

## AS EXPERIÊNCIAS DE UM CORPO EM MOVÊNCIA: ELOS METODOLÓGICOS, DE FORMAÇÃO E PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO EM DANÇA

Rodrigo Andrade<sup>1</sup>  
[rodandrade@furb.br](mailto:rodandrade@furb.br)

Renan De Vita Alves Brito<sup>2</sup>  
[rvabrito@furb.br](mailto:rvabrito@furb.br)

### RESUMO

Este artigo é um recorte do trabalho de conclusão de curso "**Corpocasa: a dança antes do espetáculo**", que pretendeu, a partir da elaboração do conceito de **corpocasa**, problematizar a constituição do professor/artista/pesquisador. O método foi desenvolvido com base na análise auto-etnográfica do autor, a partir do seu processo de formação em dança em espaços não formais e dos atravessamentos de sua licenciatura em dança na Universidade Regional de Blumenau- FURB. Os recortes trazidos pelos autores perpassam por analisadores do campo do sujeito; seus processos de subjetivação, singularização e atravessamentos. Discute-se sobre ensino, aprendizagem, conceito, metodologia e caminhos possíveis para compreensão mais ampla da dança como área de conhecimento.

**Palavras-chave:** Corpocasa. Dança. Conceito. Experiência. Subjetivação.

### ABSTRACT

This article is an excerpt from the course conclusion work entitled "Corpocasa: a dança antes do espetáculo," which aimed, from the elaboration of the concept of corpocasa, to problematize the constitution of the teacher/artist/researcher. The method was developed based on the author's self-ethnographic analysis, from his training in dance in non-formal spaces of education and during the four years of his degree in dance at the Universidade Regional de Blumenau-FURB. The clippings permeate their processes of subjectivity, the uniqueness of the author, and their intersections. Furthermore, it discusses teaching, learning, concept, methodology, and possible paths for a broader understanding of dance as an area of knowledge.

**Key words:** Corpocasa. Dance. Concept. Experience. Subjectivity.

---

<sup>1</sup> Rodrigo Andrade, licenciado em Dança pela Universidade Regional de Blumenau- FURB, Pós-graduando em Linguagem e Poética da Dança (FURB), professor/artista/pesquisador das artes do corpo com foco em processos de criação e pesquisa em dança contemporânea. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Estética na Educação (GPAEE-FURB).

<sup>2</sup> Renan De Vita Alves Brito, graduado em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Psicologia pela mesma instituição. Docente do Departamento de Psicologia na Universidade Regional de Blumenau- FURB e doutorando em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina.

## A CASA

Foram muitos os atravessamentos que tive durante toda minha formação desde os espaços não formais até a chegada à universidade, e todos esses atravessamentos reverberam ainda possibilidades para a continuidade de uma ressignificação latente, não somente como gatilho de estima subjetiva e pessoal, mas, que está intimamente imbricado as minhas escolhas de vida.

Não vejo como dissociar os processos pelos quais me signifiquei, por eles serem o cerne da minha construção como ser humano, o que de certa forma não define, mas, disserta como a arte faz parte de todas as minhas vivências. Peço licença ao leitor, pois a leitura a ser feita neste escrito não restringe-se ao rigor sistemático descritivo de uma vida, mas na poética de relações possíveis aos ensejos e urgências do viver, fazer e estimular arte. Nessa perspectiva ousou traçar um paralelo ao que Foucault chama de *"técnicas ou tecnologias do eu"*,

[...] técnicas que permitem aos indivíduos efectuarem um certo número de operações sobre os seus corpos, sobre as suas almas, sobre o seu próprio pensamento, sobre a sua própria conduta, e isso de tal maneira a transformarem-se a eles próprios, a modificarem-se, ou a agirem num certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural e assim por diante. (FOUCAULT, 1993, p. 207)

Além de utilizar minhas experiências artísticas em dança, figurarei nesse texto a poética que permeia os muitos desafios dentro do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau – FURB. Não tenho a intenção de descrever uma autobiografia, mas, uma auto-etnografia capaz de refletir fazeres em arte aliados à formação do professor-artista-pesquisador. Segundo Fortin (2006, p. 83)

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.

Reconhecer os caminhos aos quais trilhei, ainda mais podendo refleti-los, cabe a crítica aos modelos de formação em dança que vivenciei, os questionamentos aos quais me movem diariamente no fazer dança, a mudança do pensamento acerca das disposições e verdades que nos são colocadas diariamente em nossa formação pessoal, artística, e nos atravessamentos que nos constituem profissionais na arte da dança. Aqui está o lugar da não dissociação dos processos que me constituem, mais especificamente no âmbito de artista-professor-pesquisador, que hoje é consciência de práxis,

sendo basilar às minhas reflexões e posicionamentos acerca do mote de ensino e aprendizagem em dança.

Este escrito se constitui na reflexão pregressa de minha formação, como fragmentos que não se dicotomizam do contexto principal da pesquisa, por escolha poética, nomino a estrutura textual e do conceito, à estrutura de uma casa. As reflexões partem dos lugares de inscrição do meu corpo, na narrativa do texto e na formatação deste intento poético de escrita.

[...] fazer da escrita uma pesquisa inseparavelmente formal e material visando inscrever nas palavras mais capazes de a evocar, por sua própria forma, a experiência intensificada do real que elas contribuíram para produzir no próprio espírito do escritor e obrigar o leitor a deter-se na forma sensível do texto, material visível e sonoro, carregado de correspondências com o real que se situam a um só tempo na ordem do sentido e na ordem do sensível, em vez de a atravessar, como um signo transparente, lido sem ser visto, para ir diretamente ao sentido; e forçá-lo, assim, a descobrir a visão intensificada do real que aí foi inscrita pela evocação encantatória implicada no trabalho da escrita. (BORDIEU, 1996, p. 129)

Na busca por perfazer sentidos utilizo da concepção do conceito que concebo como **corpocasa**, assim, acredito poder amalgamar contextos, práticas, saberes e conhecimentos numa poética filosófica onde o movimento/pensamento torna-se a estrutura narrativa da experiência. “[...] os pensamentos têm de ser analisados não em relação ao respectivo objecto, nem em função da experiência objectiva, nem de acordo com regras lógicas, mas com suspeição, visto que podem ser secretamente alterados, adulterados na sua própria substância”. (FOUCAULT, 1993, p. 219)

Tal conceito – **corpocasa** –, busca meu corpo em semiose a casa. Seria minha casa em semiose ao meu corpo. Como um entrecruzamento de relações da consciência do espaço vivido, na intencionalidade conceitual que possa abranger as potencialidades do corpo em sentido predicativo ao que constitui o sujeito. Essa casa não figura como uma cena imaginária destituída de movimentos inclinados ao que foi e é experienciado, ela como o corpo é lugar de si, numa estrutura de sentidos.

[...] se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. Não que ele me paralise – pois, afinal, posso não apenas “movê-lo”, removê-lo, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. [...] Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 7)

Assim, meu corpo indissociável do todo, sendo ele minha casa, meu lugar de mover e pausa, não simula a ação da linguagem, ela acontece na sua essencialidade dos sentidos. Posso fragmentar

minhas vivências, para que delas se façam sentidos vários, impregnados de percepções. Uma coexistência, ao que vivo, como vivo e onde vivo, numa perspectiva espacial e temporal, como propõe Merleau-Ponty (1994, p. 105-106).

[...] a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares. [...] Se considero a casa atentamente e sem nenhum pensamento, ela tem um ar de eternidade e dela emana uma espécie de entorpecimento de um certo ponto de minha duração, mas ela é a mesma casa que eu via ontem, um dia mais moço; é a mesma casa que um velho e uma criança contemplam. Sem dúvida, eu a vejo ela própria tem sua idade e suas mudanças; mas, mesmo que desabe amanhã, permanecerá verdadeiro para sempre que ela existiu, cada momento do tempo se dá por testemunhos todos os outros [...]

Nesta perspectiva que Merleau-Ponty aponta, posso inferir reflexões acerca do vivido e como essas reflexões sancionam-se, partindo das relações do espaço percebido e a temporalidade atribuída às percepções. Em primeiro momento o leitor pode perceber um cunho objetificado, que é respaldado categoricamente ao vivenciado em minha formação anterior, cunhado no tradicionalismo metodológico e na continuidade de maneirismos culturais replicados através dos tempos. Como continuidade, convido a entrar na minha casa.

## **PORTAS E JANELAS [ENTRADAS E SAÍDAS: PROJETO DO OUTRO]**

São nessas portas e janelas que procuro de certo modo, materializar em vocábulos meus fazeres, somando-se as novas perspectivas que estão na base de significação e ressignificação do "eu", na integralidade e conexão com os "eus" que deixaram suas marcas pelo caminho, inferindo num estado de estar, que é transitório como todos nossos desejos e significações. Partindo dos lugares de decisão que por vezes não foram meus, como se fosse possível eu ser ausente de mim. Nas portas e janelas é possível enxergar o que entra, o que sai, o que fica, o que espreita, e principalmente o que constitui. Assim sendo, no que se tem como pressuposto as formações em dança, sendo elas na grande maioria em espaços não formais.

Comecei no ano de 99, em uma companhia de dança na cidade de Navegantes (SC), na modalidade *street dance*, era muito jovem, aproximadamente 12 anos de idade, acima do peso por ter tido uma infância sedentária, e um desejo artístico que lembro partir de minha mãe, com suas falas e o gosto pela dança de espaços informais (danceterias, bailes, festas). O primeiro contato estive nos extremos entre amor e ódio. Amor por eu ter encontrado um lugar que mexia com minhas emoções em

movimento, e o lugar metodológico, nem sempre tão aprazível a corpos que são atípicos para a dança. Importante apelar para a atipicidade do meu corpo, porque ela reflete todas as ansiedades que criei, ao tentar me moldar a uma qualidade física mesmo tão jovem, além dos moldes da própria dança que lá eram ensinados. Stinson (1995, p. 80) aponta que "Nas aulas tradicionais de dança o corpo é visto como um inimigo a ser ultrapassado ou como um objeto a ser julgado."

Durante meu início, dança para mim, limitava-se aquela perspectiva, como algo a ser alcançado. Nunca tive qualquer estímulo que me voltasse ao que meu corpo exprimia quanto necessidade. Mover me fazia bem, e no momento era o que importava, dentro do meu limite de compreensão sobre o que estava vivenciando. Alguns momentos não foram nada estimulantes, porque deflagraram ainda mais minhas dificuldades acerca do que era proposto primeiramente em aulas e posteriormente nos ensaios da companhia. De certa maneira o tradicionalismo nos modos de ensino sobrepõe estados que imperam sobre os modos de agir, fazendo com que o corpo mantenha-se passivo e de certa forma em posição de embrutecimento.

A educação tem sido, tradicionalmente, um modo de aculturar o jovem, de socializá-lo, e conseqüentemente, de perpetuar o sistema social. Podemos dizer que este é o papel reprodutivista da educação e que métodos tradicionais para o ensino de técnicas de dança preenchem essa função. (STINSON, 1995, p. 78)

Ficou muito marcado este momento em minha vida, tanto pessoal quanto profissional, pois me colocou submetido ao tradicionalismo presente em muitas metodologias para o ensino da dança, onde a replicação do movimento é a máxima compreensão do ato de dançar, onde alcançar possibilidades físicas é o produto-corpo de uma aula ou ensaio. Tudo ocorria como se eu estivesse tentando nivelar o encaixe de minhas portas e janelas sem as ferramentas necessárias para tal, ou seja, todo dia era um recomeço, era uma tentativa. O projeto do outro em mim estava alinhado ao que o outro queria ou poderia oferecer. O meu corpo estava destituindo-se de sua própria fala, do seu próprio movimento.

Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu: no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013, p. 10)

Ainda imbrica-se a necessidade de cumprir uma "qualidade" de dança para ser apresentada em eventos competitivos, sendo também fator preponderante de minha construção. Vale ressaltar que

grupos amadores e escolas de dança também se constituem neste lugar em sua constituição, em busca de visibilidade e subsistência, na época era ainda mais presente. Estes eventos perpassaram e ainda perpassam muito por minhas vivências e pela culturalidade da dança feita em espaços não formais. É relevante mencionar tais eventos porque eles discorrem um fazer artístico que tem seus próprios regramentos, seja pela crítica dos jurados ou pelo formato que o evento requer do trabalho coreográfico.

A passagem pelos eventos competitivos muito reflete as minhas críticas e mudança de pensamento sobre dança descritos até o momento, não apenas nas suas disposições estéticas da dança, mas, na eloquência do pensá-la enquanto arte ou apenas quanto campo de disseminação cultural. Esse atravessamento sugere que se questionem práticas e entendimentos sobre dança, dançar e aprender a dançar. De maneira alguma os termos deveriam estar dissociados no quesito reflexão, mas, abrem também a necessidade de fragmentação conceitual para compreensão mais ampla dos conceitos paradoxais que a dança nos coloca, que são de suma relevância para fortalecimento dela como área de conhecimento, arte, educação e fomento cultural.

Todo esse enredo traz consigo os atravessamentos e posicionamentos de uma formação inicial que por um lado é diversificada, e ao mesmo tempo recai nas mesmas perspectivas que sintetizam a dança para um lugar unilateral, que emerge da reprodução do movimento e de uma qualificação objetiva do ato de dançar. O que pretendo com esta relação é justamente trazer à baila com olhar crítico ao que se faz, e como se faz dança nestes espaços que vivenciei. Não desmerecendo-os porque é deles o meu discurso escrito e as inscrições que estão no meu corpo enquanto aprendizagem. Estas foram as portas e janelas, tudo faz parte, relação e conexão para que atualmente eu me compreenda como parte do projeto de outros e não necessariamente experienciando a minha casa. Questiono-me, e o corpo? Quando me reconheço como projeto de mim mesmo, e não do outro? Tais questionamentos que pretendo provocar adiante.

## **CÔMODOS [ESPAÇOS DE MIM]**

Após esse processo do parque temático, dei uma pausa no mundo da dança indo trabalhar em outra área, o que não durou muito tempo, não consegui ficar longe dos processos artísticos, mesmo que não me suprisse financeiramente. Nesse tempo recebi um convite para atuar como professor de dança em uma escola de música, foi minha primeira experiência como professor e coreógrafo, mas, a suficiente

para que eu me apaixonasse pela docência, mesmo com tantas dúvidas e medos de assumir um lugar ao qual eu não me achava preparado. E acredito que não estava mesmo. Cabia naquele momento replicar as maneiras pelas quais tinha "aprendido a dançar", e percebi na prática que o fato de eu ter sido um bom bailarino não me faria um bom professor.

Muitas vezes, nós, professores, levamos para a sala de aula ações dualistas como uma herança gravada no corpo. Essas ações escapam quase como um ato reflexo de um sujeito que trabalha com as ferramentas que lhe foram transmitidas ao longo de suas vivências, e conseqüentemente acabam emergindo desse arquivo pessoal inscrito na pele. (MILLER, 2014, p. 104)

Não posso dizer que esse processo da docência foi tortuoso, mas com certeza, de muitos erros metodológicos. A inexperiência de fato fala mais alto quando não se tem consciência das ferramentas que possibilitam caminhos mais efetivos e coerentes ao ensino e aprendizado. Reforça-se, desta forma, a necessidade de formação específica para a área da dança, para que os profissionais não repliquem equívocos e não se distanciem do corpo quanto estrutura sensível do movimento. A partir daqui volto a trazer a palavra corpo, intencionalmente neste trabalho fiz essa opção, já que só comecei a me reconhecer corpo depois de ter vivenciado as construções mecânicas da dança, acredito que esta disposição era para ser invertida. Pensar corpo, é pensar o espetáculo diário ao qual ele cria independentemente de estar no espaço cênico, figurando a reflexão de uma dança que está entre as significações da simulação e da dissimulação. Tais significações que dissertam lugares possíveis de relação a dança e ao corpo que dança. "Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem". (BAUDRILLARD, 1991, p. 9)

Após minha primeira experiência como professor, logo recebi outro convite para ministrar aulas em uma associação, neste momento meu deslocamento foi além de um trajeto de quilômetros que fazia semanalmente. O projeto em si carregava o apelo social. Pude lidar com crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade social, tendo apoio pedagógico constante dos diretores do projeto. Vale ressaltar que ambos possuem licenciatura e pós-graduação na área educacional, o que amplia e valida ainda mais os ensejos que o projeto propunha de dança como arte educação.

Quando entrei na associação pude perceber outros vieses e maneiras de se trabalhar dança. Lá, já havia um grupo com relevância na dança educacional e expressão no cenário das danças folclóricas e populares. Também participante de eventos competitivos, mas, que de certo modo vislumbravam a formação através da dança, como caminho possível às transformações daquele público. Ali numa visão

peçoal o corpo é protagonista de sua dança em processos relacionais, que abarcam qualidades metodológicas, artísticas, sociais, e que cunham uma formação de base integral, sensível e poética. Rancière (2005, p. 15) nos aponta o conceito de partilha do sensível, “[...] um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.

Era minha hora de resignificar tudo o que vinha replicando, me reconhecer de fato como professor, tinha material humano, novas perspectivas de dança as quais estava descobrindo, apoio pedagógico para construção de novas metodologias, e uma gama de descobertas diárias acerca do ser professor. Confesso que foi amor à primeira vista, e os laços afetivos não demoraram a se fortalecer. Outro ponto importante no processo docente – afetividade – que abre campos sinestésicos não alcançados em aulas com metodologias mais tradicionais ou na rasura de lidar com a dança apenas na sua técnica. Esse atravessamento com certeza foi o divisor de águas no meu processo de resignificação enquanto docente, pois tive que me descondicinar para alçar novos panoramas ao que estava experienciando.

Todo professor se revela como aprendiz da experiência grupal com os estudantes-pesquisadores. O estudante que é provocado à investigação já é considerado um pesquisador de si mesmo e, portanto, em experiência. Partindo da premissa de que na sala de aula o professor-sujeito está em experiência compartilhada com o aluno-sujeito, deslocamo-nos do território generalizado e hierarquizado do corpo docente que ensina, passando informações para o corpo discente e termina alijando, dessa forma, o par experiência/informação. (MILLER, 2014, p. 106)

Não sei se consigo mensurar todas as transformações ocorridas em mim neste processo, também não sei se é preciso. A dança se tornou uma busca incessante por cada vez mais conexões com aqueles corpos, tão presentes, únicos e cheios de falas e linguagens próprias, prontas para discursar ao mundo. De certa forma, o não conseguir mensurar é estar aberto aos acontecimentos que se hibridificam às experiências. “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2005, p. 16). O fato que mais me movia era de como tudo o que estava vivenciando se diferenciava de minha formação inicial. Questionei-me por várias vezes se eu tivesse passado por uma formação mais sensível, se eu teria outra postura até como bailarino. “É experiência aquilo que ‘nos



passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação." (LAROSSA, 2002, p. 26).

Nesta associação me constituí verdadeiramente como professor, como mediador de processos artísticos, como coreógrafo, mas, principalmente como ser humano. No grupo pude construir vários trabalhos coreográficos nas modalidades de jazz e dança contemporânea, que receberam premiações em eventos competitivos, mas minha visão já estava se resignificando a ponto de pensar mais no processo do que no produto. Lidei com o risco, em jogar trabalhos com pesquisa própria em palcos que requerem formatos específicos, fui me desafiando e ao mesmo tempo os alunos estavam dando chance a si mesmos de descobrirem-se únicos, potentes e possíveis.

No segundo semestre do ano de 2017 ingressei na Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau- FURB, um grande marco para mim e para o estado de Santa Catarina, que via nascer a possibilidade de formação específica como primeiro curso de dança do Estado. A graduação em dança entra como mais um caminho possível para se entender e discutir sobre dança, tentando suprir a carência de muitos que já atuavam na área apenas com formação em espaços não formais ou não específica.

Formar professores/dançarinos/ pesquisadores para atuar no campo da dança com foco maior nas danças populares e contemporâneas em espaços formais e não formais de ensino, constituindo-se pesquisadores da prática artística e docente, assim como agentes de desenvolvimento sociocultural atuando enquanto mediadores culturais com ética, responsabilidade e senso de cidadania. (UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU, 2017, p. 28)

Estava muito estimulado a começar estudar, vislumbrar o sonho de cursar uma graduação em dança, poder vivenciar mesmo que tardiamente a universidade, não que tenha idade para se começar, mas, no sentido de que já fazia muitos anos que havia saído do ensino médio (2003). Realmente não sabia o que me aguardava e que expectativas criar acerca de toda moção que o curso estava causando. Confesso que no início não foi nada fácil, me sentia impotente, não conseguia acompanhar ou fazer boas escritas, tive a impressão de nunca ter sido alfabetizado, estava muito defasado, precisava de fato criar ferramentas que me mantivessem no curso com qualidade. O apoio dos professores foi de extrema importância nesse pontapé inicial, em geral estávamos nós graduandos numa mesma situação em perspectivas diferentes, cada um com suas vivências e seus questionamentos a serem sanados.

Os processos foram acontecendo, os semestres passando, e fui sendo envolto pelo mundo da universidade. O que era sonho ou parecia longínquo demais, tornava-se realidade e criava cada vez mais aproximações com tudo o que achava que conhecia sobre dança, nos seus mais variados ensejos, seja pelas teorias ou práticas. Em se tratando de práticas é um ponto muito relevante a ser apontado aqui, pois também foi um processo de reestruturar, ressignificar, reaprender, trazer à tona minhas próprias relações com o meu corpo, que é onde a dança está.

As atividades vividas pelos grupos de pessoas em sala de aula não se constituem de acontecimentos uniformes a todos, pois o ambiente e nós todos somos diferentes a cada momento. O corpo presente clama a nós mesmos para sermos escutados de novo a cada momento novo, porque, por mais que o conteúdo pedagógico ancore um caminho didático, nós, o mundo e os outros – aqui e agora – já não somos os mesmos, pois as transformações nos atingem e os instantes nos afetam. (MILLER, 2014, p. 108)

Fugir das formatações para trazer esse corpo à tona não é algo tão simples e automático, é necessário um total apelo a nossas subjetividades e o retorno às nossas memórias, buscar em profundidade nossas significações, conhecer e reconhecer nossos atravessamentos, o que nos tornou bailarinos e o que nos tornou professores. São pontos primordiais no rito de passagem pela universidade e principalmente na passagem da informalidade às buscas acadêmicas e profissionalização do ofício docente.

É de muita relevância citar que durante a graduação fui retornando ao meu processo artístico pessoal, já não estava mais atuando como bailarino, com o tempo e por cobranças pessoais tentava me convencer de que já não servia mais para dançar. De certo modo meu pensamento ainda refletia muito dos estereótipos aos quais a dança foi me apresentada em minha formação inicial. Durante os processos de pesquisa corporal nas aulas da graduação fui descobrindo um outro corpo, aquele que eu não tive oportunidade de conhecer anteriormente, o meu corpo bailarino tinha sucumbido o meu corpo dança, e me encontrar com esse corpo me fez acordar para novos caminhos onde poderia ser protagonista de meus próprios movimentos e do fazer artístico de maneira singular, realmente refletindo o que a dança é como potência artística, educacional e transformadora.

De alguma maneira a graduação foi o segundo divisor de águas em minha história, que me abriu as possibilidades da experiência em dança, dos acessos metodológicos, da democratização da arte e do movimento, da ressignificação de minha visão de mundo, mas, principalmente no meu reconhecimento no lugar de artista, quebrei alguns padrões que delimitavam o meu corpo pensamento que me

direcionava as características espetaculares do ser bailarino. Isto de fato foi um dos choques que aconteceram na minha fase inicial na graduação. Numa visão pessoal, hoje já não consigo separar a dança da educação, porque ambas estão para o mesmo lugar de busca por consciência, protagonismo, construção do conhecimento e experiência.

## **CORREDORES [MOVIMENTOS DA CASA]**

No ano de 2018 fui chamado para ser bolsista instrutor no projeto de extensão Grupos de Dança da Furb, coordenado pelo Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza, ficando responsável pelas aulas e processos do Grupo de Dança Contemporânea, sendo mais um fator relevante em minha formação. De antemão foram repassadas as perspectivas a serem trabalhadas com o grupo, buscando a dança a partir do processo, mais democrática, sensível e possível a diversidade de corpos que participam das aulas.

[...] reconheço que as ações de um educador de dança não se limitam a ensinar danças, mas devem, principalmente, provocar experiências, sensibilidades e reflexões. A dança como experiência e como processo, aqui abordada, foca a prontidão de estar em pesquisa e não o estar em treinamento para algo que virá depois, desvinculado do que se frui. (MILLER, 2014, p. 109)

Assim, fui descobrindo caminhos para lidar com a dança da(s) diferença(s), algo que na minha formação inicial em espaços não formais não era algo palpável, pois tínhamos que criar padrões de corpos para sanar os padrões de movimento. Inicialmente não tive muita adesão de alunos nas aulas, acredito que seja justamente pela mudança de instrutor e de perspectiva das aulas. O grupo já funcionava desde o ano de 2016 com outro instrutor, que partia de ideais mais reproducionistas e tradicionais no ensino da dança. Com o tempo esse cenário foi se modificando e ganhando espaço, os processos começaram a criar teor e vigor artístico, e as aproximações dos corpos foram quase simbióticas.

A primeira grande realização minha dentro do grupo foi no mesmo ano, com o convite para montagem de espetáculo para o XIV Seminário Integrado das Licenciaturas da FURB (2018). Os processos foram muito intensos, tanto na montagem quanto ao que conseguimos alcançar de público e crítica. Intencionalmente o espetáculo lidava com uma outra linguagem de dança, incomum aos olhos acostumados às estéticas clássicas e modernas, com uma temática urgente e que no momento estava em pauta na mídia, sobre a violência contra a mulher.

Vários são os resultados obtidos a partir dos exercícios propostos, como vozes amedrontadas, corpos inquietos, atitudes de raiva presentes na movimentação dos bailarinos e a vontade falar/gritar/dançar/resistir/existir, sem se ter muita certeza dos reais sentimentos/movimentos. Essa incerteza inicial transformou-se em material real para o surgimento do espetáculo "Sobre elas". (SOUZA; ANDRADE; MÜLLER, 2019, p. 153)

O espetáculo intitulado "Sobre elas" lidava com a violência e o abuso contra mulheres de forma chocante, na busca não por uma representação de personagens, mas, como performances da vida real. O impacto do público foi nítido e muito visível, nas suas falas após o espetáculo, na ação performativa que o trabalho propunha como finalização, e pela quantidade de pessoas que lotaram o espaço que foi realizada a apresentação.

O palco deixa de ser ocupado somente pelo elenco e o público ganha protagonismo, entrando e fazendo parte da cena, e com os batons nas mãos – elemento carregado pelas bailarinas – expõem seus pareceres nos corpos dos bailarinos. Estes ficaram com seus corpos cobertos de falas de ordem, indignação e súplica por respeito. Destacamos algumas das frases estampadas nos corpos masculinos: "não", "não é não", "respeita elas", "machistas", "eu nunca quis ter te conhecido", "deixe elas livres", "elas não são suas", entre outras. Um desfile de sensações de revolta comungava naquele momento. (SOUZA; ANDRADE; MÜLLER, 2019, p. 164)

Para o elenco, fortalecendo a perspectiva democrática de corpos, foram escolhidas pessoas de diferentes áreas da universidade, que não necessariamente tinham alguma formação específica em dança, de certo modo o trabalho ganhou muito, podendo contar com corpos construídos fora de formatações específicas de dança. Posteriormente este espetáculo vira capítulo de livro, fortalecendo os vieses da pesquisa acadêmica justificando-se, "[...] pela necessidade de se discutir sobre temas emergentes e urgentes em nossa sociedade contemporânea, firmando a Universidade Regional de Blumenau como potência artística, criadora e estimuladora de cultura". (SOUZA; ANDRADE; MÜLLER, 2019, p. 154)

Os lugares que este espetáculo moveu em mim, foram gatilhos para refletir minhas próprias práticas e conexões em dança, impulsionando um fazer desconhecido, mas, que se mostrou latente e totalmente necessário dentro de minha trajetória. Ao reconhecer-me artista, possibilitou uma quebra de amarras que me fechavam a um calabouço de formas, as quais mantinham meu corpo em uma mesma frequência estética e sinestésica. Permitir-se sentir a partir de outros lugares e instâncias, foi fundamental para trazer o corpo como lugar de fala exponencial, às políticas que nos tornam agentes reais de resistência aos modos da vida social e subjetiva.

Após este espetáculo o grupo cria sua identidade de pesquisa e seus processos se mostram urgentes e necessários, tanto no contexto da dança em constante transformação, quanto aos corpos que podem se apropriar de suas próprias significações em prol da sua liberdade de mover. O grupo segue com suas pesquisas com outros trabalhos para outros contextos, criei trabalhos solo, duo e grupo para levar para eventos competitivos e mostras. Fez-se necessário sentir a pesquisa em terrenos não tão aprazíveis para uma dança que busca pesquisa e outra linguagem. Tivemos resultados bem interessantes nesse contexto, provando que se pode arriscar a dança nas suas mais variadas facetas e lugares que possibilitem sua expansão.

## **FRESTAS [ENCONTROS]**

No que podemos observar inicialmente, os processos que fizeram parte de minha formação estavam calcados nos métodos tradicionais do ensino de dança, e por consequência minha postura docente recaía na replicação metodológica, onde o movimento é validado por uma qualidade técnica, alicerçado aos ideais do corpo disciplinado, refletindo de certo modo com as práticas tradicionais que se relacionam às práticas coercitivas que Foucault menciona em seus estudos.

Digamos que se tem de levar em conta a interação entre estes dois tipos de técnicas, os pontos em que as tecnologias de dominação dos indivíduos uns sobre os outros recorrem a processos pelos quais o indivíduo age sobre si próprio e, em contrapartida, os pontos em que as técnicas do eu são integradas em estruturas de coerção. (FOUCAULT, 1993, p. 207)

A partir desses reflexos podemos perceber como as práticas de ser estão imbuídas de tornarmos experiência, e fazer de nós mesmos o caminho, o trajeto e o lugar de transformação e de apropriação, onde o sujeito em processo de subjetivação é processo de si na sua máxima inteireza de relações e possibilidades. Não trata-se de uma individualização mas de compreender que nesse mote a experiência é produtora de subjetividade e requer a integralidade do reconhecimento de si.

Há também uma outra razão talvez mais fundamental e mais específica das nossas sociedades. Reside no facto de que uma das mais importantes obrigações morais ser, para qualquer sujeito, o conhecer-se a si próprio. A obrigação dos indivíduos à verdade e uma organização científica do conhecimento são as duas razões pelas quais a história do conhecimento constitui um ponto de vista privilegiado para a genealogia do sujeito. Daqui se infere, por conseguinte, que não estou a esforçar-me por fazer história das ciências em geral, mas tão só daquelas que almejam elaborar um conhecimento científico do sujeito. (FOUCAULT, 1993, p. 205)

Tornar-se sujeito não é obra indiscriminada de si, tornar-se sujeito é estar à beira da experiência, imerso nos riscos do desconhecer e reconhecer sua própria casa. É nessa premissa que o sentido das experiências se torna conceito numa perspectiva hermenêutica do sujeito.

Todo o mote da subjetivação está conectado a redes, onde as conexões se concretizam nos encontros de si e com o outro. O professor-artista está nesse lugar de ressignificação, pois só tem sentido a partir do momento que se tem vazão para as descobertas que o indivíduo proclama a si, como estados sígnicos que são apropriados e hibridificados ao sujeito, na busca e no encontro das sinuosidades que os processos de continuidade se dão.

## CORPOCASA

O corpo se inscreve de muitas maneiras que por sua vez são totalmente mutáveis durante a vida do sujeito. Entender este corpo que possui uma construção singular desde seus primeiros movimentos enquanto linguagem, é fundamental para refletir enlaces que constituem corpo como fenômeno, da construção de sentidos, dos atravessamentos e dos pressupostos que fazem dos movimentos corporais a obra espetacular da dança. As características espetaculares não menos importantes são em suma respostas às construções de formatos na dança, reflexos metodológicos, estéticos, históricos e alinhados aos moldes culturais dominantes. E onde está o corpo como lugar primeiro a essas construções? "As aparições que manifestam o existente não são interiores nem exteriores: equivalem-se entre si, remetem todas as outras aparições e nenhuma é privilegiada." (SARTRE, 1997, p. 19)

Interessa o antes, o que nos constitui ser-corpo, ser-movente, ser-corpocasa.

Em um objeto singular podemos sempre distinguir qualidades como cor, odor, etc. E, a partir delas, sempre se pode determinar uma essência por elas compreendida, como o signo implica a significação. O conjunto "objeto-essência" constitui um todo organizado: a essência não está *no* objeto, mas é o sentido do objeto, a razão da série de aparições que o revelam. Mas o ser não é nem uma qualidade do objeto captável entre outras, nem um sentido do objeto. O objeto não remete ao ser como se fosse uma significação: seria impossível, por exemplo, definir o ser como uma *presença* - porque a *ausência* também revela o ser, já que não estar *aí* é ainda ser. (SARTRE, 2011, p. 19)

O ser não apregoa o sentido definitivo do sujeito, mas o que emerge da consciência que precede toda e qualquer ação existente. Sartre (1997, p. 22) aponta que "O primeiro passo de uma filosofia deve ser, portanto, expulsar as coisas da consciência e restabelecer a verdadeira relação entre esta e o mundo, a

saber, a consciência como consciência posicional *do* mundo." Posso transitar por entre cômodos, móveis, espaços e sempre será um deparar-se com o território da consciência. Ela, aturdida de si nos gatilhos do mover, escorre em definições pragmáticas e de uma complexidade singular. A consciência do corpo não fecha-se ou define-se na objetividade do saber por onde passa o desejo de mover ou do movimento, mas nas conjunturas dos atos de *movência*. Somos corpo partindo daquilo que sentimos, sem sentir, tornamo-nos apenas massa corporal conformada ao tudo e ao todo.

Pode parecer carregado de obviedade tratar corpo no pressuposto de que sem corpo não há dança, mas o convite a refletir em como esse corpo se inscreve, significa e se constrói em dança antes mesmo da ideia do espetáculo se refaz a cada parágrafo. O questionamento se ressignifica conforme bailamos entre as perguntas: O que? E como? Não de forma tangente, mas central aos anseios desse corpo que se vincula a vértices e arestas dessa casa que é sua existência, essência e lugar de afetos vários que se modificam e modificam a partir de significações da própria linguagem embebida de sensações.

Pode-se pensar em muitos vieses ao se tratar das práxis em dança, seja por suas características preconcebidas de técnica, cultura, arte, educação, metodologia, poética, coreografia, composição, improviso, ou por seus atravessamentos multidisciplinares associados. Nesses vieses vê-se a extrema necessidade de criar novas epistemes para dialogar com as áreas do conhecimento, corpo, subjetividade e pesquisa numa moção da vida real. Sem pautar ou debater sobre importâncias, percebemos que de certa maneira todos os conceitos e estudos atravessam-se no que chamamos de dança, e nos coloca muitas vezes apenas como espectadores e não no lugar primeiro da construção de inúmeras danças, que complexamente criam relações na pluralidade de existências e ações. De certo modo o impulsionamento para escolha dessa temática recaiu na busca pelo entendimento que se fundamenta na reflexão do corpo que se move e em como ele se inscreve como campo genuíno do movimento em poéticas possíveis.

Gil (2001, p. 103) nos aponta que "[...] a dança, por si própria, não significa nada. O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa [...]". Tal citação provoca a refletirmos nos sentidos que o movimento - gesto - carrega antes da codificação, antes do tornar-se dança, antes de que técnicas interfiram numa dada qualidade signíca de movimento. Aponta ainda que "O gesto - **movimento** - é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição" (*grifo nosso*). (GIL, 2001, p. 103).

O **corpocasa** não se pauta na ambivalência substantiva da etimologia das palavras, ele é a simbiose conceitual para um pensamento que unifique intenções e democratize o ato de dançar além das codificações, e relações históricas de poder que ordenam ao corpo moldes estéticos ou amoldações

ético-políticas. O corpo é morada do movimento a casa também é, não existe movimento sem afetação ou casa sem afetações. São como cômodos existenciais onde os movimentos nascem, criam-se e ressignificam-se, partindo da necessidade do mover.

O mover – A movência é além cinética, porque o movimento não simula um estado, ele é o estado pulsante das reações orgânicas do corpo. Neste ensejo recai-se no chavão da dança como expressão, mas expressão de que? Da narrativa distante de nossa realidade, da construção da imagem do belo, ou pela culturalidade? Os questionamentos estão sendo colocados a título de reflexão, não requerem repostas prontas ou conclusivas, porque galgam a necessidade de repensar as práticas as quais estamos inseridos.

A subjetividade proposta por este escrito, perpassa pela densidade do reconhecer-se como local, ou melhor, como espaço que é unísono de moções, as quais a estrutura pré visual da casa perde seus limites geográficos e geométricos em prol da consciência do corpo que existe como espaço que guarda imagens, fotos e *flashes* de memória, que se tornam rejuntas para a construção desse **corpocasa** que é único. Seria possível uma dança remontar essa efemeridade de corpocasa? Esse questionamento serve de base para uma busca pelo conceito de **corpocasa**, que rebusca nas tangências, ângulos e arestas da casa, motivos que primem o corpo, não por sua capacidade física de execução dos movimentos, ou erroneamente pensar o corpo que sabe se expressar, como uma categoria unicamente formatável do sujeito, mas o corpo que se expressa, se movimenta, sem a autorização dos padrões e formatações disciplinares dos corpos.

## CONSIDERAÇÕES [POÉTICAS]

Deixamos de dançar durante a vida, principalmente na fase escolar, o capacitismo nos leva a repetir discursos que excluem corpos dissidentes e corpos possíveis, mas principalmente excluem nós mesmos das possibilidades de mover. As frases: "não nasci para dançar" "nasci com dois pés esquerdos" "não tenho coordenação motora para isso" "não sou bom ou boa nisso" se repetem a cada sala de aula que entrei e entro, se a dança nasce do/no corpo por que cria-se uma hierarquia qualitativa? A qualidade deve estar no como eu me reconheço acerca de meu próprio passeio no interior de meu **corpocasa**, reconhecendo minhas portas e janelas para uma visão de mundo ampliada, como relação, como estados de alcance.



**Corpocasa** é estar/ser/mover/afetar/ressignificar/ desencontrar, é acionar os dispositivos da existência não no pragmatismo do automatismo da ação, mas, no sentido de sentidos vários que transcorrem e transversalizam acerca de nossas próprias percepções de mundo, onde pode-se calcular os centímetros de cada fissura na parede de um cômodo, ou medir cada cicatriz visível ou não dos corpos moventes, pouco ou muito voláteis, pouco ou muito densas, pouco ou muito propensas, pouco ou muito na ligeireza do verbo.

**Corpocasa** se faz no reconhecimento desse corpo que para de dançar durante a vida, por paradigmas que muitas vezes estão escondidos atrás das cortinas, atrás dos armários escuros, debaixo da cama. Através das frestas pude perceber pequenas fugas e como meu corpo dança, independentemente da validação técnica. Tudo faz parte, o corpo, a movência, os códigos, a cultura, a formatação. Mas, aqui encontro o mover na sua forma primeira, aquela sem julgamentos, aquela à qual me aproprio dos meus vários estados de ser. Meu corpo é dança na sua inteireza existencial, meu corpo é a dança que acontece antes do espetáculo. O espetáculo é meu corpo na sua infinitude. Corpocasa é minha permissão de ser infinito na imensidão do movimento.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abril. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso) . Acesso em: 20 Jul 2021

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Maria Lúcia Machado.

FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto -Etnografia para pesquisa na Prática Artística. **Cena**, Porto Alegre, v. 7, p. 97-109, 2009. Tradução Helena Mello.

FOUCAULT, Michel. **A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail.

\_\_\_\_\_, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N1 Edições, 2013. Tradução de Salma Tannus Muchail.

\_\_\_\_\_, Michel. Verdade e subjectividade (Howison Lectures). **Revista de Comunicação e linguagem**. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

MARQUES, Isabel *et al* (org.). Educação e cultura: reflexões sobre a dança na cidade. In: XAVIER, Jussara *et al* (org.). **Coleção Dança Cênica: pesquisas em dança**. Joinville: Letradágua, 2008. p. 49-58.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. **Etd: Educação temática digital**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 100-114, Jan./Abr. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 34. ed. São Paulo: Exo Experimental Org34, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997. 782 p. ISBN 85-326-1762-0.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; ANDRADE, Rodrigo de; MÜLLER, Stefanie. Sobre elas: Invisibilidade? Poder? Medo? Provocações necessárias. In: Carla Carvalho; Marco Aurélio da Cruz Souza. (Org.). **Arte e Estética na Educação: pesquisas e processos**. 1ed. Curitiba: Appris, 2019, v. 1, p. 153-168.

STINSON, Susan W. Uma pedagogia feminista para dança da criança. **Pro-Posições**, Campinas, v. 6, n. 3, p. 77-89, nov. 1995.

UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Dança Blumenau: 2017/2**. Disponível:  
[https://www.furb.br/web/upl/graduacao/projeto\\_pedagogico/201808231239070.PPC%20Curso%20de%20Danca%202017.pdf](https://www.furb.br/web/upl/graduacao/projeto_pedagogico/201808231239070.PPC%20Curso%20de%20Danca%202017.pdf). Acesso em 16 jul 2021.