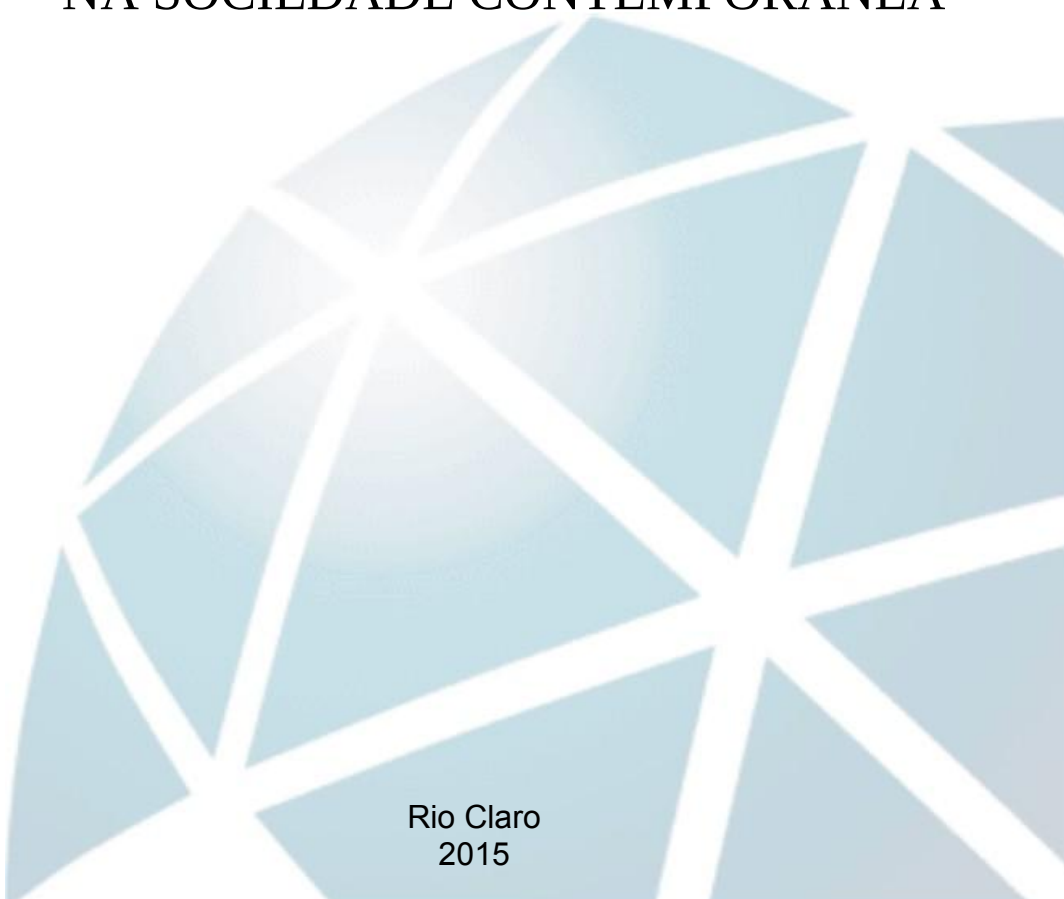

EDUCAÇÃO FÍSICA

RAFAEL NASCIMENTO MENDONÇA

DANÇAR NO MASCULINO:
CORPO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO
NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA



Rio Claro
2015

RAFAEL NASCIMENTO MENDONÇA

DANÇAR NO MASCULINO:
CORPO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA.

Orientador: PROF. DR. Romualdo Dias

Co-orientador: PROF. DR. Flávio Soares Alves

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

Rio Claro
2015

793.3 Mendonça, Rafael
M539 Dançar no masculino : corpo e processos de subjetivação
na sociedade contemporânea / Rafael Mendonça. - Rio Claro,
2015
50 f. : il.

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

1. Dança. 2. Criação. 3. Homem. 4. Multiplicidade. 5.
Intensidade. I. Título.

Dedico este trabalho ao Grupo de Dança Contratempo, pelas descobertas, por vivenciar o corpo e experimentar suas imensas possibilidades. Por seu espaço aberto à criação.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a meu orientador PROF. DR. Romualdo Dias, que me conduziu com muita destreza pelo caminho até minhas inquietações, me instigou a realizar um trabalho autônomo e buscá-lo em meus próprios questionamentos. Pela demonstração da possibilidade de se criar de maneira desprendida e sincera.

Ao meu co-orientador, PROF. DR. Fávio Soares Alves, pelo apoio, a disponibilidade e a prontidão para com minhas resoluções.

À minha família, que me deu todo suporte e confiança para trilhar o caminho que escolhi.

Ao grupo de Dança Contratempo, elemento transformador por sua irreverência e despudor, ponto de encontro de pessoas que buscam o desvelar-se pela expressão.

À Jamille Berbare, fiel amiga e pluralidade corporificada, que fez parte do desenvolvimento deste trabalho desde antes de seu início. Por ser meu guia rumo à expansão da consciência, por voarmos sempre juntos.

A Ricardo E. Toledo, companheiro de ideias e questionamentos. Pelas enormes revoluções a poucos visíveis, pelas conversas, pelas indignações. Pela busca para a liberdade.

À Cainá V. Williams, amiga que me traz à terra, inspirando a estrutura que ainda estou construindo. Pela visão e a força de quem vive com os pés no chão. Também pelos constantes apoios que não podem ser medidos.

À Aline Ghiraldini, amizade de conexões profundas. Por me conduzir ao desenvolvimento na dança, por nos comunicarmos com meia ou nenhuma palavras e por trazer a criança aos meus dias.

À Jaqueline Porto, irmã que só vim conhecer na Universidade. Pela permanência, por me inspirar a espontaneidade e a viver com menos máscaras. Também por me acordar nos vários momentos de distração.

Agradeço grandemente à Josmari Tomazella, em seu trabalho com retidão e perseverança no ensino da dança, além da didática pouco comum, que me trouxeram

o desenvolvimento técnico. Seu apoio é imensurável. Por acreditar, a constante busca por crescimento e por compreender seus alunos, levando a dança à amplidão da vida.

Também a Rafael de Paula, por descortinar e me apresentar à vida no palco, levando-me a me procurar enquanto ser que o habita. Por ampliar os horizontes e ser um referencial.

Resumo

Partimos da constatação do distanciamento historicamente efetuado entre o homem e a dança, iniciando nossos questionamentos acerca dos impedimentos localizados na cultura para tal configuração. Identificamos mecanismos de poder que estabelecem este afastamento por questões ligadas ao gênero masculino, refletindo preconceitos enfrentados por bailarinos e a criação do estereótipo do ser homem, baseados numa perspectiva empobrecida a seu respeito. Com isso nos questionamos sobre o que o homem perde ao deixar de dançar.

Necessitamos tentar definir do que se trata o masculino, cuidando por abandonar os formatos fornecidos culturalmente, por estarem sob a ótica das relações de poder predominantes. Após empreendermos um esforço nesta direção, percebemos com maior clareza a função do masculino enquanto força criadora que, em consonância ao feminino, atua nas mais diversas instâncias do criar, num movimento constante que o sustenta. Neste momento nos deparamos com as formas socialmente instituídas destas duas forças e em como passaram a atuar após a perpetuação dos modos de vida patriarcais nas sociedades ocidentais.

Aqui nosso foco recai sobre o processo de criação na dança e em como esta se encontra afetada com as políticas de dominação nos aspectos destacados como o gênero masculino, a multiplicidade e a intensidade. Estes aspectos, ao sofrerem limitações ocasionadas pelo formato estabelecido sobre o masculino, tornam-se pontos-chave para a análise da dança cênica brasileira em seu ensino e criação ao mesmo tempo em que mostram-se como potências de seu aspecto transformador.

Percebemos processos de resistência às políticas dominantes de anestesiamiento e colonização dos corpos, aqui focados sobre o homem, pensando o movimento como força capaz de subverter-se às formas dominantes limitadoras.

Palavras Chave: dança, criação, homem, multiplicidade, intensidade.

Sumário

1.Introdução.....	8
2. Notas iniciais.....	12
2.1 Dança transformadora.....	12
2.2 Barreiras.....	13
2.3 Objeto de controle.....	14
3. Sobre o masculino criador.....	16
3.1 O masculino socialmente instituído.....	17
3.2 As forças criadoras.....	19
3.3 Corpo e movimento: masculino ou feminino?.....	19
4. O masculino como força dominante.....	22
4.1 O masculino opressor.....	22
4.2 A dança em gênero, número e grau.....	24
4.3 O masculino opressor na dança.....	27
5. O retorno do feminino, o novo masculino e a reconexão das forças criadoras.....	38
5.1 O carcará.....	40
5.2 O Bolero de Ravel.....	42
6. Conclusão.....	45
7.Referências.....	48

Introdução

I

A vida, quando os olhares se entrecruzam.
 Que riam os deuses à superfície, que chorem os homens em sua profundidade,
 O contrário também procede,
 Esta ambiguidade que movimenta os seres.
 Aqui ao redor, tudo corre em disparada,
 A piada de cada dia
 Ou serão os próprios dias uma piada?
 Aqui dentro, o imenso mar se agita
 E a sátiria melancolia ameaça irromper
 E romper a graça de nosso conforto.
 O Agora nos dá uma única advertência:
 Se apresse o homem a mover-se em toda a sua potência!
 Pois que esta jaz empoeirada
 Nos olhos dos furações da existência.

Foi uma surpresa ter me deparado com a pergunta sobre o sentido da dança para mim. E devo dizer que tal questão me pegou desprevenido, simplesmente porque não encontrei resposta satisfatória! Pensando nisso e, tentando chegar a um ponto que dê significado a este fato, achei por bem narrar como se deu minha entrada na dança – ou a entrada dela em mim? Caso eu não chegue à almejada e, aparentemente, distante resposta, ao menos poderá preencher esta enorme lacuna que é o desconhecimento sobre esta parte de minha vida.

Quando me perguntam sobre desde quando danço, costumo responder que comecei aos catorze anos, pois foi quando de fato iniciei na dança clássica, mas acabo de me recordadr que, ainda mais novo, pequena criança que era, punha fitas e discos de música e passava tempos e tempos na sala de casa criando momentos fantásticos com meus movimentos, sincronizados às músicas. Simplesmente podia passar horas dançando da maneira mais natural e criativa que tantõ me cabia então. Como me surpreendi quando, há poucas semanas, repentinamente me veio tal lembrança. Já não me recordava a mim enquanto ser tão espontâneo.

Sinceramente não sei de onde tirava essa ideia de ficar dançando pela casa. Eu não sabia se tinha algum significado – porque não precisava. Assim como desenhar ou falar, eram coisas que eu fazia e gostava. Depois desta fase, tais episódios diminuíram e passou-se um bom tempo até que eu redescobrisse a dança – processo pelo qual considero ainda estar. Só não posso dizer que eles foram extintos. E, analisando melhor, a dança sempre permeou momentos de minha vida; uma infiltração persistente nas paredes que já então construira contra ela, ao ir entendendo que não devia adentrar tal espaço. Ia me adequando, dançava esporadicamente e apenas quando não me trazia maiores complicações com os outros, de modo que isso passasse despercebido.

O mais irônico é que acabei por relembrar meu gosto pelo movimento do corpo num dos lugares que acho dos menos prováveis: a igreja. Como se me fosse dada uma chave, uma oportunidade para escapar a repressão que considero haver sofrido...Deus? Isso aconteceu quando uma bailarina com nome de santa visitou nossa congregação com o intuito de nos ensinar um puco de sua dança. A partir daí percebi um potencial.

Como num surto decidi que faria aulas de ballet imediatamente. De repente, sob os olhares de minha família e colegas, estava como nunca decidido do que faria, e com ar da mais sínica superioridade. Não me importei quando, no dia seguinte à minha primeira aula, toda a escola me questionava acerca da veracidade de tamenho absurdo. Nem quando, anos mais tarde, em nova escola, ao descobrirem que eu dançava, alguns alunos formaram no corredor a imitação do que seria um enorme corpo de baile, fazendo alguns passinhos descoordenados, só pude rir com tanta desenvoltuta!

À época, minha mãe sempre realizava uma sessão de incessantes questionamentos sobre o motivo de tal decisão. “Você sabe o que as pessoas dizem sobre meninos que dançam esse tal de ballet?”. Ainda outros tentaram me persuadir a migrar para o jazz, argumentando que seria mais adequado para mim. Compreende?

Depois de muito tempo descobri que aquele ato constituía a manifestação de uma rebeldia que até então eu não sabia da existência. Ei disso porque gostava imensamente daquela transgressão, gostava de de haver chocado as pessoas ao meu redor com meu ato.

Dançar sempre foi uma forma de me elevar de algum modo, adquirindo habilidades físicas incomuns, ao menos extracotidianas. Mas não fazia muita ideia do que estava fazendo e foi um longo processo até que vislumbasse a dimensão do que o movimento poderia ser. Foram necessários anos até que eu compreendesse que aquilo era arte, uma forma de acessar as profundezas. E, sobretudo, me dei conta da existência desta profundidade. Isso aconteceu finalmente quando, após haver me esforçado muito por entender um livro de Clarice Lispector, já a ponto de desistir de toda aquela bizarrice, comecei a perceber, com estranheza, que o que ela escrevia não se encontrava na superfície habitual da vida, era necessário mergulhar e deixar que a sutileza de cada palavra me puxasse para o derradeiro oceano do ainda não expresso. Foi então que me dei conta que se podia fazer com movimentos o mesmo que ela fazia com as palavras ou, ainda, revelar com eles o que não havia palavras para dizê-lo.

II

No princípio, quando da idealização deste trabalho, partimos da constatação do afastamento entre o homem e a arte da dança. Afastamento este engendrado por barreiras sociais que inibem sua participação e desenvolvimento e acaba por gerar um conceito de não pertencimento desta forma de expressão ao gênero masculino. Este fato é bastante evidente, porém consideramos que há ainda nele pouco enfoque.

Ao mesmo tempo, todavia, são vistos em andamento processos de resistência a tal realidade, que revelam um esforço para diminuir essa distância historicamente estabelecida. Assim, a primeira pergunta a que chegamos foi sobre qual ou quais as necessidades geradoras desses processos de resistência. Ou seja, por que homens

insistem em dançar? As necessidades, que muitas vezes não aparecem claramente nem mesmo aos seus detentores, parecem revelar motivações de ordem mais ampla, além das pessoais, se compreendido o vínculo entre o indivíduo e a sociedade.

Por se encontrar ainda num futuro enevoado a resposta para aquele questionamento e intensionando não cair em explicações romantizadas, procuramos uma pergunta mais próxima, porém não muito menos complexa, que nos desse base: o que o homem perde em não dançar?

Nesta busca pela resposta, nos deparamos com a constatação de que o masculino encontra-se imensamente estereotipado, engessado em formas socialmente instituídas. Estas formas distanciam o homem da dança, e este muito perde ao se adequar a um estereótipo de homem, com receio de perder sua tão prezada virilidade – talvez como forma de defesa à crise gerada pelas novas transformações da sociedade e a decorrente perda de significado da identidade do masculino.

Pensando nisso, nossa pergunta passou a representar uma busca por novos significados para o masculino hoje e começamos a perceber que este aspecto pode não estar tão ligado à constituição biológica, mas parece estrapolar esses limites enquanto força atuante em diversos momentos, situações, corpos – que não necessariamente apresentem o órgão reprodutor masculino.

Notas iniciais

Dança transformadora

Escolhemos falar da dança em vias de nossas vivências e por considerarmos que ela possui grande potencial transformador, em se tratando de uma prática que une a sensibilidade artística num ancoramento físico da atividade corporal.

Dentre as artes corporais, a dança se distingue por carregar certo imediatismo em seu processo de criação. Nela, o corpo recebe as vibrações das forças da alteridade que o atingem, reconhecidas enquanto sensações; então nasce a exigência de criação que se manifestará no movimento expressivo. O indivíduo sente e logo se manifesta através de seu corpo, sem a utilização de intermediários. Se tomarmos em comparação o teatro e a mímica, que estão ligados ao verbo, vemos que o movimento criado na dança precede à linguagem codificada, possuindo a capacidade de expressar aquilo para o qual não existem palavras ou imagens. Por isso também se diz que ela é o primeiro meio de expressão de que dispõe o homem. A dança acontece antes da palavra. A dança é imediata.

Ora, o movimento expressivo não termina em si mesmo, mas se estende ao receptor que vivenciará também esta nova realidade criada através do corpo dançante, abrindo-lhe novas possibilidades de visão e percepção de si próprio e de seus arredores. Neste processo de percepção e de criação de novas realidades reside o poder transformador da dança.

Partindo desta premissa, vemos a importância que sua repercussão ocasiona em escala coletiva, atingindo a cultura e a sociedade. E, sabendo desta sua função social, decidimos que deixá-la afastada do homem, por estar nas mãos de um poder dominante, é uma grande perda para todos que deixam de vivenciar suas potencialidades.

Nos concentramos sobre a dança cênica, por possuir grande teor questionador, subversivo e criador e nos focamos sobre sua situação brasileira.

Barreiras

Inicialmente as inibições ocasionadas na relação do homem com a dança se manifestam na forma de preconceitos.

O primeiro deles está relacionado à sexualidade do indivíduo. Comumente, o campo da dança é tido como de atuação feminina e é pressuposto que a população de homens que dançam é formada unicamente por homossexuais. Esta interpretação avista-se como uma ameaça à identidade masculina que levaria a uma consequente perda de seu significado para seus praticantes. É interessante observar que a ideia estabelecida não é de que o homem não dance, mas que ele adentrar esse espaço, de modo a entregar-se a uma arte como essa, seja perigoso para a constituição de sua masculinidade.

Esta conceituação está envolta num emaranhado confuso que mistura identidade de gênero com condição da sexualidade. Um diz respeito a que gênero sexual identifica um indivíduo, estes masculino ou feminino, ambos ou nenhum especificamente. O outro diz da expressão de sua sexualidade, ou seja, a quem é dirigido seu afeto num relacionamento sexual, a que se deriva a ampla gama na qual se encontram lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e inominadas outras tantas. Sendo assim, há o recorrente mal entendido que apresenta lésbicas como mulheres que querem ser homens, por exemplo, quando a identidade de gênero não está assim relacionada à orientação sexual.

Assim também, veremos que a predominância de homossexuais na dança não decorre de esta ser um campo de atuação do feminino.

Ao mesmo tempo, o esforço na direção de desmistificar a generalização feita de que nem todos os homens que dançam são homossexuais pode nos levar a uma discussão de gênero que desvinculasse tal associação. Entretanto, um procedimento assim avista-se aqui como improdutivo e contrário aos ideais deste trabalho, uma vez que, em certo nível, poderia dar vazão a um outro preconceito, agora contra homossexuais.

Os muitos argumentos para desvencilhar a imagem do bailarino da homossexualidade revelam o medo de ser considerado gay, demonstrando a teor negativo posto sobre

esta condição sexual. Assim, tira-se o peso imposto sobre bailarinos heterossexuais, o deixando, porém, sobre bailarinos gays. Valoriza-se os primeiros e inferioriza-se os segundos. A consequência disso seria, portanto, a precursão da heteronormatividade, o que vai de encontro a este estudo, como se fará perceber.

O segundo preconceito encontrado se refere a área profissional, que se estende também ao gênero feminino e a outros campos da arte. Ser um profissional da dança ainda é encarada como uma opção secundária, revelando a posição inferior em que se encontra socialmente.

Atentando para este fato, percebemos que preconceitos nada mais são do que barreiras e, como qualquer mecanismo de tal ordem, visam impedir algo. Estas acima citadas são facilmente observáveis e é perceptível a consciência existente sobre sua existência. No campo das atitudes, contudo, funcionam como dispositivos de controle social muito eficientes, levando em conta seu alcance e poder de restrição.

Emerge, então, a dúvida acerca do que exatamente essas barreiras intentam restringir. Posto que não são as únicas, porque ainda outras agem de maneira silenciosa também dentro dos domínios da dança, vemos que não pode ser algo de pouca importância e que suas consequências não podem ser amenas.

Objeto de controle

Dispositivos de poder atuam sobre algum ponto onde exerçam sua função de controle. Quanto mais abrangente for o objeto controlado, maior será o alcance de sua colonização. Contendo a possibilidade de atravancar boa parte de ações individuais e coletivas ele possuirá grande poder de efetividade.

O objeto em que atuam os mecanismos de poder aqui estudado é o primeiro a que qualquer indivíduo tem acesso. Nele convergem as realidades subjetiva e objetiva, de maneira que até se confundem, fazendo-o ao mesmo tempo material e etéreo. Por meio dele o indivíduo se distingue e estabelece relação com o outro. Age e sente a realidade em seu redor. Nele trespassam sensações e se materializam pensamentos, ideias. É onde se pode ler escancaradamente toda sua história de vida. É também por ele que, primeiramente, qualquer um se expressa, que diz qualquer coisa antes

mesmo de qualquer palavra, e também esta articula. Este é o corpo, em toda a sua abrangência: alvo constante das relações de poder ao longo da história.

Constatamos a repressão desferida sobre o corpo do homem, que promove o enrijecimento no qual se encontra e o distancia de sua condição sensível.

Percebemos nisso a necessidade de desvendar algumas das formas de controle atuantes sobre ele, afim de torná-lo mais livre e apto ao processo de criação que o perpassa em contexto artístico e de vida em sociedade.

Em consequência disso, nossa atenção neste trabalho se foca sobre o corpo masculino em situação de dança.

O que o homem perde ao não dançar?

Sobre o masculino criador

Invariavelmente, surge a pergunta: o que é o masculino?

Não pude deixar de perceber que a questão “o que é o masculino?” paira em grande expectativa no atual momento de nossa sociedade acarretando um enorme esforço para lhe dar algum significado. E frequentemente este esforço se concentra em agarrar-se aos antigos modos de uma organização patriarcal e machista, que perduraram por longos séculos e, não poderia ser diferente, tem continuado nas lógicas vigentes de cada período. No entanto, as atuais transformações tem posto em cheque as noções sobre o masculino e o feminino.

Tento aqui abandonar as formas socialmente estabelecidas, buscando uma visão mais ampla, que possa abarcar os questionamentos que estão sendo provocados hoje a esse respeito.

No campo da macropolítica, a emancipação feminina e da população LGBT têm sido grandes responsáveis pelo despertar de uma subsequente quebra de paradigmas longamente arraigados nos quais a definição de masculino e feminino encontrava-se intimamente ligado aos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, assim como à determinação de seus respectivos modos de vida. Assim também, na micropolítica, as artes passaram a negar a rigidez e a insensibilidade a que estava entregue o homem. Agora é notável a luta entre a persistência de antigos valores e a criação de novos, baseados nas transformações correntes.

Neste ínterim, a população masculina (de homens) em específico, invariavelmente afetada, caminha relutantemente para uma nova realidade na qual não detém o poder. Veem seus modos de vida ser afetados, constatando que seus papéis não são exclusivos a seu gênero. Ao mesmo tempo, novas possibilidades também abrem-se para si. Assim, chega-se a um ponto no qual as noções do masculino e do ser homem tomam novas perspectivas e não será possível pensá-las tomando por base suas formas socialmente instituídas.

Observando o transcorrer da história, vê-se que transformações são constantes, num movimento contínuo de criação e esgotamento, fazendo com que a sociedade esteja sempre se reinventando. Esse movimento se opera na realidade objetiva bem como

na subjetiva; são construídos valores e formas de agir, ao mesmo tempo em que se precipitam para sua recriação ou mesmo desaparecimento em vias de dar lugar a algo novo. E como qualquer manifestação de movimento, este também decorre da atuação de determinadas forças, as quais gerarão o que pode ser chamado processo de criação. Tal processo deve ser entendido de forma ampla, visto tanto em menor escala, operando em indivíduos, quanto em maiores proporções, diga-se em toda uma sociedade, estendendo-se no tempo e no espaço.

O masculino socialmente instituído

Por masculino socialmente instituído me refiro às formas e referências subjetivas que definem este aspecto, ou seja, ao modo como ele é pensado dentro de determinada lógica. Estas formas e referências são geradas a partir de mecanismos produtores de subjetividade, resultantes da adequação à lógica vigente. Prossigo, então, tentando definir algumas das características pensadas sobre o masculino em nossa sociedade. Nesta parte, considera-se que o aspecto masculino se restringe ao homem enquanto que o feminino, à mulher.

Segundo os modos de organização patriarcais, as referências de masculinidade estão ligadas à superioridade. Hoje, ainda que negada com todas as letras, esta ligação persiste nos modos de vida, nos discursos e no pensar, como ondas que repercutem por um longo tempo após uma perturbação na água. A partir disso, infere-se que, enquanto superior, o masculino seja o detentor de características relevantes ou providas de valor. Isto nos leva ao seguinte desdobramento: 1- que as características deste tornem-se dignas de maior valor e, 2- que este torne-se o único detentor das características consideradas de maior valor.

Tomemos como exemplo a força física, que desde tempos imemoriais tem sido característica imprescindível para a sobrevivência no planeta, assim como a inteligência. Numa lógica em que o masculino é considerado superior, as características predominantemente masculinas são consideradas melhores, como a maior força física, ao mesmo tempo em que outras características não necessariamente masculinas também são atribuídas a este, como maior inteligência.

É interessante notar que, neste último caso, os mecanismos de poder operam de tal modo que podem tornar reais os aspectos em questão; tal fato fica evidente sabendo que a educação formal por muito tempo se restringiu aos homens, impedindo que mulheres pudessem se desenvolver nela na mesma medida, reafirmando a suposta superioridade intelectual masculina.

Com base neste pensamento é possível estender estes mecanismos para os mais variados aspectos da vida social que resultaram no que hoje conhecemos como masculino e feminino, ou seja, as características atribuídas a um ou a outro estão embrenhadas numa gama de convenções que se encaixam numa lógica; no caso, a lógica patriarcal que desembocou no machismo como o conhecemos nos dias atuais.

Sendo assim, o homem afigura-se como o sujeito de ações relevantes ainda que estas não o fossem anteriormente, sobrando à mulher se submeter a elas e tornar-se a detentora de ações inferiores. É importante observar que isso ocorre porque se está submerso numa lógica dominante, então, caso a lógica se tratasse deste oposto, também as características se inverteriam.

Obviamente, estas questões possuem uma dimensão de maior complexidade, aqui abordadas de forma resumida e geral, por não se tratar da análise de sua formação o foco deste estudo. Aqui é importante compreender que o fato de haverem sido construídas e possuírem bases sólidas na subjetividade atual, torna difícil definir as características do aspecto masculino sem antes abandonar as convenções que sustentam sua forma socialmente instituída.

Mais recentemente percebo referências situadas na mídia nas quais o homem e, portanto, o que se entende por masculino se reduz a basear suas ações primordialmente em impulsos sexuais, deter grande poder aquisitivo e conseguir o que quer por meio deste, ser emocionalmente imaturo, violento e não ter nenhuma ligação verdadeira com sua sensibilidade, ou, antes disso, não possui-la. E isso tudo recebido de maneira muito natural pelo público.

Desta forma, procuro aqui me afastar da visão que liga o masculino à superioridade, à uma força dominadora, que subjulga. Além disso, da figura do homem como único ser que deseja (enquanto a mulher como objeto desejado) carregado de força bruta e ignorante a assuntos que não decorram de seus instintos animais, por assim dizer.

As forças criadoras

Para compreender do que se trata o masculino, nos permitimos buscá-lo dentro do movimento essencial de toda a vida, que é o movimento de criação.

Para efeitos de compreensão, pode-se dizer que o processo de criação é composto por duas forças opostas, porém complementares, de maneira que é muito tênue a intersecção de uma para outra, ou seja, o momento em que uma se transforma na outra é indiferenciável.

O primeiro extremo constitui-se de um todo-abrangente, múltiplo de infinitas possibilidades e justamente nisto reside sua função criadora, pois dele pode ser extraído qualquer coisa, trata-se do primeiro impulso que cria, que dá vida. Entretanto, este impulso, por sua característica todo-abrangente, não possui forma delimitada, portanto é inapreensiva; ela necessita de uma outra força para vir à tona e esta fará com que ocorra sua manifestação de uma forma definida e objetiva, a possibilidade passa a existir, tornando-se explícita, factual. Percebe-se, então, que a primeira apresenta características relacionadas à realidade subjetiva, imaterial, um oceano ilimitado que a tudo contém, enquanto que a segunda está ligada à realidade objetiva, de formas definidas e limitadas, material. A estas duas forças pode ser dado o nome de feminino e masculino, respectivamente.

De suas características iniciais podemos tirar as demais maneiras pelas quais se manifestam. Portanto o masculino se define como o especto que dá estrutura aos elementos captados do oceano feminino, fornecendo-lhe, de modo geral, forma, suporte e proteção. Ele trabalhará para que o que é pensado nas inúmeras possibilidades do feminino se manifeste numa realidade material, na força da ação.

Corpo e movimento: masculino ou feminino?

Há, comumente, uma tentativa de definir se um determinado movimento é masculino ou feminino ao que, assim como em outros contextos, não se pode dizer que tal movimento é apenas um ou outro, mas formado por ambos. Não intenciono aqui definir

os movimentos por este caminho, estabelecendo padrões, assim como também não tento dizer se um serve para homens e outro serve para mulheres. Contrariamente, visto a quebra destes paradigmas que levam à limitação da expressão na dança e seu afastamento, principalmente por parte dos homens. Ouve-se muitas vezes, por exemplo, que movimentos de quadril ou floreios não podem ser masculinos. Este tipo de interpretação geralmente vem carregada de conceitos pré formados na qual é desconsiderada a multiplicidade do corpo e suas inúmeras possibilidades de expressão.

Tendo em vista a noção de Corpo Paradoxal, não é possível limitar um movimento a alguma definição que não seja o instante de seu próprio acontecimento. Assim, tento falar sobre o masculino e o feminino quando do instante em que aparecem num movimento expressivo, como se o fizessem de forma separada um do outro. Assim, não trato de movimentos específicos. Trago algumas das possibilidades em que entrevemos e captamos as forças de criação durante sua dança no corpo. Parto, inicialmente, das características iniciais do feminino e do masculino, estendendo-as para a dinâmica corporal.

O primeiro, caracterizado por ser um todo ilimitado e amorfo, perpetua-se na abrangência, num movimento de unir e de trazer para perto. Neste caso, quando este aparece numa dança, ou em parte dela, há uma atmosfera que se concentra, na qual o corpo dançante cria uma força que corre para si e cada vez mais para o seu interior. A interação com o espectador é gerada como que por um ímã que o atrai para os sentidos que o corpo do bailarino está criando. Assim, sua energia dirige-se de fora para dentro, num ímpeto atrativo.

O atributo de conter um todo faz com que o movimento feminino venha carregado de múltiplos sentidos, num fluxo de vir-a-ser, no qual cada nuance se torna outra sem nunca de fato tomar uma forma específica. Isto causa a sensação de que tudo ali criado nas dinâmicas dos movimentos encontra-se implícito em suas sutilezas. Apresenta-se, então, uma característica do feminino: o mistério. Justamente pelo sentido implícito, pela energia de atração e pela multiplicidade cambiante cria-se o mistério no movimento.

É compreensível, então, por que movimentos circulares, espiralados e floreios são geralmente associados à feminilidade e, além destes, composições nas quais um movimento se transforma despercebidamente em outros.

Enquanto isso, no segundo, no qual imperam a objetividade, a definição a energia corre de dentro para fora. Aqui, o bailarino parece adquirir uma atitude ativa em relação ao espectador, como se sua presença se impusesse, porém não no sentido dominador da palavra, comporta-se como se oferecesse algo; enquanto a energia do feminino gera uma atração para si, o masculino se coloca de modo incisivo. Aqui predomina o explícito, a energia se concentra e é posta para fora através do corpo: o sentido se materializa.

Em comparação à multidirecionalidade da energia do movimento feminino, no masculino ela se foca numa direção precisa, a energia é reta e linear. Por isso, convencionou-se tratar movimentos com essa forma de masculinos, contrapondo-se aos circulares.

O masculino como força dominante

O masculino opressor

Passamos agora a um processo singular de nossa sociedade ocidental que acarretou diversas mudanças nos modos de funcionar das forças criadoras. Utilizamos a palavra processo para indicar um acontecimento gradual e longo em nossa história. Nos referimos à instituição do modo patriarcal de se relacionar que rege nosso emocional e, por conseguinte todos os âmbitos da vida em nossas culturas.

Nos baseamos nos ensaios de Maturana (2004) para compreender como o modo de vida patriarcal moldou o emocional das culturas europeias das quais descendemos e acarretou um novo modo de atuação do masculino e do feminino.

Maturana supõe que, no período paleolítico, os povos matrísticos Europeus tenham se dividido entre sedentários, que passaram a viver da agricultura, e outros migrantes que seguiam manadas de animais dos quais se alimentavam. Esta última prática teria se desenvolvido para o pastoreio, quando o emocional da apropriação passou a fazer parte da vida destes povos; assim passaram a olhar os rebanhos como propriedade e a restringir o acesso deles a outros animais, os quais passaram a ser vistos como inimigos. Neste modo de vida, ainda, a procriação passou a ser valorizada à medida em que nos rebanhos representava maior fartura, assim também este valor se estendeu para sua própria procriação, ao que o dar à vida, ligado às mulheres, passou a ser propriedade, desta vez do patriarca.

A cultura criada com o emocional patriarcal se desenvolveu a partir do apropriar e da necessidade de proteger seu reduto, ao mesmo tempo em que tudo o que era alheio a ele passou a representar perigo, assim como os animais que atacavam seus rebanhos em busca de alimentos, perigo este que devia ser eliminado. Ao passo em que estes povos patriarcais foram aumentando seu número desenfreadamente – pois valorizavam esta procriação abundante – passaram a precisar se expandir, agora com o emocional completamente diverso dos povos matrísticos agricultores, após seu desenvolvimento.

Os povos patriarcais, que então prezavam pela competição e por guerras, decorrentes de sua necessidade de se proteger – vendo o outro como inimigo – e de se expandir, passaram a dominar os povos matrísticos. Neste processo, com a destruição dos homens e a apropriação das mulheres, o modo de vida matrístico, visto como estranho e, portanto, perigoso, passa a ser rejeitado e destruído, ao que permaneceu apenas com as mulheres remanescentes matrísticas e em suas relações com seus filhos. No entanto, quando estes filhos cresciam eram guiados para a vida adulta patriarcal. Daí decorreriam as crises adolescentes, quando seu modo de viver infantil e matrístico eram confrontados pela realidade adulta dos modos de vida patriarcais, gerando também uma visão de oposição entre o masculino e o feminino.

Observamos aqui como podem haver se transformado os modos de emocionar que deram origem a culturas diversas com base no patriarcado, segundo Maturana (2004). Percebemos que nelas o masculino e o feminino não atuam em consonância, porém estabelecem uma relação de oposição.

No decorrer deste processo, vemos os povos pastoris perdendo o emocionar de harmonia com o todo quando continuamente interferem no equilíbrio natural dos sistemas biológicos, protegendo e propiciando um crescimento demasiado das manadas, ao mesmo tempo em que privam outros animais de se alimentarem delas, matando-os direta ou indiretamente. Este desligamento da harmonia e do todo representou um afastamento do feminino, uma vez que estas noções são fornecidas pelos potenciais femininos. Para manter este novo modo de vida foi necessário o uso dos potenciais masculinos em maiores quantidades. Agora desligados da noção do equilíbrio propiciado por um sistema, exigia-se maior recrutamento das forças práticas, de proteção e controle.

Com a expansão do patriarcado e a quase extinção dos modos de vida matrísticos, o masculino passou a ter uma posição dominante. Os modos de emocionar e, em consequência, de agir nessas culturas baseam-se num excesso dos potenciais masculinos e afastamento dos potenciais femininos. As forças de criação aqui não agem em consonância, ao que uma se sobrepõe à outra. O masculino torna-se reativo e passa a atuar de maneira dominante e controladora. A esta forma do masculino gerado nestas condições chamarei masculino opressor ou reagente. Ele é a forma socialmente instituída das forças masculinas que agem na alteridade.

O masculino opressor se faz presente em nossa vida atual nas mais diversas instâncias e rege as dinâmicas de poder, dentre as quais aqui abordarei as que se encontram na dança cênica.

A dança em gênero, número e grau

Foco em três aspectos por serem eles pontos importantes, características que compõem o dançar no masculino. Neles podemos perceber os efeitos gerados pelo masculino reagente e apresentam potenciais estratégicos para sua subjetivação.

1. Da expressão das forças criadoras

Os gêneros, nos indivíduos, são expressões das forças de criação, que atuam nas dimensões de tempo e espaço. Assim sendo, homens e mulheres possuem potencialidades distintas que, quando em consonância, criam. Esta criação pode ser vista de maneira muito ampla além dos processos biológicos que geram um novo ser vivo, mas também se refere a suas atuações na formação deste novo indivíduo inserido numa cultura humana; na vivência coletiva; no trabalho; em todos os campos que compõem a vida, em sua manutenção, criação e recriação. A diferenciação entre ambos funciona como uma organização das forças que se alternam para gerar movimento, por isso possuem características distintas pelas quais poderão nele desempenhar suas funções, aqui entendidas como potências.

Agora assinalo aqui um ponto importante. Olhando para uma escala menor, a do indivíduo, vemos também a atuação das duas forças de criação, as quais nele permitem todo o movimento presente objetiva e subjetivamente. Portanto, um indivíduo não se limita enquanto expressão de uma única força, ainda que o seja e desempenhe seus respectivos potenciais em escala maior. Da mesma maneira encontramos ambas as forças em todos os estratos da realidade, olhando-na ampla ou reduzidamente, o que as faz irreduzíveis.

Na dança, o corpo está aberto para receber o fluxo das forças criadoras. O movimento corporal é o próprio movimento de criação, no qual o fluxo de ambas as forças perpassam. Nisto pode-se dizer que a dança se cria na tensão entre o masculino e o feminino. Ela se sustenta nesta tensão para que a ampla gama de sensações e sentidos possam atravessar o corpo, criando um movimento sólido. Cada um deles parte das camadas sutis, onde reside o rico universo não expresso do feminino e torna-se explícito, tomando corpo com a atuação do masculino. Este ciclo continua, criando cada movimento carregado dos sentidos que compõem a dança.

2. Da pluralidade

Na vivência coletiva, o masculino e o feminino atuam com uma vistosa riqueza decorrente de ser composta por vários e não por apenas um. Este número plural acarreta uma qualidade, responsável por tal riqueza, que dá a força do coletivo, chamada diversidade. A diversidade é o que diferencia a intensidade de um plural. Pode se tratar de um plural em que cada um funciona de modo igual ao outro, o que gerará uma criação apenas de outras replicas de si próprios, numa expansão linear, previsível e nunca nova. Ou o plural pode ser diverso, no qual um e outro se diferenciam em potenciais e possibilidades, então se combinam para criar ainda outros diversos, numa nova gama de possíveis, expandindo-se em todas as direções, sempre de maneira inusitada, criando o novo.

Assim a diversidade empodera o coletivo, dando-lhe maior intensidade. Ela cria uma rede de processos que se autosustentam e se recriam continuamente. Cada elemento desta rede atua de maneira singular, oferecendo ao todo uma experiência única, posto que nele interfere diretamente. Aqui o plural se torna múltiplo e expressa este grande aspecto decorrente do campo feminino.

É também a diversidade que possibilita a perpetuação do coletivo, gerando, a cada vez, novos elementos capazes de habitar as novas realidades por ele criado. Podemos observar isso na natureza, que se perpetua pela variabilidade genética e pela evolução de seus seres vivos.

Carregando este atributo do feminino, o corpo que dança expande seus limites e assim cria atmosferas, ambientes pelos quais viaja, texturas, imagens, palavras não ditas. Momentos outrora inexistentes e até impossíveis passam a existir ali naquele efêmero instante. Isto é possível em decorrência das inúmeras possibilidades que o corpo possui. Cada movimento é sempre único, por mais que seja superficialmente o mesmo, pois cada ínfima nuance faz dela outro a cada vez.

Esta característica também é expandida quando se trata de um grupo de bailarinos. Corpos diversos compondo uma unidade dançante. A riqueza observada num único corpo passa agora a uma escala mais ampla, para um corpo de bailarinos diversos entre si. Aqui também o múltiplo está presente e se encontra intimamente ligado ao grau da dança, à sua intensidade.

3. Da intensidade

O termo intensidade aparenta ser algo a exigir grande esforço, no entanto não é apenas disto que se trata. A intensidade se dá primeiramente quando da sinceridade com que se expressam as forças que perpassam, permitindo-nas um fluxo ininterrupto. Este fenômeno pode ser visto quando se deixa que as coisas sejam, que sejam livremente, não bloqueadas por tensões pudoradas e controladoras. É um aspecto muito relevante no processo de criação, pois esta liberdade permite que o novo se mostre integralmente e com vivacidade. Na ausência do intenso não pode haver o novo, uma vez que pressupõe o apego à velhas formas, utilizando-nas com referencial a partir do qual se julga e se avalia.

Um corpo capaz de gerar movimentos com intensidade é aquele preparado sensível e fisicamente, equilibrando tensões e relaxamento de modo eficiente, permitindo o fluxo dos impulsos criadores, nos quais o feminino e o masculino atuam de maneira harmônica. Para isso, deixa seus padrões de julgamentos com que constantemente avalia a realidade, pois estes criam impedimentos, tensões ou frouxidões no corpo – aqui entendido em sua integralidade corpo-mente.

Tal aptidão só pode ser formada numa educação corporal que permita o livre sentir e executar, estimulando as respostas mais impulsivas e, portanto, primárias com que o

corpo reage em seu processo de captação das sensações, que gerará o impulso criador e, logo, a expressão.

O Masculino Opressor na dança

Veremos, agora, como as dinâmicas de poder instauradas quando da ação do masculino opressor passaram a agir no gênero masculino, na multiplicidade e na intensidade da dança aqui abordados.

1. O distanciamento do homem

Os homens se encontram historicamente distanciados da dança. Segundo, Hanna (1999), com as Revoluções Francesa e Industrial, atividades corporais passaram a ser ligadas à frouxidão mental. As danças da corte, outrora com grande prestígio ao ser atividade de homens nobres, passou a apresentações femininas vistas como atividade inferior. Sua perda de prestígio ocorreu no mesmo período em que houve maior abertura ao público feminino e derrocada do masculino, que passou a se concentrar em atividades de caráter mais produtivo economicamente.

A dança cênica, neste contexto, passa a ser habitada por populações estigmatizadas. Juntamente com as mulheres, permaneceram na dança homens homossexuais. Embora os homossexuais não fossem os únicos homens na prática, compunham sua maior parte.

Mas, apesar de haver se tornado espaço de populações inferiorizadas, a dança não deixou de ter dominação masculina. De acordo com Hanna (1999), ao contrário, homens detinham seu controle instalados em cargos de comando e economicamente mais elevados, como professores, diretores, coreógrafos e produtores.

Agora o masculino e, com isso, o homem encontra-se numa posição valorizada de superioridade, cuja sustentação depende do esforço de manter um recrutamento cada vez maior dos potenciais deste masculino dominante, ao passo em que há também um movimento constante no sentido de reprimir as forças femininas. Atentamos para a compreensão de que este movimento, no entanto, não é causado por um

determinado grupo da sociedade, ou seja, ele não foi criado intencionalmente por homens, mas decorre da formação cultural baseada nos modos de vida patriarcais, já descritos.

Observamos como a cultura está organizada num formato em que o homem está estritamente ligado a cargos de grande prestígio, enquanto estes são negados às mulheres, numa hierarquia em que os primeiros são feitos superiores e as últimas, inferiores. Do mesmo modo, uma atividade que passa de um predomínio de homens para o de mulheres, torna-se também inferiorizado. Os valores posteriormente prezados com a Revolução Industrial, focados na produção e no raciocínio lógico, na visão do corpo como uma máquina, distanciando de seus atributos sensíveis também apontam para a precursão do masculino reagente, causando alterações no processo de criação.

Portanto, inferimos que o homem se afastou da dança por esta haver se tornado espaço de atuação inferiorizado, relegado a populações socialmente estigmatizadas como mulheres ou homens homossexuais. Ao mesmo tempo, com a ascensão de sua forma opressora, o masculino enquanto força de criação perde seu sentido; agora já não existem duas forças complementares em consonância, mas opostas e excludentes entre si. Ocorre uma grande ruptura e nascem dois universos contrários, o masculino e o feminino. Desta feita, não convivem, mas se excluem e, neste contexto, o homem passa a não pertencer a um universo tão avesso como o da dança. Sua atitude com relação a este oposto, típica do emocional patriarcal, é a mesma do pastor com os animais que ameaçam seus rebanho: deve ser combatida e manter-se longe dos arredores de seu modo de vida.

2. Efeitos sobre o homem

Inferimos que, historicamente distante de sua condição sensível, o homem passou por um processo de anestesiamento. Este que opera em sua capacidade de captar uma

outra parcela da realidade que o cerca, decorrente da recusa do corpo vibrátil característico da política identitária no período pós-guerra, descrita por Suely Rolnik:

“Já a segunda capacidade, subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações (ROLNIK, 2006).”

Este é um processo comum a ambos os gêneros de nossa sociedade, no entanto o homem, assumindo a injunção de um sujeito forte, afasta de si o emocional, uma vez que lhe é dado pouco ou nenhum espaço para com ele habitar e trabalhar. À sua realidade ligada ao trabalho e a conquista do *American way of life* não há momentos em que possa lidar com aspectos como estes. No entanto, recorrentemente, insurge sua existência, pois que dela fazem parte, e passa a vê-los como um problema e, portanto, um inimigo que deve ser mantido longe. Desta feita, passa a se identificar como indivíduo ligado apenas à ação do trabalho, que reforçaria sua condição de homem provedor. Devido a tal desligamento destes aspectos de si, torna-se cada vez menos expressivo e aumenta-se ainda mais a fenda que o separa do processo de criação.

Assim, passam a ocorrer operações a seu corpo, decorrentes de sua rigidez. Agora se encontra imobilizado, preso a movimentos de ordem prática. Seu padrão de movimentos exhibe sua falta de vivências criativas, limitado por couraças. Interessante como o afastamento da sensibilidade ocorre ao mesmo tempo em que declinam suas atividades corporais: o corpo, este que costuma sentir. E surgem problemas relacionados a sua imobilidade, ao declínio de suas capacidades e habilidades físicas, como a série de problemas de saúde hoje identificados com a falta de exercícios: obesidade, hipertensão, diabetes, depressão, doenças psicossomáticas.

3. O ensino tradicional e a criação

Crescida em meio aos modos de vida em que atua o masculino reagente ou opressor, a dança desenvolveu o formato que tem hoje. As dinâmicas de poder que então se fazem presentes na cultura, o fazem também no âmbito interno da dança, determinando seu formato. Falamos agora sobre os pontos nos quais enxergamos o poder dominante limitador em suas duas principais instâncias: o ensino e a criação.

O movimento

Observamos que o primeiro objetivo numa sala de aula é a reprodução da forma do movimento. Do aquecimento ao final, a principal busca é conseguir executar com perfeição tudo o que é passado pelo professor. Isto é bom e posso dizer que é mesmo algo muito importante a qualquer bailarino, no entanto é apenas um dentre tantos aspectos que este precisa trabalhar. Um movimento bem executado faz parte de qualquer ginástica, porém a dança exige tudo do indivíduo, não apenas a parte anatômica de seu corpo.

“A dança não se faz apenas dançando, mas pensando e sentindo; dançar é estar inteiro” (Vianna, 2005)

Todo movimento parte de uma intenção que se dá no início de cada movimento, antes mesmo de o ser realizado (José Gil). Assim, ele nasce das profundezas onde perpassam uma gama de sensações, sentidos, imagens que, numa intenção de criar, são levadas ao corpo e se realiza na força da ação. Só então ele adquire sua forma. Esse processo irá se suceder ao longo da obra, repetindo este ciclo, formando uma espiral em sua constante evolução criadora.

Para que isto ocorra, a primeira característica de um bailarino seria a sensibilidade, pois, quando sensível, é capaz de captar as nuances das vibrações que constantemente atingem seu corpo ocasionando as sensações pelas quais percebe o mundo que o cerca. Apenas por meio da percepção delas ele poderá enriquecer o campo de onde partem os primeiros impulsos criadores. A partir desta abertura ao mundo, utilizando a multiplicidade de seus sentidos, será possível a formação de uma consciência que possibilitará a interação entre as imagens cinestésicas ali geradas e sua ligação ao corpo.

Quando se inicia o processo de criação do movimento, é desta consciência que se utilizará, no fluxo que agora percorre o corpo desde a profundidade das imagens até a superfície da ação. Aqui, então, o corpo deve estar preparado para a expressão, capacitado para se mover livremente, estando ornado com habilidades e capacidades físicas que assim o permitam.

Ora, vemos o quão abrangente é o movimento dançado e o quanto é necessário para seu ensino. O bailarino deve desenvolver desde sua sensibilidade, a formação do corpo de consciência, compreender os primeiros impulsos que se transformarão na ação, até o desenvolvimento físico que equipará o corpo para o movimento.

No ensino observado hoje, entretanto, se prioriza as partes finais: do trabalho físico e da execução, chegando, por vezes, nem mesmo ao desenvolvimento de uma consciência corporal adequada e saudável à maioria dos alunos. Fica faltando o estímulo à sensibilidade, à percepção e à criatividade, que dificultam todo o desempenho, posto que muitas vezes não se consegue a performance esperada por não haver a intenção correta. Ainda assim, muito do movimento pode ser realizado bem, porém persistir a sensação de vazio ocasionada por sua falta de profundidade, caso em que a dança torna-se ginástica.

Este quadro é característico da priorização dos potenciais masculinos, relacionados à ação e a supressão dos femininos, aqui representados nos aspectos mais subjetivos da dança. A falta de interação entre ambos, além de dificultar o aprendizado, acarreta na precursão de uma dança mais voltada para os aspectos físicos, em que se valoriza a execução ainda que desprovida de impulsos internos. Ou seja, aqui cria-se um movimento alienado, distante das emoções e dos sentidos que envolvem a criação em dança.

A sala de aula

Num segundo momento, nos atemos na relação professor-aluno que, como reflexo de nossa organização social, se dá de maneira hierárquica e autoritária. Isto é de fato visível na dança clássica, na qual os professores costumam ser mais austeros e adquirem uma postura inflexível, como forma de exigir a disciplina necessária para o trabalho físico. Neste contexto o aluno está limitado a um objeto a ser moldado, muitas vezes sem questionar e distanciado de sua condição de indivíduo. São as relações comuns nas diversas instituições que envolvem o ensino, abrangendo todo o campo da educação. Neste modelo, vemos uma oposição estabelecida entre um elemento ativo que passa informações e um passivo, que as recebe, sem um

movimento que gere o processo de ensino-aprendizagem: evidência da não interação entre as forças criadoras; elas não são movimentas, pelo contrário, se põem distantes.

A produção coreográfica.

Seguindo o caminho de seu ensino, a construção de uma dança também não se faz pelo processo que passa desde a sensibilidade à ação, desde o feminino ao masculino. Isso ocorre porque, antes disso, já existe um memorial de movimentos estabelecidos coletivamente, baseado em criações que se tornaram famosas, segundo um padrão de julgamento que valoriza o virtuoso. São estes os movimentos que dão certo numa dança. Por isso vemos o quanto ela se encontra valorizada segundo seu padrão estético de execussão.

As coreografias são construídas partindo da ação de acordo com modelos prévios de movimentação, de modo que pouco realmente se cria a partir dos impulsos decorrentes do campo do sensível. Não obstante, muito se retira da memória, construindo uma colcha de retalhos; cada movimento é retirado de segmentos das lembranças do professor coreógrafo, escolhido pelo efeito visual ou pelo emocionar que causara. Em ambos os casos, são movimentos alienados, que não possuem real relação com o impulso criador.

Aqui chegamos a um ponto duplo de dificuldade para o bailarino, referente a como se colocar na dança enquanto interprete da mesma. Além de seu aprendizado não tê-lo desenvolvido inteiramente, tendo dado preferência à prática de movimentos desvinculados de seus impulsos internos, agora é incubido de se mover por entre estes retalhos que não fazem parte de uma mesma realidade. Ainda assim, entretanto, esta poderia ser considerada uma maneira de criar; indiscutivelmente, algo foi criado. Restaria ao bailarino o trabalho de expressá-la. É justamente neste ponto que ele é cobrado a pôr sua sensibilidade no movimento, quando o professor coreógrafo tem a consciência desta dimensão. Até então, durante todo o período do desenvolvimento de seus potenciais na dança, não se havia falado muito sobre o sentir, a intenção e o emocionar. Agora porém é posta a responsabilidade de dar sentido ao movimento para um aluno que não fora estimulado para tal.

É importante dizer que o intuito destas críticas não é que recaiam primeiramente sobre professores, coreógrafos ou alunos, mas no intrincado sistema no qual a dança está envolvida. Partindo da consciência sobre ele, podemos realizar operações para superá-lo, o que implica no processo de subjetivação para a transformação desta dança.

Podemos, então, dizer que muito se produz, mas sua maior parte não pode ser considerada uma criação do novo. Esclareço que o novo a que me refiro não quer dizer da realização de movimentos outrora desconhecidos, porém à composição feita através de uma ligação com as necessidades que se impõem ao artista, exigindo a criação. Muitas vezes, quando se cria dando importância a esta ligação, acabam surgindo novos padrões de movimento, mas porque também nasce uma necessidade para tal, com a experimentação das inúmeras possibilidades do corpo. Esta necessidade de experimentação demonstra um rompimento com este padrão pre-estabelecido, posto que busca sair das limitações do velho, dando vazio ao novo.

Mais uma questão importante reside num dos destinos das produções coreográficas que constitui um fenômeno interessante para um campo da arte. Falamos das competições de dança, que se tornaram um importante meio de visibilidade e ascensão para bailarinos. Grandes nomes nelas são revelados e invariavelmente a participação em algumas delas se torna necessário àqueles que procuram uma profissionalização. Estas, no entanto, funcionam como um mecanismo de reafirmação do padrão estético de execução estabelecido. Isto porque indiretamente o estimula.

Em vias de facilitar o sucesso de uma obra, são incluídos em sua produção elementos que dele tragam maior garantia. Assim, é gerado um fenômeno de repetição destes padrões de movimento, numa disputa do bailarino que melhor o executa. As obras, por sua vez, são feitas limitadas para vencê-la e os bailarinos são treinados ferrenhamente, mais uma vez com o objetivo na execução.

Além disso a avaliação, realizada pelos jurados, tem maior consonância nos aspectos físicos da performance que nos relacionados à expressão. Por se tratar de objetos subjetivos e dependentes da sensibilidade, estes últimos são fornecidos de maneira imprecisa, algumas vezes conflitante entre os árbitros e dependente de seus julgamentos, que podem estar envoltos em seus conceitos pre-estabelecidos,

construídos sob os mesmos modelos aqui questionados. Tratam-se de fatores que não possuem a mesma objetividade de avaliação que a realização ótima de um movimento e, portanto, preenchem a menor parte para um julgamento justo entre as apresentações. Não sendo possível dar um avau preciso sobre estes aspectos, eles são mais uma vez suprimidos. O foco, mais uma vez se põe numa dança desvinculada dos impulsos internos. O bailarino se aproxima do atleta e se distancia do artista.

Todos estes processos seguem o destino da limitação e do engessamento. Desligados do oceano infinito do feminino, de onde pode vir a renovação, por meio do reconhecimento das transformações que se fazem presente em cada momento da realidade e da fonte criativa, tendem a se esgotar. Os potenciais masculinos que até então deram forma ao movimento, não estando nutridos, páram, tornam-se rígidos, e vão de encontro à necessária constância da transformação, intimamente relacionada ao processo criador.

Dança clássica: uma dança feminina?

Observamos ainda, no campo da dança cênica e em sua história o predomínio da dança clássica como referência para outras. Sabendo disso percebemos que seu formato também decorre dos mesmos moldes dos padrões culturais do masculino aqui descritos.

Vemos que é considerada uma dança relacionada ao feminino, porém esta é uma visão socialmente instituída, justificada principalmente pela maior presença de mulheres em sua prática atualmente. No entanto, posso adiantar que trata-se de um equívoco considerá-lo como uma dança em que predominam as forças do feminino.

Quando de seu formato na corte, era estritamente ligada à nobreza. Isso lhe concedia grande valor. Tomemos o exemplo de Luiz XIV encenando o papel do Sol nos bailados, associando o poder da nobreza ao ballet, ao mesmo tempo em que também elevava a imagem do nobre por meio desta arte. Neste período, apenas a homens era permitida a prática da dança nobre. Quando, então, se dissociou da participação de personalidades das altas classes, passou para o espaço da cena, deixando os palácios e se transformando numa área profissional da arte cênica. Neste tempo, os

homens realizavam também os papéis femininos, visto que mulheres não seriam bem vistas apresentado-se em público.

Sua formação apenas com homens fez com que o ballet naturalmente se desenvolvesse com base nas estruturas de dinâmicas motoras relacionadas ao físico dos bailarinos. Toda a sua cultura de movimentos estava apoiada nas que favoreciam e eram favorecidas por corpos masculinos. Entrementes, as personagens femininas eram também apresentadas com fundo numa visão masculina tradicionalmente machista sobre elas, posto que ali não havia sua real representação, criando uma imagem do feminino que se originava de homens. A participação da mulher se deu algum tempo depois, quando o ballet já havia desenvolvido suas bases, oferecendo para esta a possibilidade de se adequar a seus formatos, em termos de dinâmicas corporais e padrões subjetivos a que se apoiavam. Não se pode negar que, após a abertura ao público feminino, houveram mudanças importantes decorrentes de sua participação, no entanto, não foi suficiente afim de alterar as fundações sobre as quais fora construído.

A crescente participação da mulher na dança clássica poderia tê-la modificado, trazendo mais características do feminino, não fosse o fato de que ela não deixou de ser dominado por homens; a grande parte dos professores e coreógrafos através da história e até hoje são homens. Até aqui percebe-se que a dominação masculina não deixou em nenhum momento a criação e o desenvolvimento desta renomada e reconhecida dança que, até fins do século XIX, reinava no palcos.

Após inúmeras transformações que resultaram no que conhecemos hoje, um olhar mais atento aos bailarinos mostra algo mais, o padrão exibido pelos corpos conta a quem esta dança foi primeiramente destinada e quem irá se destacar com maior facilidade. Os movimentos virtuosos exigem aerodinâmica e estruturas físicas específicas para giros e saltos, os quais são prejudicados em caso da presença de quadrís largos ou seios muito proeminentes. Assim destacam-se as meninas que tem um corpo mais próximo ao padrão masculino que ao feminino, com um trabalho realizado desde tenra idade para que se adapte às exigências físicas que se seguirão. Em contrapartida, é notório o desenvolvimento mais rápido de rapazes, mesmo que não tenham iniciado na prática durante a infância.

Com a dominação do masculino, o ballet tendeu a se restringir a um padrão limitado de movimentos, ainda que sejam amplas suas possibilidades de movimentação.

Também suas temáticas por um longo período se prenderam às criações antigas e até hoje são valorizados estes grandes clássicos, refeitos por diversas companhias. Não tento aqui contestar sua importância e valor, mas constatar que as novas criações não compartilham do mesmo prestígio que estas obras tinham quando foram criadas. Isto demonstra que seu afastamento do feminino pode haver imposto certas limitações ao processo de criação da dança clássica, posto que sua multiplicidade é um tanto restrita a modelos pre-estabelecidos. Também em seu ensino percebemos hoje modelos muitas vezes enrijecidos que acabam por limitar o bailarino que o pratica, modos de ensino estes que recebem duras críticas por passar a não ser mais dança, porém apenas movimentos mecanizados, desligados de intencionalidade, repetitivos e alienados. É importante compreender que isto decorre por estar inserida num sistema cultural que a moldou e que interfere em todo o funcionamento de sua criação, produção e ensino.

Assim sendo, verificamos como a dança cênica mais valorizada encontra-se sob o domínio do masculino e, afastado dos potenciais de seu complemento, tornou-se limitada e empobrecida se pensarmos em todas as suas possibilidades.

As restrições no gênero, número e grau.

Pudemos perceber até aqui como os mecanismos de poder, criados desde a instituição do emocional e dos modos de vida patriarcal dos quais nossa sociedade ocidental é formada, atuam sob a forma do masculino reativo. Sua dominância atinge todas as instâncias da vida e aqui objetivamos seus efeitos sobre a dança em três aspectos: o gênero, o número e o grau.

No gênero ascendemos o foco sobre o homem, há muito afastado de sua dimensão sensível, causando-lhe efeitos de ordem psico-emocional e físicas características de uma estagnação. A dança, por sua vez, aparece como um agente transformador de sua condição, pois está comprometida a trabalhar no indivíduo como um todo, desde as sutilezas da sensibilidade nas dimensões subjetivas até a força da ação localizada na materialidade do corpo. O potencial para operar uma reconexão do homem à

abrangência de sua existência, dando-lhe impulsão, é grandioso. É o movimento corporal, gerando o movimento do indivíduo, da sociedade, do viver. Por isso mesmo diz-se que a dança passa a ser um modo de vida, porque nela interfere e a transforma.

E, no entanto, esta arte do movimento não permaneceu ilesa. Também sob o poder dominante, migrou em grande parte a um formato pouco fértil, um solo empobrecido que gera esparsas árvores, não muito vistosas e com pouca diversidade, se olharmos para seu contexto desfavorável. A dança chegou a um ponto em que se tornou limitada, se compreendermos seu real potencial e valor. Aparenta paradoxal, pois, apesar de afastada do homem, a forma opressora do masculino a domina, afastando-na de suas demais dimensões que aqui pautamos na multiplicidade e na intensidade debilitadas.

O retorno do feminino, o novo masculino e a reconexão das forças criadoras.

Lembremos agora que, apesar deste imenso panorama da desconexão das forças criadoras, da sobreposição de uma delas num formato opressor e da visão de ambas como excludentes, o processo de criação não deixou de existir. O que vemos é uma configuração das forças criadoras construída socialmente, pelo qual passamos a pensá-las e empregá-las segundo tal formato. Portanto, este é o modelo socialmente instituído da subjetividade vigente. Nas mais diversas instâncias da vida, o movimento criador nunca parou. Ao mesmo tempo, vivemos dele desligados, embrenhados em nossas próprias construções. É como se tivéssemos criado maneiras de viver sem a gravidade e, com o tempo percebêssemos que tal modo de vida nos tenha ocasionado algumas alterações; olhamos em volta vemos que a gravidade ainda continua seu trabalho.

Sendo assim, começamos a observar na história a emergência do feminino. Diversos movimentos culturais, sociais e artísticos o demonstram, como o próprio movimento feminista e, posteriormente, o LGBT, que passam a questionar a hegemonia masculina e seu modo de viver engessado. Inicia-se um processo interessante no qual fica evidente o esgotamento de determinadas estruturas que tornaram-se limitadas e limitantes, estagnando-se e obstruindo o movimento de constante transformação ligada ao processo criador. Aqui percebemos que o ressurgimento do feminino não poderia ocorrer senão e em ação conjunta com o masculino, este não mais em sua forma reagente.

O próprio processo de estagnação já parece gerar o movimento posterior que o irá renovar, reiniciando o processo, ou seja, o próprio masculino, ao tornar-se improdutivo, gera a destruição, abrindo espaço para o novo. Não obstante, esta destruição se difere daquela empregada ao outro com o emocionar da apropriação e sua consequente visão do diferente como inimigo, bem como do atual individualismo egocentrado e da competitividade do Capitalismo Neoliberal. A força destruidora do masculino a que nos referimos se destina àquelas estruturas que passaram a representar barreiras ao fluxo de criação, e que a ele não serve mais. Assim, quando há sinais de esgotamento, logo emergem movimentos revolucionários que negam os modos dominantes. Na dança, este processo pode ser identificado com

os movimentos expressionistas alemães e da dança moderna, nos EUA, ao final do século XIX e início do século XX. Eles nascem com a proposta de negar as formas pré-estabelecidas da dança clássica e trazer o movimento a uma relação mais íntima com a vida, próximo da realidade que se passava após tantas transformações. Neles, o corpo passa a se visto em sua completude, humano e terrestre, o que representa dar as costas às máquinas e voltar-se para a natureza.

“A dança moderna contribuiu para dar novamente ao homem, sua identidade, sobretudo ao devolver-lhe o sentimento do corpo, como fonte de sua dependência e de sua potência como receptáculo do mundo real pelos sentidos e como projeção do mundo possível pela ação [...] (GARAUDY, 1980).”

Esta volta ao corpo pode dar o que realmente faltava ao homem, a conexão com sua integralidade. Atuando como agente transformador das realidades, a arte em todo o seu campo começa a passar por movimentos de negação ao academicismo que se encontrava enrijecido, atuando na micro e na macroplítica.

Observamos que estes movimentos na dança ocorreram sempre em contato com o feminino, através das mulheres, suas predecessoras, que iniciaram o processo revolucionário, dentre as quais podemos citar Isadora Duncan, Ruth Saint Dennis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey. Elas passaram a oferecer seus potenciais, numa necessidade de trabalhá-los em si mesmas. Concomitantemente, o masculino presente na força da ação em qualquer movimento não se encontrava desvinculado, ou seja, aqui não foi criada uma força que se opunha ao masculino, mas à sua forma reagente e esgotada.

O dançar no masculino, portanto, refere-se à força que concretiza o sentido que se agita sob a pele e que do corpo irrompe na ação do movimento. É a capacidade de explicitar de maneira definitiva aquilo d’antes inexistente, na invenção de possíveis corporificados. Essa capacidade de atingir de modo certo encerra um ciclo de criação, que se repete na construção do momento dançado.

Proponho aqui duas obras em que podemos observar esta retomada das forças criadoras agindo interligadas.

O Carcará – Companhia Shaman Tribal

Escolhi esta coreografia da Cia. Shaman Tribal, inicialmente por se tratar de um vistoso exemplo de que o masculino não se restringe a um gênero sexual específico, podendo ser recrutado por mulheres enquanto força iminente. Ao mesmo tempo, é capaz de demonstrar que esta masculinidade ultrapassa a gama de movimentos a ela destinada socialmente, limitante das intensidades que abarca. A dança Tribal traz muitos movimentos de quadris, comumente associados à feminilidade; se retirarmos, no entanto, este conceito pré-estabelecido e redutivo, será possível identificar a presença da masculinidade também neles. Mas, principalmente, esta coreografia se faz aqui presente por representar a volta do aspecto da multiplicidade para as artes da dança.

A masculinidade se apresenta em O Carcará, desde seu início, quando da posição inicial em que as bailarinas tomam uma atitude corporal expansiva, os corpos então estáticos já se mostram num momento ativo, não receptivo, e impõem-se na pose atenta do animal sagaz. O momento que antecede o movimento propriamente dito já contém dinâmicas específicas, estas formam micromovimentos, movimentos internos, ou, ainda, energias que se traduzem em características do masculino, neste caso.

Ao primeiro olhar agudo lançado em direção ao público inicia-se a primeira parte, os movimentos dos quadris são fortes e precisos, a intenção aqui utilizada é objetiva, os sentidos parecem adquirir contornos e, logo, forma. Percebe-se a força utilizada na direção de materializar esses sentidos.

Apesar do masculino se apresentar constantemente de forma visível, no desenrolar da coreografia há certos momentos em que é perceptível a infiltração do feminino. Ora, ele está presente no espaço do corpo gerado, no qual paira o mistério, muito característico na Dança Tribal. Também aparece nas relações estabelecidas entre os corpos e o espaço cênico; nos deslocamentos que ocorrem continuamente, despretenciosos, desembocando em diversas figuras formadas despercebidamente. Há momentos em que os corpos descrevem ondulações numa energia que produz uma força de atração, porém sente-se ainda manter uma agudeza astuta contrastante, preservando sua atuação no masculino, gerando sensações paradoxais que apenas intensificam o momento dançado.

O corpo torna-se ave, se expande, e com ela voa, evoca as sensações que abarcam sua atmosfera, ou seja, a matéria chamada corpo torna-se um corpo imaterial. Entrementes, a ave torna-se o corpo outrora humano, este que agora se transfigura, encara e ameaça; aqui se incorpora um arcabouço de imagens e sensações que rodeiam e perpassam o carcará. O primeiro caso descreve um movimento que corre do masculino para o feminino, enquanto o segundo, um movimento do feminino para o masculino. Ambos os fluxos coabitam os mesmos corpos, criando uma sinergia de constante transformação num em outro, o que constitui o processo de criação desta dança. Assim, os dois aspectos se entrelaçam. Constroem O Carcará sem que um se sobressaia, pois apenas com ambas as forças se forma o Um Criador.

Agora, gostaria de evidenciar a característica da multiplicidade que envolve esta obra e da qual considero um grande exemplar. A Dança Tribal tem por base danças de tribos do norte da África, como a dança do ventre, além da indiana e da flamenca. Sua proposta é justamente unir danças de diversas tribos, formando a fusão da qual é constituída. Esse modo de proceder parece refletir a busca inicial de suas criadoras pela coletividade; coincidentemente ou não, representadas em sua maioria por mulheres. A modalidade Tribal Fusion, na qual se insere a coreografia do carcará, é criada com o múltiplo embutido em si própria, e segue buscando suas formas de se expressar em tribos antigas e atuais, fazendo deste largo âmbito de possíveis sua identidade e sua força.

Sua proposta, que em última instância torna-se a de abarcar o mundo com o corpo, aparenta ir em direção contrária às inumeráveis formas de dança estabelecidas atualmente; até hoje, cada uma desenvolveu-se individualmente, misturando-se muito pouco entre si, preservando suas especificidades motoras, a tradição e a cultura que representam. Contudo, com as transformações da sociedade, estas formas de dança correm o risco de se estagnarem, no sentido de passarem a representar formas enrigidas de pensamento, por já não representarem o tempo vigente. Ao mesmo tempo, por não suprirem as necessidades da vida atual, podem beirar o esgotamento, caracterizado por sua reprodução alienada desprovida de algum sentido ou significado. Esta reprodução alienada, por sua vez, termina por produzir corpos e subjetividades engessadas, incapazes de permitir o fluxo do processo de criação, perdendo sua intensidade e seu poder de transformação. Assim, uma proposta de ressignificá-los e interconectá-los, tornando-os múltiplos e rompendo com suas

limitações, não caminha contrária às formas de danças até aqui desenvolvidas, mas mostra-se como a criação de um possível para sua continuidade. Isto pode ser reconhecido como a transformação da individualidade face à estagnação para a diversidade enriquecedora e, portanto, como a transição de uma força masculina dominante a uma incorporação de um novo feminino.

Em contrapartida, um ponto importante a ser considerado é que não devem ser desprezados o vasto conhecimento, as corporeidades e a história criados ao longo de décadas por cada uma dessas danças, ou mesmo de séculos no caso de algumas delas. Não se trata aqui de pô-los de lado em vistas do atual, mas de dar continuidade a elas para a criação do novo. Garantir a preservação de suas características representa o respeito de reconhecer o valor e a sólida sabedoria, gerada por elas ao longo de seu caminho, para que possam ser hoje ferramentas do múltiplo que enriquece a vida. Esta preservação relaciona-se ao surgimento de um novo masculino, gerado na presença do novo feminino, e então podendo ambos trabalharem de modo equilibrado, sem um dominador.

O Bolero de Ravel - Maurice Bejart

Maurice Bejart nos presenteou com um poderoso exemplo do que quero explicar enquanto força do masculino.

Na escala dos macro movimentos corporais, a coreografia demonstra a força da masculinidade quando vem carregada de movimentos incisivos, diretos, que apresentam precisão e delimitações. Ou seja, ela é composta por movimentos que iniciam e terminam num momento e lugar, determinados no tempo e no espaço. Em cada um dos passos empregam-se energias e intenções que se comportam como vetores direcionados do corpo para fora, e mais longe, como determinados a atingir um alvo. Estas características fazem com que o corpo aparente falar, pausadamente, como numa explicação cuidadosa. Neste sentido, traz consigo uma proximidade muito evidente à materialidade que o corpo empreende. A dança possui um amplo âmbito de expressão não previamente codificado que a concede possibilidades ilimitadas de expressão. Isso, em absoluto, a difere muito da linguagem falada ou escrita, no

entanto aqui me permito uma comparação no caso da obra de Bejart; cada passo parece nela adquirir uma corporeidade com densidade semelhante a símbolos linguísticos: letras, palavras, frases. Cada movimento se torna objetivo. Aí, então, reside a força do masculino: a capacidade de materializar o imaterial, na ação do movimento. Na dança, é o pensamento em suas inúmeras variações que tomam corpo. Assim, é possível dizer o indizível.

Aqui a dança não se encontra subordinada a uma gama limitada de movimentos, fruto de uma demasiada imposição de limites, também expressa na reafirmação de uma subjetividade socialmente instituída, o que permite o fluxo do múltiplo e da intensidade da criação. As delimitações decorrentes da ação do masculino são necessárias para que o oceano infinito do feminino caiba na objetividade, neste caso no corpo, encerrando na criação. No entanto, quando essas delimitações, exacerbadas, tornam-se barreiras, seu fluxo é constantemente impedido. Com frequentes interrupções não há intensidade e o múltiplo não se manifesta como se daria num movimento livre. Neste ínterim, o olhar para a sensibilidade mostra-se imprescindível, sobre o que o corpo sente e pede, para se manter ligado às forças que o atingem.

No Bolero, a dimensão da subjetividade que pede passagem, encontrada nos domínios do feminino, não perde seu valor na composição. Não se preza pela execução, e o sentido possui um papel igualmente importante que permite ao espectador entrar em contato com os aspectos subjetivos geradores da coreografia. Assim podemos ver ambas as forças trabalhando em consonância.

A obra de Bejart trilha os caminhos da diversidade; os gestos e a composição dos movimentos oferecem novas maneiras de sentir. Há momentos que lembram algumas danças folclóricas masculinas tradicionais da Europa Oriental e Oriente Médio utilizadas num contexto novo, relacionado a tempos mais atuais, ressignificando-as e atribuindo sentido aos olhos de uma já outra sociedade.

O múltiplo, então, se apresenta nesta ampla composição de novos movimentos, novos gestos, ressignificados. Podemos presenciar a ação conjunta do feminino, em seu aspecto da multiplicidade, com o masculino, trazendo aquele para o corpo, para a realidade objetiva.

A concepção desvinculada de barreiras socialmente instituídas, possibilita a intensidade. Não há preocupação em sustentar personagens, figuras ou passos

virtuosos, cujas idéias fixadas lhe atribuem valor segundo os padrões do que é ou não aceitável ou belo dentro do campo social, da arte ou da cena. Seguindo a obra de Ravel, a coreografia segue num crescente que também compõe o campo das intensidades, assemelhando-se a uma ode ao intenso, que recruta os muitos corpos para o trabalho de sua força. A criação mostra a potência de que é constituída quando não lhe são impostos entraves.

Conclusão

O distanciamento entre o homem e a dança decorreu de muitos processos encerrados culturalmente, desde a formação de nossa sociedade ocidental. Iniciado nas alterações do emocional nos povos nômades, outrora matrísticos, que incluíram em seu modo de vida a apropriação e o defender-se do outro, vendo-no como inimigo alheio à vida, até a posterior oposição entre o masculino e o feminino enquanto forças excludentes e não harmônicas e parte de um mesmo movimento: o criador. Até o surgimento da forma socialmente instituída do masculino, este reagente que se sobrepôs a seu oposto complementar, reprimindo seus potenciais.

Assim como as mulheres passaram a seres inferiorizados, os potenciais femininos presentes no homem foram reprimidos. Ao mesmo tempo, para a sustentação de um masculino dominante, ambos os gêneros passaram a viver sob seus potenciais, agora desligado de sua parte complementar. Este amplo processo não pôde deixar de afetar os mais diversos campos da vida individual e em sociedade. Podemos dizer também da definição de padrões a que homens e mulheres foram submetidos, com o controle estabelecido sobre seus modos de vida através dos dispositivos de poder gerados neste contexto. Dentre estes padrões persiste o afastamento entre o homem e a dança.

Enquanto arte, a dança se viu apegada a padrões estéticos de movimentos predeterminados. Em seu ensino e produção, passou a varolizar a performance física ainda que desligada dos impulsos internos de que partem uma criação. O sensível, já afastado de toda uma sociedade, também passou a ter pouco valor na arte do movimento. Estando assim engessada, sua capacidade de criar era restrita, posto que nada poderia sair dos moldes do academicismo.

Longe de seu próprio corpo, o homem que passou a se dedicar a setores economicamente mais produtivos não pertencia ao universo da dança, muito embora detivessem seus cargos de maior prestígio econômico. O trabalho de dançar era de populações estigmatizadas; mulheres e homossexuais.

Ao mesmo tempo a dança estava comprometida em sua multiplicidade e intensidade, sintomas do anestesiamiento e da prisão a padrões, sem nenhuma ligação com sua

realidade. Tal quadro iniciou seu processo de revolução quando da volta do feminino aliado à força masculina que surgiram com os movimentos feministas, LGBT, na macropolítica e com a dança expressionista e moderna, na micropolítica. Estes movimentos aparecem gerando processos de subjetivação indo de encontro aos modos de pensar característicos de sua época, subvertendo-os e rompendo com suas convenções

Com o novo panorama aberto, a dança pode ser mais humanizada, próxima à vida, dos acontecimentos sociais e culturais de sua época. Ainda perduram os modos anteriores e trabalhamos para superá-los a cada dia. As vivências procuram reconectar o homem com sua integralidade, aos aspectos de si por tanto tempo anestesiados e deixados fora de seus modos de vida. A necessidade, no entanto, grita a cada vez mais alto no corpos que pedem por ser inteiros.

Não coloco minha atenção aos aspectos puramente físicos que o homem perde ao não dançar, posto que muitas atividades decorrentes de todo este processo a que falamos podem muito bem desenvolvê-los. Faltam, porém, aquelas que abarquem toda a rede desde o sentir até o agir, numa conexão do homem consigo mesmo. A dança abrange todas as suas dimensões. Conectado ao corpo, conecta-se à natureza, conectado ao processo criador do movimento expressivo, conecta-se à vida, uma vez que é deste processo que ela decorre.

Não dançando o homem perde uma das oportunidades que lhe restaram para estar neste fluxo contínuo de transformação que constitui os ciclos de sua própria recriação e resignificação, ou seja, de seu desenvolvimento. O corpo pode tornar-se um dispositivo para o rompimento com os entraves do masculino estereotipado e limitado, decorrentes da visão machista sobre si e sobre o outro.

Assim o dançar gera processos de subjetivação para que o homem possa habitar sua realidade, desviando-se do poder dominante que emperra sua própria participação na vida.

O movimento da dança vem atuando no sentido de reconectar o homem ao campo do sensível, assim como aqui descrito. No entanto, atentamos para outro cenário quando vemos emergir outros desafios com a apropriação que o mercado vem realizando a tudo que o rodeia. Agora, não se trata apenas de reconectar a sensibilidade, porém de saber a que fins ela vem sendo usada, quando da instalação

de uma subjetividade flexível, característica do denominado Capitalismo Cultural, que de tudo se apropria em vias do consumo.

Referências

- AMBRÓZIO, Aldo. “Governabilidade neoliberal: disciplina, biopolítica e empresariamento da vida”. *Kinesis*, vol. IV, No. 08, Dez. 2012, p.40 – 60.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995
- ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Organização, introdução e notas de mAria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade Individualizada. Vidas contadas e histórias vividas**. Tradução de José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BIRMAN, J. **Arquivos do mal estar e da resistência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis”. In SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. Págs.:226-259.
- Costa J. F. **O vestígio e a Aurora. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- DELEUZE, G. **A ilha deserta**. Organização da edição brasileira e revisão técnica de Luiz B.Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, G. **Conversações: 1972 – 1990**. Tradução de Peter Pálpelbart. Rio de Janeiro: editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pálpelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. E Guattari, Félix. **O que é filosofia**. Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DOMINGUES, D.(Org.). **Arte e vida do século XXI. Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: editora da Unesp, 2003.
- FIORI, José Luís. **O poder global**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- FOULCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**. Tradução de Eduardo Brandão. São paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOULCAULT, M. **O sujeito e o poder**. IN DREYFUS, Hubert L. E RABINOW, P. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica**. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOULCAULT, M. **A coragem da verdade. O governo de si e dos outros II**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOULCAULT, M. **A hermenêutica do Sujeito**. Tadução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchal. São Paulo: Martins fontes, 2004.

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

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu (1921)**. Obras completas vol. 13. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhi das Letras, 2011.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Prefácio de Maurice Béjart. Tradução de Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. **Labirintos da alma. Nietzsche e a aouto-supressão da moral**. Campinas : Editora da Unicamp, 1997.

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

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

GUATTARI, F. E ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, F. **Máquina Káfk**a. Tradução de Peter Pálpelbart. São Paulo: N.1, Edições, 20011.

GUATTARI, F. **Psicanálise e transversalidade. Ensaio da análise instiucional**. Aparecida: ideias & Letras, 2004.

GUATTARI, F. **Revolução Molecular: Pulsações políticas do desejo**. Seleção, prefácio9 e tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HANNA, Judith Iyanne. **Dança, sexo e gênero: signo de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de janeiro: Rocco, 1999. 417p. Tradução de Mauro gama.

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

LINS, Daniel. e GAGELHA, Sylvio (orgs.). **Que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará: Fortaleza,: CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.

MATURANA, Humberto. **Amar e brincar. Fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia**. Tradução de Humberto Marlotti e Lia Diskin. São Paulo: Pallas Athena, 2004.

MARTONI, Scarllet. **Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de paulo César de Souza. São paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra.** Tradução de Paulo César de Souza: Companhia das Letras, 2011.

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

NIETZSCHE, F. **Ecce homo: como alguuém se torna o que é .** Tradução de Paulo Cèsar de Souza. São paulo: Companhidas Letras, 1995.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral. Uma polêmica.** Tradução De |Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

OLIVEIRA, F.; RIZEK, D S> (org.). **Os folósofos clássicos da filosofia: v.III.** Petrópolis: Vozes, 2009. Págs. 256 – 279.

ORTEGA, F. **Amizade estética da existência em Foulcault.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

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

ORTEGA, F. **Para uma política da amizade. Arendt, Derrida, Foulcault.** Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2000.

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

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

PELBART, P. P. **Vida capital. Ensaios de Biopolítica.** São Paulo: iluminuras, 2003.

ROLNIK, S. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política do trabalho acadêmico.** In Cadernos de subjetividade. São Paulo. V. 1 e 2 Set. Fev. 1993. Páginas 241 – 251.

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

SHEARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1978.

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

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros. Para além do choque das civilizações.** Terópolis: Editora Vozes, 2010.

UNO, Kniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner, com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**. Tradução de Silvana Cobicci Leite. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Nietzsche**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

VIANNA, Klaus. **A dança**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2005. 158 p. Colaboração Marcos Antônio de Carvalho.