMAN, Flavia. Delicadas Coreografias: apontamentos sobre o corpo e procedimentos em uma terapia ocupacional. **Cadernos de terapia ocupacional**, São Carlos, v. 18, n. 1, p. 67-76, 2010

LIBERMAN, Flavia. **Delicadas coreografias**: Instantâneos de uma terapia ocupacional. São Paulo: Summus, 2008.

LIBERMAN, Flavia; LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; MAXIMINIO, Viviane Santalucia; CARVALHO, Yara Maria. Práticas Corporais e artísticas, aprendizagem e cuidado de si. **Fractal**, Revista de Psicologia, Niterói, v. 29, n. 2, p. 118-126, maio-ago. 2017.

LIMA, Elizabeth Araújo. Oficinas e Outros Dispositivos para uma Clínica Atravessada pela Criação. In: COSTA, Clarice Moura; FIGUEIREDO, Ana Cristina (org.). **Oficinas terapêuticas em saúde mental**: sujeito, produção e cidadania. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2004. (Col. IPUB)

LIMA, Elizabeth Araújo. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, São Paulo, v. 1, n. 20, p. 317-329, jul./dez. 2006.

LIMA, Elizabeth Araújo. **Arte, Clínica e Loucura**: território em mutação. São Paulo: Summus; Fapesp, 2009.

LIMA, Elizabeth Araújo; LIBERMAN, Flávia. O Corpo de um Cartógrafo. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, São Paulo, v. 19, n. 52, p. 183-193, 2015.

LIMA, Elizabeth Araújo; YASUI, Silvio. Territórios e Sentidos: Espaço, Cultura e Cuidado na Atenção Psicossocial. **Saúde Debate**, Rio de Janeiro, v. 38, n. 102, p. 593-606, jul./set. 2014.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara. **Qual é o Corpo que Dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 16, n. 1, p. 100-114, jan./abr. 2014.

RODRIGUES, Carla. Mulheres na Filosofia: Judith Butler. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas**, Mulheres na Filosofia, Campinas, v. 6, n. 3, p. 99-113, 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.

SALGUEIRO, Roberta. **Um longo arabesco**: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANT'ANA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem:** ensaio sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SCHEINVAR, Estela. Produzir. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia (org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 195-197.

SPINOZA, Baruch. **Ética.** Tradução Tomaz. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança;** em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

YASUI, Silvio. **Rupturas e Encontros:** desafios da Reforma Psiquiátrica brasileira. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

\_\_\_\_\_. **Vestígios, desassossegos e pensamentos soltos:** Atenção Psicossocial e a Reforma Psiquiátrica em Tempos Sombrios. Tese (Livre-docência) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.