UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

YASMIM NÓBREGA DE ALENCAR

***Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de
dança de periferias brasileiras***

Versão corrigida

São Paulo

2018

YASMIM NÓBREGA DE ALENCAR

Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de dança de periferias brasileiras

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 30 de Outubro de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:

Estudos Culturais

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Régia Cristina Oliveira

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Alencar, Yasmim Nóbrega de

Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de dança de periferias brasileiras / Yasmim Nóbrega de Alencar; orientadora, Régia Cristina Oliveira. – 2018
216 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Dança. 2. Corpo humano - Aspectos sociais; Aspectos culturais. 3. Centro de experimentações em Movimento (Grupo de dança). 4. Núcleo de dança Pélagos (Grupo de dança). I. Oliveira, Régia Cristina, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 792.8

ALENCAR, Yasmim Nóbrega de

Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de dança
de periferias brasileiras

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências
e Humanidades da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestra em Filosofia pelo
programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Aprovado em: 30/10/2018

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Marta de Aguiar Bergamin Instituição: FESPSP

Julgamento: Aprovada

Prof^a Dr^a Rosemary Segurado Instituição: PUC-SP

Julgamento: Aprovada

Prof^a Dr^a Marília Velardi Instituição: USP

Julgamento: Aprovada

Dedico esta pesquisa a todas as pessoas que vivem nas periferias do Brasil e do mundo, fazendo artes, com reflexão e paixão, na contramão do capitalismo e suas opressões cotidianas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que entrevistamos e doaram seu tempo e suas narrativas para esta pesquisa; À dança contemporânea por ter me salvado da melancolia;

À minha companheira Márcia Balades por todo amor nas horas felizes e apoio nas de fragilidade nestes tempos de pesquisa; À minha filha enteada Othilia por me ensinar o que é cuidar, o que é errar e estar feliz ao ver alguém crescer com saúde e beleza;

Às(aos) minhas/meus amigas (as) do Ceará e de outros Estados do Brasil que sempre me ajudaram, me incentivaram nos estudos e sabem da minha sede por saberes e conhecimentos para compartilhar;

À minha família cearense (em especial, às minhas avós Francisca e Maria, meu avô de coração Nonato Lins, minha bisavó Aldeniza já falecida, minha tia-avó poeta Alvani, meus primos Edson Nóbrega e Naide Nóbrega; meus tantos primos e primas com quem cresci e brinquei muito em Fortaleza; prima Michelly, Valdeci e filhas; primos Stênio e Starley, Jefferson, Jakson, Francisco que me inspiraram para estudar sempre; minhas tias Livia, Joelma, Nonata e Cristina; meu tio João Luís, Tia Ceci, Tia Lady falecida, Tia Gertrudes, Tia Antônia, Tia Ana, Tia Maria, Tia Patrícia; meus tios Charlton, Charles, Apolo, Manoel, Alexandre; minha prima Jucileide falecida enquanto escrevia este trabalho; meu pai Claudionor e minha mãe Charlene por, sobretudo, me ensinarem o valor dos afetos e da gentileza na vida; meus irmãos Yuri e Matheus Yago, pelas risadas, os estímulos e as participações na minha vida artística e acadêmica);

À minha família paulistana que tem tanta gente linda e amizades tão fortes que os nomes todos não caberiam aqui!

Às professoras e professores que contribuíram para minha formação na UERN, no IFCE e na FESPSP, durante meu longo percurso de graduação; À minha amiga de lutas feministas Lilian Aparecida, com quem dividi alegrias e agruras do mundo acadêmico, além de nos fortalecermos nos estudos e produções escritas dissertativas; Às orientadoras e amigas Rosemary Segurado e Marta Bergamin, por terem acreditado no meu projeto e serem pessoas queridas; À minha orientadora de mestrado Régia Oliveira a quem tenho muita gratidão pelo acompanhamento e suporte no mestrado;

Ao amigo Valmir Sousa que me estimulou a participar do processo seletivo para a EACH; Aos amigos-irmãos Thiago Cavalcante e Gustavo Lopes pelo apoio de sempre na vida; Às minhas amigas Graciele de Lima, Izabel Perez, Mariana Nasser, Ana Amorim,

Terezinha Vicente, Rita Ronchetti, pelas conversas acadêmicas, de lutas políticas feministas e as acolhidas maravilhosas; À companheira de lutas Marylucia Mesquita, que rompeu a vida em asas em dezembro de 2017; Às minhas companheiras de luta feminista e lesbiana que não me deixaram perder o olhar sensível para as questões de classe, gênero e raça da perspectiva de quem as vive, ao pesquisar;

Ao amigo Helder que encontrei na vida corrida de São Paulo, através do mestrado, e por quem nutro carinho e gratidão; Às novas outras amizades que fiz no curso;

À cidade de Santos e ao mar, onde encontrei bom refúgio para conseguir dissertar;

Às professoras que compuseram minha banca de qualificação, Valéria e Marta, pelas reflexões sobre o trabalho;

À professora Marília Velardi pelas contribuições poéticas e críticas ao meu trabalho durante a defesa desta dissertação;

Às professoras Vivian Urquidi e Ana Laura Godinho, pessoas amorosas com aprendi muito quando estagiei e fui bolsista do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino;

Por fim, agradeço a toda a EACH (funcionários e docentes) e a USP pelo acolhimento e oportunidade de integrar seu corpo docente, também a CAPES pelo apoio financeiro da bolsa concedida.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

“A relação privilegiada com o passado tem sua razão de ser: ela permite uma relação especial com os ancestrais.”
(OLIVEIRA, E. 2003, p.50)

RESUMO

ALENCAR, Yasmim Nóbrega de. **Corpos dançantes:** experiências e memórias em dois grupos de dança de periferias brasileiras. 2018. 216 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Versão corrigida.

A presente dissertação apresenta resultados da pesquisa *Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de dança de periferias brasileiras*, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Régia Cristina Oliveira, no contexto do mestrado acadêmico em Estudos Culturais, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, da Universidade de São Paulo, entre os anos 2016 e 2018. Tendo dois grupos de dança contemporânea (Centro de Experimentações em Movimento e Núcleo de Dança Pélagos) como objeto de pesquisa, o objetivo deste trabalho foi apreender das experiências e memórias de indivíduos de classes populares de São Paulo e Fortaleza, ex-integrantes dos grupos, como a dança transformou o percurso profissional e pessoal de cada um(a) deles. No âmbito teórico-metodológico, trabalhou-se fundamentalmente com os seguintes conceitos e autores(as): *corpo e simbolismos (Le Breton)*, *conatus/afetos/afetações (Espinosa)*, *corpo-mente (Espinosa)*, *corpo-rascunho (Le Breton)*, *corpo político, dança contemporânea (Louppe, Primo, Faro e etc)*, *memória (Bosi)*, *descolonização (Fanon)*, *hibridez (Bhabha)*, *racismo estrutural (Almeida)*, *interseccionalidade (Crenshaw)*, *culturas e empoderamento (Berth)*. Partindo da consideração do *corpo como produção social e cultural*, buscamos discuti-lo no contexto da dança, das *potências e limites* apresentados nas experiências dos sujeitos. A abordagem metodológica foi qualitativa, com técnicas de pesquisa. Trabalhamos com entrevista etnobiográfica, história de vida, levantamento de dados documentais (notícias de jornal e fotos de arquivo pessoal dos entrevistados) coleta de dados na internet, em acervos pessoais e registro de trabalho de campo. Concluímos que ocorreram transformações profundas na subjetividade, na vida dos sujeitos, em suas relações e na forma como passaram a lidar com as próprias emoções. Verificamos que as *afetações* exerceram papel crucial nessas transformações. Ao mesmo tempo, os sujeitos ainda enfrentam limites socioeconômicos, políticos e culturais provenientes da desigualdade social, individual e coletiva em que vivem, em suas respectivas cidades. São problemas decorrentes do racismo, machismo, da misoginia, da negação do Direito à cidade, à moradia e a tantas outras questões que encontram pelo caminho. Contudo, lutam e atuam em iniciativas de resistência cultural e política onde residem, impactando a realidade da qual são parte ativa nos processos, pressionando gestões culturais e influenciando políticas públicas de cultura locais e também nacionais, além de contribuírem em espaços formativos e criativos para as juventudes de periferias paulistanas e

cearenses, experiências artísticas afetivas e transformadoras como foram o CEM e o Pélagos, no passado.

Palavras-chave: *Corpo. Mente. Dança. Rascunho. Conatus. CEM e Pélagos.*

Abstract

ALENCAR, Yasmim Nóbrega de. **Dancing bodies:** experiences and memories in two dance groups from Brazilian low-income neighborhoods. 2018. 216 f. Dissertation (Master's in Philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2018. Corrected version.

This master thesis presents the results of the research *Dancing bodies: experiences and memories in two dance groups from Brazilian low-income neighborhoods*, advised by Professor Régia Cristina Oliveira, PhD, within the context of a master's degree in Cultural Studies, at the College of Arts, Sciences and Humanities, of the University of São Paulo, from 2016 to 2018. With two contemporary dance groups (*Centro de Experimentações em Movimento* and *Núcleo de Dança Pélagos*) as the object of the research, this work was intended to apprehend, from the experiences and memories of individuals from underprivileged classes of the cities of São Paulo and Fortaleza, former members of the groups, how dance transformed the professional and personal paths of each one of them. Within the theoretical-methodological scope, we worked mostly with the following concepts and author(s): *body and symbolisms (Le Breton)*, *conatus/affects/affections (Spinoza)*, *body-mind (Spinoza)*, *body-draft (Le Breton)*, *political body*, *contemporary dance (Louppe, Primo, Faro et al)*, *memory (Bosi)*, *decolonization (Fanon)*, *hybridity (Bhabha)*, *structural racism (Almeida)*, *intersectionality (Crenshaw)*, *cultures and empowerment (Berth)*. Considering the *body as a social and cultural production*, we sought to discuss it within the context of dance, of the *potencies* and *limits* presented in the subjects' experiences. The methodological approach was qualitative, with research techniques. We worked with ethno-biographical interviews, life stories, surveying of documental data (newspaper articles and pictures from the interviewees' personal archives), data collection from the Internet, personal files and fieldwork records. We concluded that deep transformations occurred to the subjects' subjectivity, to their lives, relationships and to the manner in which they started to deal with their own emotions. We found that the *affections* played a crucial role in such transformations. At the same time, the subjects still face socio-economic, political and cultural limitations arising from the social, individual and collective inequality in which they live, in their respective cities. There are issues arising from racism, sexism, misogyny, denial of the right to the city, to housing and many other issues they face along the way. However, they fight and are part of cultural and political resistance initiatives where they live, impacting the reality of which they

are an active part in the processes, putting pressure on cultural management and influencing public cultural policies at both local and national levels, in addition to contributing to educational and creative spaces for the youths of low-income neighborhoods of the States of São Paulo and Ceará, which are affective and transformative artistic experiences such as CEM and Pélagos were, in the past.

Keywords: *Body. Mind. Dance. Draft. Conatus. CEM and Pélagos.*

Resumen

ALENCAR, Yasmín Nóbrega de. **Cuerpos danzantes:** experiencias y memorias en dos grupos de danza de subúrbios brasileñas. 2018. 216 f. Disertación (Maestría en Filosofía) - Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades, la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018. Versión corregida.

La siguiente disertación presenta resultados de la investigación *Cuerpos danzantes: experiencias y memorias en dos grupos de danza de subúrbios brasileñas*, bajo orientación de la Prof. Dr^a. Régia Cristina Oliveira, en el contexto de la maestría académica en Estudios Culturales, en la Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades, de la Universidad de São Paulo, entre los años 2016 y 2018. Considerando dos grupos de danza contemporánea (*Centro de Experimentações em Movimento* y *Núcleo de Dança Pélagos*) como objeto de investigación, el objetivo de este trabajo fue aprender de las experiencias y memorias de individuos de clases populares de São Paulo y Fortaleza, ex-integrantes de los grupos, cómo la danza transformó el recorrido profesional y personal de cada una y cada uno. En el ámbito teórico-metodológico, se trabajó fundamentalmente con los siguientes conceptos y de los siguientes autores y autoras: *cuerpo y simbolismos* (Le Breton), *conatus/afectos/afectaciones* (Spinoza), *cuerpo-mente* (Spinoza), *cuerpo-bosquejo* (Le Breton), *cuerpo político, danza contemporánea* (Loupe, Primo, Faro etc.), *memoria* (Bosi), *descolonización* (Fanon), *hibridez* (Bhabha), *racismo estructural* (Almeida), *interseccionalidad* (Crenshaw), *culturas y empoderamiento* (Berth). Partiendo de la consideración del *cuerpo como producción social y cultural*, buscamos discutirlo en el contexto de la danza, de las *potencias y límites* presentados en las experiencias de los sujetos. El abordaje metodológico fue cualitativo, con técnicas de investigación. Trabajamos con entrevista etnobiográfica, historias de vidas, recolección de datos documentales (noticias de diarios y fotos de archivo personal de entrevistadas y entrevistados) recolección de datos en internet, en acervos personales y registro de trabajo de campo. Concluimos que ocurrieron transformaciones profundas en la subjetividad, en la vida de los sujetos, en sus relaciones y en la forma que encontraron para lidiar con las propias emociones. Verificamos que las *afectaciones* ejercieron papel crucial en esas

transformaciones. Al mismo tiempo, los sujetos todavía enfrentan límites socioeconómicos, políticos y culturales provenientes de la desigualdade social, individual y colectiva en la que viven, en sus respectivas ciudades. Son problemas derivados del racismo, machismo, de la misoginia, de la negación del Derecho a la ciudad, a la vivienda y a tantos otros asuntos que encuentran por el camino. Sin embargo, luchan y actúan, en los lugares em donde viven, en iniciativas de resistencia cultural y política , impactando la realidad de la cual son parte activa en los procesos, presionando gestiones culturales e influenciando políticas públicas de culturas locales y también nacionales, contribuyendo en espacios formativos y creativos para las juventudes de los suburbios paulistanos y cearenses, experiencias artísticas afectivas y transformadoras como lo fueron, en un pasado, el CEM y el *Pélagos*.

Palabras-claves: *Cuerpo. Mente. Danza. Bosquejo. Conatus. CEM y Pélagos* .

Sumário

1.	Introdução - <i>O que pode o corpo que dança?</i>	14
2.	Capítulo I – Corpos em relação na pesquisa: metodologia e afetividade	23
2.1.	Corpos dançantes (Histórias dos grupos CEM e Pélagos)	24
2.2.	Corpo técnico metodológico	50
2.3.	Um corpo ocupando dois campos (Percursos)	63
2.4.	O corpo das cidades de Fortaleza e São Paulo	70
3.	Capítulo II – Corpos narrativos	81
3.1.	Corpos narrativos	82
3.2.	Olhares sobre o trabalho de campo	106
3.3.	Corpos nus	113
3.4.	Corpos, vazios e sentidos	124
4.	Capítulo III – Incorporações	152
4.1.	Um corpo de cólera	153
4.2.	Corpo e glicose	167
4.3.	Um corpo que cai	178
4.4.	Corpos que vibram (Outras perspectivas)	188
5.	Conclusão – Considerações sobre corpos poéticos e rimas intersticiais	193
6.	Referências	205
7.	Anexos	211
7.1.	Anexo I – Roteiro aberto de perguntas	212
7.2.	Anexo II - Espetáculos do grupo CEM e Pélagos	213
7.3.	Anexo III - Breves perfis das pessoas entrevistadas	214

1. Introdução

O corpo é uma falsa evidência, não é um dado inequívoco, mas o efeito de uma elaboração social e cultural. É similar a um campo de força em ressonância com os processos da vida que o cercam. (BRETON, 2012, p.26)

Esta dissertação apresenta e discute os resultados da pesquisa de Mestrado em Estudos Culturais, intitulada *Corpos dançantes: experiências e memórias em dois grupos de dança de periferias brasileiras*.

O nosso objetivo foi apreender das experiências e memórias de indivíduos provenientes de classes populares de São Paulo e Fortaleza, ex-integrantes de dois grupos de dança contemporânea (CEM e Pêlagos), como a dança transformou o percurso profissional e pessoal de cada um(a) deles.

Utilizamos a abordagem qualitativa, baseando a reflexão sobre a questão de pesquisa em referenciais teóricos e fontes de dados colhidos da internet e em Trabalho de Campo com entrevistas abertas. Escolhemos a técnica de Etnobiografia e o método de História de vida, no qual optamos por entrevistar individualmente ex-integrantes dos grupos CEM e Pêlagos, com Roteiro de questões centrais; a fim de dar-lhes espaço para falar e deixar que se sentissem o mais à vontade possível para compartilhar conosco suas trajetórias de vida e participações em seus respectivos grupos.

Foram realizadas constantes pesquisas bibliográficas, buscas na internet acerca da história dos grupos e através de entrevistas abertas com ex-participantes, baseadas no método de História de vida.

Como suporte teórico para a compreensão das questões colocadas por essa investigação, apoiamo-nos na abordagem sociológica e antropológica de David Le Breton e na abordagem filosófica moderna do *conatus* de Benedictus de Espinosa (com o auxílio das leituras de Marilena Chauí e de outros autores com

orientação teórica de cunho filosófico, sociológico, político e cultural). Buscamos construir reflexões teóricas para compreender o conceito de *corpo*, problematizá-lo e aproximá-lo das compreensões e leituras de mundo que o contato com o contexto de vida e as histórias pessoais e coletivas dos ex-integrantes do CEM e do Pélagos nos proporcionaram.

Os grupos Pélagos e CEM existiram nas capitais São Paulo/SP e Fortaleza/CE, durante as primeira e segunda décadas dos anos dois mil. Ambos os grupos exerceram papéis de destaque na produção e formação artísticas locais, sendo espaços importantes de formação e produção artísticas para jovens de perfis diversos sobre os quais apresentaremos mais informações detalhadas no primeiro capítulo desta dissertação.

O “CEM” (apelido que popularizou na cidade de Fortaleza o Centro de Experimentações em Movimento), grupo de dança contemporânea fortalezense, foi criado pela artista Silvia Moura e parcerias, sob a influência das características da realidade cearense na “cena” da dança contemporânea local, na época, iniciando suas atividades na Capital Fortaleza, a partir do momento em que Silvia propunha suprir a lacuna deixada pelo fim da “Escolinha de Dança do Colégio de Dança”, como nos contou a artista, em entrevista.

O grupo surge em meio às dificuldades de acesso a iniciações artísticas que atendessem à população fortalezense de camadas sociais vulnerabilizadas ou sem poder aquisitivo suficiente. E mudou o momento de escassez de espaços que oferecessem formação e experimentação gratuitas em dança contemporânea para quem tivesse vontade, na época. A iminente falta se somou à abundância de desejos e criatividade de pessoas que esperavam ansiosas por uma aula que surgisse em qualquer canto da cidade. Assim, viram chegar aos seus olhos e ouvidos atentos a informação da data, do local, da hora onde aconteceriam as atividades do CEM.

O “Pélagos” (como ficou conhecido o Núcleo de Dança Pélagos, grupo de dança contemporânea paulistano) surgiu da iniciativa e idealização do artista Rubens Oliveira, com o apoio da ONG Arrastão,

tendo iniciado suas atividades artísticas neste espaço, na periferia da Zona Sul, da cidade de São Paulo. A ONG Arrastão está imersa num contexto de periferia paulistana já resguardada por diversas outras Organizações Não-Governamentais que investem em arte, cultura e formação profissional para crianças e jovens da região, há algumas décadas, ainda que a problemática social e as marcas das desigualdades estejam presentes nos dias de hoje, sendo contrastadas com a grande produção artística-cultural das diversas periferias espalhadas pela megalópole.

Atualmente, os grupos Centro de Experimentações em Movimento (CEM) e Núcleo de Dança Pélagos não existem mais como tal. Como esses corpos se construíram e foram construídos social e culturalmente? Na medida em que faziam arte, dançavam, transformavam-se, tornavam-se outros, reconheciam-se como políticos e culturalmente potentes em suas expressões humanas artísticas diante de um mundo que, a priori, não lhes permitia expressá-las.

O grupo CEM, natural de Fortaleza/CE, parou suas atividades na primeira década dos anos 2000, ainda tendo realizado eventuais reagrupamentos com novos arranjos de grupo para apresentações artísticas esporádicas.

A fim de compreender também como os ex-integrantes desses grupos acessaram suas *memórias* sobre suas participações nesses espaços e como essas participações afetaram suas trajetórias profissional e de vida, no decorrer de três anos de pesquisa, foi realizado um estudo comparativo entre esses dois grupos de dança contemporânea - grupo CEM e grupo Pélagos. Buscávamos compreender dessas trajetórias o que podem corpos que dançam, apreendendo processos de transformações de percursos pessoais e profissionais, de trajetórias individuais e coletivas, as possíveis mudanças de destino que podem ter ocorrido na vida dos (as) sujeitos ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos, a partir do momento em que tiveram o contato com a dança contemporânea nesses espaços.

Buscamos apreender quais as experiências artísticas de *afetos* estiveram presentes nesses sujeitos; os efeitos e os sentidos individuais e coletivos dos processos de participação nos grupos e como essas experiências afetaram o percurso pessoal e profissional de cada um deles. A pergunta inicial que nos levou à indagação “*O que pode o corpo que dança?*” dá título à parte introdutória dessa dissertação por ter motivado a busca por compreender essas modificações/mudanças dos sujeitos; de seus destinos sociais, a partir de experiências de participação nos grupos CEM e Pélagos.

Referimo-nos às pessoas pesquisadas, ao que elas sentem e como existem nas relações que constroem com os outros e consigo mesmas. Sempre que nos referimos, ao longo desta dissertação, ao corpo e lhe atribuímos adjetivações, partimos da compreensão de que estamos falando de sujeitos que pensam, sentem e agem (e, em especial, dançam); pessoas com histórias de vida, trajetórias particulares e vivências coletivas em dança. A utilização dos termos *corpo-mente*, *corpo*, *corpo político*, *corpos dançantes*, *ex-integrantes*, *intérprete-criadores(as)* nesta dissertação, fazem referência às pessoas entrevistadas nesta pesquisa enquanto sujeitos marcados por sua “condição sensível”.

Partimos de uma perspectiva sociológica e antropológica do *corpo* que busca compreender “*a corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários.*” (BRETON, 2012, p.7)

Dentre os conceitos que articulamos para problematizar as questões desta pesquisa, destacam-se: o *corpo-mente* (Espinosa), o *conatus* (Espinosa, Marilena Chauí, Antonio Damásio), *afetos* (Espinosa), *afecções* (Espinosa), o *corpo-rascunho* (David Le Breton), o *corpo social e simbologias* (David Le Breton), *hibridez* (Homi Bhabha), *interseccionalidade* (Kimberlé Crenshaw), *dança contemporânea* (Laurence Louppe e outras), *corpo político* e *corpo sensível* (articulado a partir de leituras de obras de Claudine Haroche, Richard Sennett e Norbert Elias), *memória* (Walter Benjamin e Ecléa Bosi), *tempo* em

Bergson (David Lapoujade), *culturas e empoderamento* (Joice Berth), *racismo estrutural* (Silvio Almeida) e *perspectiva anticolonial* (Frantz Fanon). Parte destes conceitos, somados durante o percurso de pesquisa, foram acionados para dar conta de discussões (sobre raça, cultura, gênero e empoderamento etc) que surgiram a partir das entrevistas.

Assim, nossa busca foi por compreender a experiência e a *memória do corpo* que dançou e que dança em meio ao “caos social” gerado pela problemática da desigualdade social “à brasileira”, a partir dessa perspectiva que aborda o *corpo* e suas simbologias em relações mediadas pela dança contemporânea.

Acreditamos, como hipótese de trabalho, que o contato que o indivíduo, *intérprete-criador(a)*, promoveu com o mundo foi mediado pela sua dança e, por sua vez, essa dança está nele incorporada. Falarmos dessa incorporação significa, sobretudo, reconhecermos que nenhuma experiência acontece fora do corpo. E que o primeiro contato profundo com as artes desses indivíduos pode ter potencializado outras visões de si, formas diferentes de perceber a si mesmo que podem ter contribuído para superações de inferiorizações ou auto-referências negativas que lhes eram impostas (como em situações de racismo do dia-a-dia). Assim, cada sujeito estaria trazendo à superfície do *corpo* as belezas e a valorização de quem se é, por meio de suas experiências no grupo.

De diferentes maneiras, esse *corpo* e a *corporeidade* que os envolve são, cotidianamente, atravessados por desigualdades e diferenciações de classe. Obstáculos esses que teriam de ser enfrentados, se possível, ou mesmo, ressignificados para abrir caminhos e fazer brotar potências artísticas.

Em *As paixões ordinárias - Antropologia das emoções*, Breton (2009, p.44) afirma que

O corpo é um “projeto inscrito no mundo”: seu movimento também é conhecimento e sentido prático. Percepção, intenção e ação entrelaçam-se de forma óbvia nas relações prosaicas com os outros, sem que isso possa permitir o olvide da educação da qual se originam e da familiaridade que os guia. O

corpo não é, portanto, uma matéria passiva, submetida ao controle da vontade ou um obstáculo à comunicação; ao revés, ele primeiramente se verifica, por seus próprios mecanismos, uma inteligência do mundo, uma teoria viva aplicada ao ambiente social.

Nesta pesquisa, o *corpo* é entendido como *construção sociocultural* e apreendido a partir de suas *potências*¹, de sua criatividade, sua capacidade de reinventar-se por meio de sua condição sensível artística. Considerando que cada *corpo dançante* pesquisado se construiu, parafraseando Breton, como uma “*matéria ativa*” nas relações sociais que estabeleceu.

Esse *corpo* que é construído e se constrói no contexto das relações sociais, está imerso em simbologias, simbolizando, sendo atravessado de sentidos do mundo do qual faz parte, com suas expressões artísticas em dança e para além delas. A respeito disso, Breton (2009, p.41) afirma que

A simbólica corporal traduz a especificidade da relação com o mundo de certo grupo num vínculo singular e impalpável, mas eminentemente cogente, o qual apresenta inumeráveis nuances de acordo com as filiações sociais, culturais ou regionais, ou de segundo com as gerações, etc. O indivíduo habita seu corpo em consonância com as orientações sociais e culturais que se impõem, mas ele as remaneja de acordo com seu temperamento e história pessoais.

A priori, ao dizer que “*não sabemos o que pode o corpo*”, Benedictus Espinosa, filósofo português da Idade Moderna, nos leva a refletir, nesta pesquisa, sobre a *potência* de existir através da dança contemporânea.

David Le Breton, por seu lado, traz a ideia do “*corpo pensado como construção social e cultural*”, permitindo-nos pensar sobre os “limites” impostos aos corpos dançantes pelas desigualdades sociais que destrincharemos mais adiante. Há pistas nas histórias pessoais que podem indicar tais “limites” como “azeites” para a resistência cultural e política dos sujeitos e não simplesmente como constatações de aceitação, de miséria e escassez de sua realidade.

¹ Faz-se, aqui, referência à ideia de conatus espinosana definida pela filósofa Marilena Chauí como “a potência interna de autopreservação na existência que toda essência singular ou todo ser singular possui”.

Ainda neste “festim” reflexivo, o pensamento invade o corpo e nos estimula a buscar formas de compreendê-lo e senti-lo nos diálogos com autores e autoras que tratam do conceito de *corpo*, de *dança*, de realidade social, dentre outros importantes para a compreensão das questões desta investigação.

Neste momento, a busca por arcabouço teórico-metodológico (e afetivo) nos aproxima ainda mais do antropólogo e sociólogo do corpo Breton e suas críticas aos usos do *corpo* no contexto da modernidade.

O *corpo* é considerado imerso em constante campo de tensionamento de forças e relações de poder, onde também é atravessado por políticas, desencantamentos, culturas, preconceitos, discriminações e condições socioeconômicas que, de modo diverso, *afetam* a existência.

Entendemos os *corpos dançantes* como *corpos políticos*, *corpos sensíveis* aos diversos contextos socioculturais onde vivem e dançam, emaranhados no tecido social “perfurado” por tensões e arranjos entre classes sociais desiguais.

Para a pesquisadora responsável por esta dissertação, verter tempo e sentimento, dedicar energias e se envolver com um assunto que nos motiva à investigação é estar implicada de alguma forma nas suas entrelinhas, envolvida nas suas minúcias e possibilidades de indagação, entendimento ou mesmo deslocamento de sentidos. Foi assim, no movimento dos afetos e deslocamentos políticos por meio do contato e troca com aqueles e aquelas a quem a dança proporcionou experiências, a quem ela tocou ou que a incorporaram, que esta pesquisa foi realizada e a dissertação construída.

Esses resultados de pesquisa estão divididos em três capítulos e seus subtemas, cada qual contendo revisões bibliográficas, discussões teórico-metodológicas, dados dos “mergulhos” do trabalho de campo (conteúdos das entrevistas com “a poesia de falas”, imagens e danças), além de ponderações e questões que emergiram do processo de pesquisa, como um todo.

A estrutura da dissertação contou com a seguinte organização:

No **Capítulo I – Corpos em relação na pesquisa: metodologia e afetividade**, compartilhamos as histórias dos grupos CEM e Pêlagos, o corpo técnico metodológico da pesquisa, os percursos do trabalho de campo, assim como aspectos socioeconômicos das cidades de Fortaleza e São Paulo.

No **Capítulo II – Corpos narrativos**, trazemos trechos das narrativas colhidas em entrevistas, olhares sobre o trabalho de campo, reflexões sobre o nu artístico e alguns dos contornos sociopolíticos, culturais e poéticos que são evidenciados pelos(as) *intérpretes-criadores (as)* em meio às nossas tentativas de buscar delicadas costuras de memória da pele, dos olhares, dos cheiros e de tantos movimentos que marcaram suas vidas, como dignas obras de arte, reviradas de (r)existência, belezas e imagens intensas.

O **Capítulo III – Incorporações**, tem como proposta geral a reflexão sobre *potências* e *limites* do corpo-mente na dança quando está em questão o *conatus* de cada sujeito, a forma como as relações sociais promoveram ou não mudanças nos destinos sociais, no âmbito das experiências individuais e coletivas mediadas por afetos, fora e dentro dos grupos. Este capítulo, em seus subitens expressa aquilo que foi incorporado no decorrer de toda a pesquisa: reflexões a partir das referências teórico-metodológicas, deslocamentos de olhar, mudanças de percepção, elementos que indicam rupturas e permanências nas histórias de vida, além de questões que surgiram em meio à pesquisa de campo.

Neste último capítulo, retomamos nosso objetivo de pesquisa e compartilhamos inquietudes que tomaram conta de nossos corpos como “cólera”, no processo de produção e análise dos dados colhidos. Também trabalhamos a discussão sobre o modo como a relação corpo e dança emerge das experiências de vida relatadas por intérpretes-criadores do CEM e do Pêlagos, pondo em questão a *potência de existir* através da dança contemporânea, ou mesmo das artes insurgentes,

rompendo fronteiras sociais e promovendo interconexões ou pontes entre corpos que dançam e resistem às opressões sociais. Com efeito, são evidenciadas algumas questões que as experiências dos grupos suscitaram durante o processo de pesquisa, bem como, sensações e pensamentos que foram energizados pelo “açúcar” contido na generosidade com a qual cada pessoa entrevistada dividiu conosco o que pensou, o que sentiu, o que dançou, com tudo que isso implica: quedas, suspensões, pausas, gestos velozes, sutis deslocamentos “no ar do mundo”, poéticas de movimentos que começam, giram entre plateia, coreografam e teatralizam dores e resistências, interpretam e criam danças que rimam, vibram e dão prazer.

A **Conclusão** busca organizar os achados de pesquisa, trazendo apontamentos e reflexões sobre todo o trabalho. Nos **Anexos** consta o roteiro de perguntas abertas utilizado durante as entrevistas, também listas de espetáculos mais mencionados nas entrevistas e um breve perfil das pessoas entrevistadas dos grupos CEM e Pêlagos.

Os títulos de cada capítulo e seus subitens levam a marca das experiências dos percursos da pesquisadora e têm a intenção de “dar corpo e sentimentos” à escrita dessa dissertação que também promoveu *afecções* e trouxe à pesquisadora o universo múltiplo dos *afetos* de “fazer” da ciência no contexto político, cultural e econômico brasileiro marcado pelo avanço conservador e violento das desigualdades sociais. Nas partes subitens, apresentamos cada história da trajetória individual e coletiva das pessoas que participaram dos grupos CEM e Pêlagos. E por que dizemos e reafirmamos aqui que isto aconteceu no *passado*? Respondemos a isso com a palavra *movimento*, já que os sujeitos se movimentaram e promoveram *deslocamentos* artísticos pessoais e coletivos a ponto de as formações iniciais dos grupos deixarem de existir, dando espaço a novos grupos e caminhos profissionais nas artes e em outras áreas por parte de seus integrantes, ultrapassando tempos e espaços de antes.

Capítulo I

Corpos em relação na pesquisa: metodologia e afetividade

1.1 Corpos dançantes

Na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem. (LOUPPE, 2012, p.81)

Abrimos, aqui, o “plexo solar”² deste primeiro capítulo, movidas pela latente pergunta: Quem são os corpos dançantes?

Nas “veias e artérias que correm no *corpo*” deste item, circulam e se derramam histórias de vida, memórias da pele, sentidos, reflexões, paixões, afetos e, sobretudo, experiências compartilhadas por indivíduos que se permitiram vivê-las, individual e coletivamente, em dois grupos de dança contemporânea distintos: o Centro de Experimentações em Dança (“CEM”) e o Núcleo de Dança Pélagos (“Pélagos”).

A seguir, apresentaremos cada grupo, suas movimentações reflexivas em dança contemporânea, suas idiossincrasias e aproximações.

²É uma parte que integra o corpo humano que também se chama “plexo celíaco”, localizada atrás do estômago e embaixo do diafragma. Utilizamos esta expressão para iniciar nosso capítulo porque consideramos que sintetiza a intenção de trazer à luz reflexões provenientes dos processos de pesquisa empírica que realizamos, estando de “corpo inteiro” na tarefa de pesquisar. Nas aulas de dança é comum se utilizar esta expressão para dizer ao arte-educand@ que relaxe, “abra o corpo para a luz entrar”. Aulas e oficinas dos grupos trabalharam com essa expressão ao estimular a experimentação de movimentos e gestos corporais. Para o Hinduísmo e o Budismo, o “plexo solar” simboliza um ponto de energia que se chama “Manipura Chakra”.

1.1.1 “CEM” (Centro de Experimentações em Movimento)³

Eu vi a palavra comer a alma das pessoas lentamente. Eu quero entender o que dizem as pessoas com seus silêncios. A minha criança brinca de contar estrelas para que eu não esqueça que o céu não é a terra (...) (MOURA, Silvia. 2015, p.53)

O Centro de Experimentações em Movimento tornou-se um grupo conhecido pela sua produção artística esfuziante que nasceu de processos criativos em dança marcados pela experimentação livre e intensa apresentada em várias partes da cidade de Fortaleza, além de ter chegado a outras cidades do Ceará e até mesmo fora do país (em Cabo Verde, no continente africano).

Espetáculo Corpos Aprisionados, do grupo CEM. Direção da Silvia Moura.

Silvia Moura⁴, aos 53 anos de idade e cerca de 43 destes dedicados às artes e, em especial, à dança, foi quem abraçou a ideia de formar o grupo e esteve empenhada em mantê-lo por anos.

³ Ao longo da presente dissertação, optamos por utilizar a sigla CEM para nos referir ao grupo.

Ela é uma mulher com traços indígenas, nordestina, “multiartista” brasileira, mãe de três filhas, filha da Dona Irene, dotada de uma capacidade reflexiva instigante, criatividade corporal estonteante, criticidade dançante, personalidade incisiva e sensibilidade social intensas. Talentosa no mundo culinário e das artes, em linguagens múltiplas, com vasta produção em dança, teatro, educação, literatura, costura, performance e manifestações culturais diversas de cunho político, ela foi uma das pessoas que entrevistamos para este trabalho.

Silvia apresentando o solo A cadeirinha e eu, na cadeia pública de Juazeiro do Norte/CE (2007).

⁴ Silvia Jacqueline Moura de Oliveira é seu “nome de batismo”, mas sempre preferiu ser chamada por todos e todas que a conhecem como “Silvia Moura”.

A formação artística de Silvia foi bastante diversificada. Estudou balé clássico por muitos anos, teatro, dança moderna, contemporânea, além de várias outras técnicas e linguagens das artes do corpo. Estas, a seguir, são imagens do início de sua carreira e formação artísticas:

(no centro da imagem, Silvia suspensa, no espetáculo Iniciação, com o Grupo de Dança Dora Andrade, apresentação no Parque do Cócó, em 1986)

(à esquerda, Silvia Moura, em ensaio do Grupo de dança Dora Andrade, em 1986)

A artista teve e tem um papel social e político de destaque no meio artístico nordestino e cenário nacional. Tendo chegado a se apresentar com espetáculos em vários países, dos quais destacamos o Japão, em uma importante mostra de dança contemporânea para a qual fora convidada, em meados dos anos 2000.

Sua expressividade, atualmente, reconhecida e festejada quando completara 40 anos de dedicação às artes, à dança, se deve a uma trajetória artística forte, marcada por ações culturais empreendedoras, projetos sociais e proposições políticas no campo da cultura que até hoje impactam a realidade de pessoas vindas de periferias e outras partes da cidade, bem como outras regiões interioranas do Ceará e do Nordeste.

(Silvia em apresentação de performance)

Além de ter atuado como Conselheira Nacional de Dança, ter iniciado artisticamente várias personalidades artísticas da arte na cidade de Fortaleza e ainda estar nesse trabalho arte-educativo de formação em projetos autônomos, como foi o espaço Artelaria, em parcerias com entidades públicas e privadas, é uma ativista em defesa dos Direitos culturais e tantos outros dos quais carece nossa sociedade marcada pela desigualdade de classes.

(à esquerda, Silvia Moura em um de seus trabalhos mais recentes, o Anatomia das coisas encalhadas; à direita em cena de outra performance em dança)

O “CEM”, apelido pelo qual ficou (re)conhecido na cena da dança contemporânea de Fortaleza/CE, não começou suas atividades com a proposta de se tornar um grupo ou companhia de dança.

Seu começo, segundo contam ex-participantes e a ex-coreógrafa do grupo Silvia Moura, aconteceu de maneira espontânea, sem um planejamento prévio no sentido do alcance do interesse que despertaria nas pessoas. Ela abriu espaço para quaisquer sujeitos participarem de aulas suas gratuitas, em sala disponibilizada no Anexo do Teatro José de Alencar, em seu complexo cultural, localizado no Centro da Capital cearense. Não havia imaginado que mais de cem pessoas se interessariam em participar e lotariam os primeiros encontros que propôs.

O desejo de dançar dessas pessoas participantes destas aulas abertas, que tinham perfis econômicos, sociais, políticos e culturais diversos, proporcionou uma experiência de grupo, impulsionou a formação de um grupo de dança contemporânea, *a posteriori*, mas este não se tornou um grupo profissional e “amador” de dança com toda a gente que se interessou em participar desse primeiro momento.

A configuração inicial foi se modificando com o tempo, conforme algumas pessoas desistiram e outras permaneceram participando das aulas-oficinas.

Formou-se, então, o “grupo CEM”, aos poucos, com aqueles e aquelas que permaneceram por mais tempo participando das aulas⁵, em formato de oficinas gratuitas, disponibilizadas pela Silvia e artistas convidadas(os), no espaço anexo do Theatro José de Alencar (TJA), no início dos anos 2000. E, posteriormente, em outros espaços parceiros, que cediam salas e teatros para oficinas e ensaios, tais como o SESC Emiliano Queiróz e outros.

⁵Segundo relatos da Silvia Moura e outras pessoas entrevistadas, costumava-se chamar de “aula” o encontro que faziam para aprender técnicas de dança e teatro, experimentar movimentações, criar e ensaiar coreografias e outras atividades que se relacionavam à dança contemporânea utilizada como ferramenta de formação arte-educativa e meio através do qual cada participante expressava seus afetos, seus dramas cotidianos, prazeres, desejos, angústias e tudo mais, através de gestos, expressões corporais e exercícios que contribuíam para melhor percepção espacial, de si, do outro e das suas próprias limitações e potências como sujeitos.

Na cena acima, ex-integrantes do CEM, como Tatiana Valente, Tayana Tavares, Felipe Damasceno e Luiz Otávio, esperavam o momento que fosse possível entrar novamente na coreografia. Isso acontecia porque sempre que alguém errava, havia um combinado a ser seguido por todo mundo: gritar “ERREI!”, em alto e bom som, para que a plateia e todo o grupo ouvisse. Em seguida, quem tivesse gritado, deveria se retirar da coreografia e ficar no palco, observando o instante que fosse possível se reinserir em alguma movimentação precisa da coreografia em curso. Um desafio que se colocava em todas as apresentações que fizeram do *Mentiras Sinceras*.

Esta cena, a seguir, representa um dos momentos do espetáculo em que cada intérprete-criador(a) fala algo incômodo que sente e que motivou uma mentira falada recentemente a alguém, com franqueza:

Mais cenas do espetáculo *Mentiras Sinceras*, com o grupo CEM, abaixo:

Quando refletimos sobre as provocações reflexivas que este espetáculo suscitou, cabe acentuar que ele estimulou a expressão do “eu” de cada ex-integrante, com alguma liberdade, incômoda, sem verniz social, para além da superfície que estaria nas expressões cotidianas, polidas, por máscaras sociais.

LAPOUJADE (2017, p. 58), em *Potências do tempo*, afirma, a partir de uma leitura bergsoniana, que *É necessário que o eu da profundidade suba à superfície para que nos lembremos dele, como se a diferença entre os dois demonstrasse uma diferença de natureza no próprio interior da memória.*

Tais cenas do espetáculo *Mentiras sinceras* promoveram espaços para que ex-integrantes do CEM se expressassem, artisticamente, de forma intuitiva, através de movimentações, falas e gestos improvisadas acerca do tema do espetáculo e orientados por uma sequência coreográfica básica, aberta às transformações que seus improvisos promovessem, no decorrer de apresentações para públicos diversos.

No tocante à intuição, LAPOUJADE (2017, p. 58) aponta que esta *vem de uma emoção fundamental, geradora de ideias*. E que, segundo Bergson,

Há emoções que são geradoras de pensamento; e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade como substância [...] Uma emoção é uma abalo afetivo da alma, mas uma coisa é uma agitação da superfície, outra coisa é um levantamento das profundidades.

Na cena abaixo, o grupo CEM se colocava em fila “indiana” para a cena em que dizia, espontaneamente, que quem se sentisse à vontade, que fosse contar alguma verdade, ou melhor, alguma mentira que falou no seu cotidiano, expondo-se para a plateia, tirando as “máscaras” que nos fazem parecer sempre “bons”, “honestos”, “gentis”.

Cena do espetáculo *Mentiras Sinceras*, grupo CEM

O espetáculo *Mentiras Sinceras* foi considerado um dos mais marcantes para o grupo CEM, segundo a maioria das pessoas ex-integrantes que entrevistamos.

Relatos trazidos nas lembranças das pessoas que entrevistamos do grupo mencionaram a experiência potente que representou em suas vidas ter participado dele, principalmente, por ter promovido reflexões sobre a forma como nos relacionamos com nossos próprios erros na vida social, em nossas relações interpessoais.

A seguir, ficha técnica do espetáculo *Mentiras Sinceras*, apresentada em encarte oficial que compõe os dados desta pesquisa. Esta ficha consta no material oficial de divulgação da Bienal Internacional de Dança do Ceará, onde o grupo se apresentou, em 2007:

FICHA TÉCNICA

Coreografia: Silvia Moura e Paulo José

Intérpretes: Silvia Moura, Tatiana Valente, Roberta Bernardo, Maurilene Moreira, Patrícia Freitas, Liana Cavalcante, Yasmin Nóbrega, Paulo José, Thiago Braga, Edson Sousa, Felipe Araújo, Lucas Amaro e Felipe Damasceno.

Música: Uirá dos Reis

Iluminação: Silvia Moura e Paulo Victo

Operação de Som e Luz: Paulo Victo

Figurino: Silvia Moura

Durante as entrevistas, Silvia Moura comentou sobre o Projeto “Terça se dança” que aconteceu no Teatro do SESC Emiliano Queiróz e foi realizado pelo CEM. Durante alguns anos, o projeto deu oportunidade para artistas amadores(as) da cidade de Fortaleza apresentarem solos e duos que eram suas experimentações artísticas em dança, assim como o grupo também participava com espetáculos novos e/ou em processo de criação, além de integrantes que ousavam apresentar seus trabalhos independentes.

PROJETO TERÇA SE DANÇA

Cartaz de divulgação do Projeto *Terça se dança* que foi criado e mantido por anos pelo grupo CEM em parceria com o SESC Emiliano Queiroz e SESC Iracema, em Fortaleza/CE.

O grupo realizou espetáculos com temáticas variadas que sempre traziam sentimentos e reflexões das experiências vividas por cada participante, sem separar a arte da vida em seus espetáculos.

O Projeto *Terça se dança* foi um espaço de experimentação artística para a cidade, pois recebia semanalmente, em sua programação, diversos solos de dança, performances, espetáculos de artistas iniciantes, além de ter contato com um espetáculo semanal do grupo que era apresentado sempre Às terças-feiras. Funcionou no teatro Emiliano Queiroz, do SESC Fortaleza, localizado no Centro de Fortaleza.

Abaixo, algumas fotos de espetáculos. A primeira traz uma cena do espetáculo que arrancava risos das plateias com releituras de histórias infantis. O *Três histórias para gente grande e pequena*, que se tratava de uma adaptação cômica de histórias infantis e foi apresentado em diversos espaços, dos quais vale destacar o Instituto Penal Auri Moura Costa, presídio feminino localizado no Ceará:

Espectáculo *Três histórias para gente grande e pequena*, com Grupo CEM

ARAÚJO (2013, p.107), em *Corporeografias cearenses: o ambiente artístico-formativo e as companhias “independentes”*, conta a história do CEM e de outros “grupos independentes” que atuaram no Ceará. A autora afirma que

(...) Nessa conjuntura, de um empreendimento de formação, o CEM amoldou-se despretensiosamente como uma companhia “independente”. Silvia Moura afirma que não tinha o objetivo de criar um grupo quando propôs manter as aulas da Escolinha; a sua motivação era não deixar que a proposta de Flávio Sampaio findasse com sua saída, ela desejava apenas que os alunos pudessem continuar tendo aulas de dança. Todavia, as vivências do grupo e sua atuação artística na cidade acionaram a conformação da companhia.

Na segunda foto, a seguir, temos o espetáculo *Engarrafadas* que tinha a participação somente de duas ex-integrantes do CEM, Silvia e Roberta. Ambas contracenavam entre garrafas usadas de vidro, dançando emaranhadas nelas, com o risco de se cortarem se quebrassem. A plateia atenta se angustiava com a dança e os textos proferidos que falavam também de questões existenciais:

Espetáculo *Engarrafada*, com Roberta Bernardo e Silvia Moura

O espetáculo *A chuva também molha*, na foto seguinte que apresentamos, foi apresentado por um grande número de participantes do grupo CEM, em espaços abertos da cidade de Fortaleza, tomando uma “roupagem” de teatro-dança de rua, para si.

O grupo apresentou vários espetáculos na rua, em espaços públicos fora da lógica do “palco italiano” tradicional, no qual o artista está no palco e a plateia é posta à distância em frente a ele, sem uma proximidade maior que a visual, muitas vezes.

Espectáculo *A chuva também molha*, Grupo CEM (2008)

Já o espetáculo *Eu me importo* foi apresentado na praça de uma cidade do interior do Ceará, provocando espanto, estranhamento e também simpatia das plateias que por ali passavam e as que permaneciam:

Espetáculo *Eu me importo*, Grupo CEM (2014)

Sobre o grupo CEM, ARAÚJO (2013, p.107), aponta que

Durante o primeiro ano, em que o grupo manteve aulas no TJA, foram realizados experimentações e trabalhos coreográficos com alguns criadores, como Márcio Slam e a própria Silvia Moura. AS experimentações do grupo tinham espaços garantidos de apresentação e difusão em projetos de formação de plateia, como Especial Dança, o Porão e a Arte de Boa Vizinhaça, que aconteciam no Teatro José de Alencar.

O período de existência do grupo CEM mencionado pela autora anteriormente, reflete o início do grupo, quando Silvia havia estabelecido parcerias que, depois, acabaram. O grupo partiu para o SESC, onde ficou por bom tempo após o fim desses projetos iniciais. Já no SESC, realizou o importante Projeto Terça se dança que falamos mais detidamente em outras partes desse trabalho.

Contudo, é importante falar que essas experiências de parceria institucional no começo do grupo proporcionaram aos ex-integrantes espaços para ensaios e apresentações sem custo, já que o aluguel de salas ou outros estabelecimentos para tal fim seria inviável economicamente. A autora aponta para o fato do grupo acabar se transformando em uma “companhia independente”, apesar de não ter sido o objetivo primeiro de Silvia, como já mencionado.

Abaixo, uma foto de um dos últimos espetáculos do grupo, na fase em que as parcerias que falamos já não existiam mais e a Artelaria era um dos principais espaços de ensaio:

Espectáculo *Ind-gente – Uma dança para a solidão*, do grupo CEM

(à esquerda, o ator de cinema e televisão Jesuíta Barbosa e, à direita, a multiartista Silvia Moura, em uma cena do espetáculo em que puseram pregos na boca)

O espetáculo *Ind-gente – Uma dança para a solidão* foi resultado de processos criativos com o grupo CEM em sua última formação. Era uma *nova geração do CEM*, como mencionaram pessoas entrevistadas (Felipe e Tatiana). Poucas pessoas que fizeram parte da primeira fase do grupo já não estavam mais neste momento.

O grupo CEM chegou a realizar apresentações internacionais. Na ocasião, havia quem nunca tivesse saído do Brasil. Foram dançar, a convite, participando de uma mostra de dança promovida pelas ações internacionais da Bienal de Dança do Ceará, em Cabo Verde.

Para lá, parte do grupo, viajou para dançar o espetáculo *Mentiras Sinceras*. Abaixo, um registro descontraído que fizeram durante a viagem:

Foto de momento de descontração do CEM, em Cabo Verde

(à esquerda, Thiago Braga e Tatiana valente; no centro, William monte, Maurileni Moreira e Silvia Moura; à direita, Tayana Tavares e Felipe Damasceno: Ex-integrantes do grupo CEM, em Cabo Verde durante intervalo de apresentações de dança)

2.1.2 “Pélagos” (Núcleo de Dança Pélagos)⁶

Mais do que qualquer sentimento predefinido, o encontro com o próprio movimento é uma expressão de um estado de prazer em sermos aquilo que somos, de sermos por inteiro.

(Rubens Oliveira, bailarino, coreógrafo, arte-educador capixaba)

O “cordão umbilical” nunca cortado da história do Núcleo de Dança Pélagos interliga-o com o coração e a mente do “Rubão” (como, carinhosamente, ex-integrantes do grupo chamam o artista Rubens Oliveira) que se empenhou em dar vida ao grupo, para sempre. Esta ligação de afeto é visível nas narrativas, nas danças, trajetórias de vidas e memórias da pele que guardam as experiências individuais e coletivas daqueles e daquelas que fizeram parte.

Nascido em Vila Velha/ES, de uma família de músicos, o ainda menino, Rubens veio morar em São Paulo, na Região do Campo Limpo, com sua mãe e seus 4 irmãos, logo após a separação de seus pais.

Rubens, quando criança.

⁶ A maior parte das vezes no decorrer deste texto dissertativo fazemos referência ao grupo utilizando o nome Pélagos.

É neste período da vida, ainda criança, que ele começa a ter contato mais de perto com as outras expressões artísticas, com a diversidade das linguagens da arte, temas da cultura, a cidadania e outras questões da vida que poderiam potencializá-lo e, assim, aconteceu: sua potência criadora, artística, sociopolítica, ali encontrou espaço para se expandir cada vez mais.

Na intimidade da ONG Arrastão, em projeto de percussão para crianças que se chamava “Arrasta-Lata”⁷, um grupo de música e percussão com materiais recicláveis, ele foi crescendo e despertando o gosto por outras artes, como a dança, que chega a conhecer por intermédio de oficinas e aulas que sentiu vontade de participar na ONG, espontaneamente.

Em 2018, a ONG Arrastão está completando 50 anos de atuação no Terceiro Setor, promovendo ações socioculturais na Região do Campo Limpo, periferia da cidade de São Paulo.

Lá fez seus primeiros passos de dança até conhecer Ivaldo Bertazzo⁸ e participar de suas formações artísticas, do curso de

⁷O grupo “Arrasta-lata”, que foi criado em 1999 pela ONG Arrastão, na periferia da Zona Sul de São Paulo, região do Campo Limpo, desenvolve trabalhos artístico-pedagógicos através da música com crianças a fim de conscientizá-las a respeito da questão da preservação ambiental, do combate à poluição do meio ambiente, além de oferecer formações de informática, dança, confecção de instrumentos, educação ambiental, dentre outras. Rubens Oliveira, na entrevista que fizemos, relatou sua experiência marcante no grupo quando era criança. Mais informações sobre o grupo, sua importância e responsabilidade social são apresentadas na reportagem: <http://embalagensustentavel.com.br/2010/01/25/grupo-arrasta-lata/>

⁸ Ivaldo Bertazzo é paulistano, nasceu em 1949, na Mooca, Zona Leste de São Paulo. É arte-educador, artista, desde os 16 anos de idade, e coreógrafo brasileiro. Criou o conceito de “Cidadão Dançante” e desenvolveu trabalhos formativos em danças com pessoas comuns que levavam essa ideia aos palcos. Ele se destacou no cenário nacional e ficou conhecido por realizar ações que democratizam a arte da dança, acessibilizando-as para pessoas de baixa renda. Estudou dança com bailarinas de várias partes do mundo (Tatiana Leskova, Paula Martins etc), tendo viajado por outros países (Vietnã, Índia, Indonésia etc) nos quais apreendeu técnicas variadas de dança, além de ter aliado seus estudos sobre fisioterapia ao trabalho de formação em dança e replicou-as em seus projetos que podemos considerar de “inclusão artística”. Idealizou a Escola do movimento – Ivaldo Bertazzo, em 1975, na qual formou bailarinos(as) de várias gerações, fomentando a consciência corporal, a consciência da movimentação, a ideia de cidadania relacionada com a dança e os sujeitos que dançam. Foi o criador de diversos espetáculos e teve muitos projetos apoiados e financiados por instituições como o SESC. Dentre os seus projetos que mais se destacam temos: o “Dança Comunidade” (Projeto de 2002, desenvolvido na Favela da Maré/RJ, do qual resultaram três espetáculos) e o seu Curso de Formação no Método Bertazzo, na sua

formação Educação do movimento, ter feito parte de sua companhia e ter sido professor da companhia de Ivaldo. E, em determinado momento do percurso, se questionar sobre quais seriam os próximos caminhos a seguir, inclusive, estimulado por Bertazzo.

Rubens ao fundo, com olhar fixo em Ivaldo, durante uma aula.

(Foto do acervo pessoal de Rubens)

Com o grupo de Ivaldo Bertazzo, Rubens viajou, pela primeira vez, para diversos outros países onde apresentou espetáculos de dança contemporânea. Experimentou trabalhar também profissionalmente com Ivaldo, quando estava preparado e já havia aprendido as técnicas de educação do movimento.

Rubens Oliveira, em entrevista concedida, contou-nos a emoção que sentiu ao viajar para a França e outros países, com espetáculos de dança:

Era um grupo de jovens artistas negros, no início da formação com o Ivaldo, aprendendo coisas novas, a rotina, a disciplina, coisa que não era muito presente no nosso cotidiano, na vivência da periferia não era passado de outra forma... muitos rapazes que nunca tinham saído do Estado, dançando na

Escola do Movimento, em São Paulo. Escola que Rubens Oliveira frequentou por cerca de sete anos. FONTE: https://www.ebiografia.com/ivaldo_bertazzo/

Europa, viajando de avião, dando entrevistas! A família, as pessoas do Arrastão vendo a gente na tv, matéria gigante no jornal...

O jovem artista capixaba, crescido em São Paulo e com sua negritude fortalecida, se vê movido por questões que emergiram neste momento de reflexão interna.

Sua vida havia mudado, ganhado novos contornos. Sua dança já ultrapassara, inclusive, as fronteiras da desigualdade social do Brasil, ocupando palcos fora e dentro do país, expressando sua criatividade pulsante em suas coreografias e partituras corporais intensas. Novos desejos e pulsões acenam para mudanças de trajetórias artística e profissional, em sua vida baseada nas artes.

No centro da foto, Rubens, dançando o espetáculo Yebo, com o Gumboot Dance Brasil, seu grupo atual.

Após anos atuando na companhia de Ivaldo, Rubens, então, decide partir para novos projetos e é neste instante de sua intensa vida artística, no qual estava envolvido com diversas outras atividades artísticas (espetáculos, performances, aulas etc), que surge o desejo de voltar ao Campo Limpo, mas, desta vez, com a ideia de compartilhar saberes, aprendizados e formar um grupo de dança.

Depois de conversar com uma amiga e compartilhar suas ideias, Rubens decide, junto dela, propor um projeto de curta duração, com dança e voltado para jovens, nos espaços do Projeto Arrastão.

Assim, surge o Núcleo de Dança Pélagos. Criado por sua iniciativa e amplo apoio da ONG Arrastão⁹, nesta época em que o Terceiro Setor havia se consolidado com suas políticas sociais em periferias, principalmente, da Região Sudeste do Brasil.

⁹ Essa Organização Não Governamental era conhecida como uma entidade responsável por trabalhos sociais de sucesso com crianças e jovens de periferias da Zona Sul, na época. E ainda tem reconhecimento da população pela qualidade dos projetos que atendem crianças e jovens da região.

Volúpia foi um dos primeiros espetáculos criados e coreografados por Rubens e o grupo Pélagos, no início de tudo. Ex-integrantes Renan, Diego, Nicole, Viviane e outros mencionaram este espetáculo como *um dos que mais amaram fazer e que foi importante porque falava muito do que se passava naquele momento de vida, questões da adolescência, dos nossos sentimentos.*

Este espetáculo abordava questões próprias das juventudes e da adolescência: a raiva, o medo, o amor ... que eram alguns dos temas recorrentes na vida de cada participante, na época. Abaixo, cartaz de divulgação da estreia do espetáculo na ONG Arrastão:

O cartaz de divulgação do espetáculo **VOLÚPIA** apresenta uma fotografia de dois bailarinos em movimento, vestidos com roupas brancas, contra um fundo escuro. O título **VOLÚPIA** está no topo em letras vermelhas e brancas. O texto principal anuncia a estreia especial do espetáculo em comemoração ao aniversário de 42 anos do Projeto Arrastão. Abaixo, informa-se que o espetáculo é idealizado e dirigido pelo jovem Rubens Oliveira (Rubão). Uma citação de Allan Fonseca descreve o espetáculo como "Vertiginosamente longe lança-me a volúpia do amor...". As informações de data (07 de agosto de 2010 às 17 h) e local (Projeto Arrastão - Rua Dr. Joviano Pacheco de Aguirre, 255, Bairro do Campo Limpo) são apresentadas. Na base, constam os logos da Realização (Projeto Arrastão) e do Núcleo de Dança Pélagos.

VOLÚPIA

Convidamos para a estreia especial do espetáculo **Volúpia**, em comemoração ao aniversário de 42 anos do Projeto Arrastão.

O espetáculo de dança é idealizado e dirigido pelo jovem Rubens Oliveira (Rubão).

“Vertiginosamente longe lança-me a volúpia do amor...”
Allan Fonseca

07 de agosto de 2010 às 17 h
Local: Projeto Arrastão - Rua Dr. Joviano Pacheco de Aguirre, 255.
Bairro do Campo Limpo

Realização **Núcleo de Dança Pélagos**

Foto Marcia Minillo

O espetáculo *Garimpo* também foi um dos mais mencionados por todas as pessoas que entrevistamos do grupo Pélagos.

Ele marcou suas trajetórias como um espetáculo que tratou de questões existenciais em consonância com questões sociais, políticas e econômicas vividas pelas pessoas, na época. Realizaram leituras, estudos sobre a história da Serra Pelada, viram fotos, assistiram vídeos e fizeram rodas de conversa com Rubens e equipe, para a montagem do espetáculo.

Encontraram preparadores de cena e ensaiadores para trazer à coreografia todo sentimento e força da classe trabalhadora representada nas danças que tinham por objetivo criar uma atmosfera semelhante a vivenciada pelos homens garimpeiros. Abaixo, fotos da página oficial do grupo Pélagos em rede social. Registros de *Garimpo*, em apresentações na cidade de São Paulo:

O tema do espetáculo se conectava diretamente com a história da busca insana pelo ouro na região da Serra Pelada, onde homens em massa, de diversas regiões do Brasil, foram para trabalhar nos garimpos, com o sonho de “fazer fortuna”. São retratadas imagens, em movimentos, das cenas reais de milhares de pessoas que se arriscavam nas escadas precárias por onde eram retirados por eles os sacos pesados de areia nas fotos homônimas do fotógrafo Sebastião Salgado ou mesmo na produção cinematográfica brasileira que leva o mesmo nome.

Voltando às origens do grupo Pélagos, é importante dizer que este grupo nasceu em meio à periferia da Zona Sul de São Paulo e foi composto por jovens da região, sendo resultado do desejo do artista Rubens Oliveira de realizar sonhos dançantes coletivos. Ele nutria a vontade de compartilhar seus saberes em dança e arte-educação, pensando e agindo como um empreendedor cultural autônomo. Assim nasce o grupo e nele o artista se propõe a contribuir para a formação artística e humana de outros(as) jovens e criar com estes(as) um espaço para criação e produção em dança contemporânea.

Tudo aconteceu porque Rubens esteve motivado pelas experiências que vivenciou quando abraçado, por 7 anos, por um

projeto de formação em dança, com Ivaldo Bertazzo, para o qual foi aprovado em seleção e convidado a participar ainda adolescente. A ONG Arrastão, então, apoia com sua estrutura e credibilidade, também dando suporte financeiro para a proposta do Rubens ser posta em prática. Aula com Rubens, no Núcleo de Dança Pélagos. Foto de divulgação do grupo em página própria em rede social:

O grupo é “batizado” por Rubens com o nome de “Núcleo de Dança Pélagos”, ou, somente “Pélagos”, como ficou conhecido, carinhosamente.

2.2. Corpo técnico metodológico

Qual seriam nossas técnicas de pesquisa para abordar as experiências em dança? Qual seria nosso “corpo técnico metodológico”? Esta foi a pergunta metodológica inicial que veio à nossa mente quando nos propusemos a pesquisar sobre experiências de dança nos grupos CEM e Pélagos.

A forma como os dados de pesquisa, as experiências em dança, seriam “colhidos no campo”, necessariamente, implicaria um

olhar para interlocuções entre a pesquisadora e participantes, relações essas mediadas pela sensibilidade, pela consideração das experiências de vida, de suas histórias, das emoções e dos afetos que aparecem nas “costuras narrativas” de cada pessoa ex-integrante dos grupos pesquisados.

Compartilhamos da perspectiva de Chizzotti (2016, p. 53), no referente à não neutralidade científica, como afirma o autor, apoiado em Cicourel (1964)¹⁰. Dado o caráter interpretativo desta investigação, a abordagem qualitativa revelou-se a mais adequada uma vez que a mesma

(...) trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. (MINAYO, 2001, p.14, apud GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p. 32)

A abordagem qualitativa que utilizamos parte de uma perspectiva voltada para a apreensão da profundidade das experiências individuais e coletivas, reveladas pelos sujeitos, por meio da relação de pesquisa entre pesquisadora e pesquisados.

A nossa abordagem qualitativa orientou-se pela perspectiva *etnometodológica*¹¹. Como técnicas de pesquisa, optamos pela associação das técnicas de entrevista¹² e *história de vida*, segundo uma perspectiva *etnobiográfica*¹³.

¹⁰ Os pesquisadores qualitativos contestam a neutralidade científica do discurso positivista e afirmam a vinculação da investigação com os problemas ético-políticos e sociais, declaram-se comprometidos com a prática, com a emancipação humana e a transformação social, adensam-se as críticas aos postulados e exigências das pesquisas unicamente mensurativas (CICOUREL, 1964)

¹¹ Segundo HAGUETTE (2013, p.48), “(...) a *etnometodologia* procura descobrir os ‘métodos’ que as pessoas usam na sua vida diária em sociedade a fim de construir a realidade social; procura descobrir também a natureza da realidade que elas constroem.”

¹² Como desenvolve Haguette (2003, p. 81), a entrevista é um processo de interação social entre duas pessoas na qual uma delas, o entrevistador, tem por objetivo a obtenção de informações por parte do outro, o entrevistado. As informações são obtidas através de um roteiro de entrevista constando uma lista de pontos ou tópicos previamente estabelecidos de acordo com uma problemática central e que deve ser seguida.

¹³ A Etnobiografia se configura como uma subdivisão da técnica História de vida. Nela, “o discurso autobiográfico – o que o sujeito conta – constitui a primeira versão da realidade, que é completada com tratamentos e análises complementares e com outras

Segundo CHIZZOTTI (2016, p.101), a *História de vida* é um relato retrospectivo da experiência pessoal de um indivíduo, oral ou escrito, relativo a fatos e acontecimentos que foram significativos e constitutivos de sua experiência vivida.

CHIZZOTTI (2016), em sua obra *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*, afirma ser a história de vida um relato retrospectivo da experiência pessoal de um indivíduo, oral ou escrito, relativo a fatos e acontecimentos que foram significativos e constitutivos de sua experiência vivida (2016, p.101). Baseadas nessa premissa metodológica, seguimos para o trabalho de campo para ouvir e registrar as *Histórias de vida* contadas por ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos, nas entrevistas abertas.

Aliado a essas trabalhamos com levantamento de documentos sobre as produções artísticas individuais dos integrantes dos grupos, bem como com documentos de ambos os grupos (reportagens, notícias etc) e acervos pessoais, encontrados na internet.

A formulação de roteiros de perguntas¹⁴ representou uma etapa significativa nesse momento preliminar que antecedeu o contato com o “objeto”¹⁵ de pesquisa.

Em campo, foi buscada uma escuta sensível das narrativas pessoais e, depois destas, realizadas anotações e observações. As

informações sobre a realidade social na qual o indivíduo está inserido. (...) A etnobiografia se apresenta como uma pesquisa biográfica em profundidade (...)” (CHIZZOTTI, 2006, p. 106)

¹⁴Constam em Anexos.

¹⁵As aspas são um destaque da pesquisadora feito para o termo metodológico. Sobre este se faz a crítica, reconhecendo que ele denota e representa a posição supostamente passiva e objetificada das pessoas entrevistadas no processo de produção científico. Quando chamamos de “objeto” um conjunto de sujeitos com os quais realizamos detidas conversas, entrevistas e, sobretudo, estabelecemos algum tipo de afetividade para uma escuta confiante, estamos reforçando a ideia pretensa de distanciamento e objetividades da “ciência neutra” e sua parcela de arrogância, em termos positivistas que até hoje influenciam as pesquisas em Ciências Humanas e Sociais no Brasil. A terminologia muito diz sobre a postura que é exigida de todo pesquisador, sem considerar, muitas vezes, a subversão de papéis sociais e posições hierárquicas que é possível no “fazer científico colaborativo”. Esta dissertação é fruto de um esforço coletivo de reflexão e compartilhamento de histórias e ideias sobre os grupos CEM e Pélagos, além de só ter sido possível a pesquisa à qual este trabalho se refere porque houve um processo afetivo e horizontal na produção dos dados e sistematização destes.

narrativas expressaram, por vezes, os afetos mais íntimos revelados no decorrer das horas em que foram entrevistadas.

As entrevistas sempre ocorreram num tom informal, amigável e descontraído no intuito de possibilitar a construção de um espaço tranquilo para as falas, ainda que houvesse o esclarecimento dos objetivos do encontro, da finalidade prática de produzir um trabalho dissertativo acadêmico.

A descontração das entrevistas com ex-integrantes do grupo Pélagos foi resultado do envolvimento e disponibilidade das pessoas entrevistadas, metade delas, desconhecidas da pesquisadora.

Com relação ao grupo CEM, todas as pessoas entrevistadas já conheciam a pesquisadora, mas, boa parte, não tinham com ela contato, há anos. Assim, o desafio foi reestabelecer esse contato, os laços afetivos e a confiança para que elas pudessem narrar histórias do passado a alguém que fez, de alguma forma, parte dele. Foi possível, no entanto, desenvolver as perguntas, buscando sempre serenidade, distanciamento e estranhamento dessas relações que, apesar de certa familiaridade e afetividade inerentes aos laços pré-existentes, conservaram seu caráter investigativo.

Para a realização das entrevistas foi feito contato com cada pessoa também por telefone e redes sociais, além de pesquisas na internet sobre documentos que trouxeram à tona a história dos grupos ou mesmo a apresentação de espetáculos. Foram consultados acervos pessoais e houve participação da pesquisadora como plateia, de uma apresentação de Rubens Oliveira e alguns outros(as) ex-integrantes do Pélagos no *Gumboot Dance Brasil*¹⁶, além de participação, como plateia,

¹⁶O *Gumboot Dance Brasil*, criado por Rubens em 2008, em São Paulo, se inspirou na dança sul-africana *Gumboot*. Sobre esta dança, a matéria de Tarcísio Cunha para o site www.agendadedanca.com.br, afirma que “O *Gumboot* surgiu na África do Sul no século XIX, quando foram descobertas minas de ouro e de diamante por lá. Sul-africanos de etnias diferentes foram forçados pelos colonizadores Holandeses e Britânicos a trabalhar nessas minas, em condições degradantes, sem ao menos conseguir se comunicar por não falarem a mesma língua (a África do Sul tem cerca de onze línguas oficiais). Subvertendo o meio ao qual estavam submetidos, eles inventaram um jeito de se comunicar sem precisar recorrer ao idioma falado. Descobriram que o batuque das botas, canto e gritos eram a solução para que pudessem se expressar. O *Gumboot* é uma dança sul-africana em que os dançarinos utilizam botas de borracha

em apresentações de performance em dança de Silvia Moura (*Anatomia das Coisas Encalhadas*, no espaço onde funcionou a Artelaria, em Fortaleza/CE e *À Beira de...*, no evento Palco Giratório do Sesc Santana, em São Paulo).

Durante as entrevistas, foram feitos registros em áudio (depoimentos gravados de ex-integrantes dos grupos CEM e Pêlagos que autorizaram), fotos e anotações no caderno de campo.

As pessoas entrevistadas, por vezes, fizeram pausas reflexivas durante as entrevistas, nas quais suas expressões faciais comunicavam os afetos tristes e alegres que sentiram ao “tocar” na memória e em recordações das trajetórias pessoais, superações de dificuldades financeiras, familiares; violências, enfrentamentos, perseverança nas artes como campo profissional, ou mesmo, como momento de descoberta e experimentação na juventude. Também surgiram relatos com voz embargada sobre experiências nos grupos, tais como a desilusão e o sentimento de desamparo quando se anunciavam o fim do grupo ao qual pertenciam ou estavam deixando de se sentir pertencentes.

ROSENTHAL (2014, p.190) ressalta o quanto *No fluxo narrativo e de lembranças, vemos emergir gradualmente da situação recordada – os quais em parte não se relacionam à perspectiva atual do entrevistado e dos quais por vezes o mesmo há muito não se lembrava.*

Nessas lembranças, também houve situações reveladas de prazer e dor vivenciadas no passado, por meio de espetáculos, em oficinas e exercícios de dança, em apresentações realizadas pela primeira vez ou mesmo em processos criativos que traziam para a cena

para produzir sons enquanto executam coreografias batendo com os pés e com as mãos, produzindo uma comunicação potente e poética. O ritmo é marcado pela batida nas botas e pelas canções.”

A notícia traz informações sobre o *Gumboot* e fala sobre o espetáculo que bailarinos e bailarinas da *Gumboot Dance Brasil* apresentaram no Sesc Consolação, em Março de 2018. Na ocasião, Rubens Oliveira dançou e esteve como coreógrafo. FONTE: <http://www.agendadedanca.com.br/gumboot-dance-brasil-estreia-seu-novo-espetaculo-no-palco-do-sesc-consolacao/>

o momento que cada ex-integrante passava na vida, suas crises, angústias e anseios.

Nessas experiências, importante discorrer sobre as culturas e sua importância no meio social, no que diz respeito às sociabilidades dos grupos, ao enfrentamento das vulnerabilidades sociais e para além disto, considerando as ressonâncias dessas experiências como canalizadoras de energias juvenis dispersas das pessoas, ex-integrantes, para realizações artísticas autênticas, como aquelas a que se propunham os dois grupos.

Nosso ponto de partida para conceituar *culturas* é a perspectiva da *pluralidade*¹⁷. Nesse sentido, fazemos referência às culturas e à sua diversidade de construções sociais, políticas e econômicas, de acordo com as realidades locais em que os indivíduos se encontram.

Cardoso (2017), em *A pluralidade cultural como elemento da diversidade cultural*, nos leva a refletir que o conceito de *pluralidade* cultural é imprescindível para a compreensão da diversidade cultural presente em nossa sociedade. A autora retoma o documento oficial do Ministério da Educação brasileiro, os *Parâmetros curriculares nacionais* (1997), no qual consta a definição que também orienta nossa análise. Segundo este, a *pluralidade* cultural se refere ao

conhecimento e à valorização de características étnicas e culturais dos diferentes grupos sociais que convivem no território nacional, às desigualdades socioeconômicas e à crítica às relações sociais discriminatórias e excludentes que permeiam a sociedade brasileira, oferecendo ao aluno a possibilidade de conhecer o Brasil como um país complexo, multifacetado e algumas vezes paradoxal. (BRASIL, 1997, p. 121)

¹⁷Perspectiva que considera fundamental a afirmação da diversidade como pressuposto para a definição, compreensão, localização das culturas, dos saberes e produções culturais.

No mesmo *documento*¹⁸ mencionado anteriormente, que diz respeito à concepção governamental brasileira sobre o que vem a ser a *pluralidade* cultural, qual sua importância para a educação; podemos, inclusive, buscar compreender também como se dá a relação entre a cultura como diversa e os territórios onde se vive e se faz cultura no Brasil. Neste sentido, afirma-se que

A cultura, como código simbólico, apresenta-se como dinâmica viva. Todas as culturas estão em constante processo de reelaboração, introduzindo novos símbolos, atualizando valores, adaptando seu acervo tradicional às novas condições historicamente construídas pela sociedade. A cultura pode assumir sentido de sobrevivência, estímulo e resistência. Quando valorizada, reconhecida como parte indispensável das identidades individuais e sociais, apresenta-se como componente do pluralismo próprio da vida democrática. Por isso, fortalecer a cultura de cada grupo social, cultural e étnico que compõe a sociedade brasileira, promover seu reconhecimento, valorização e conhecimento mútuo, é fortalecer a igualdade, a justiça, a liberdade, o diálogo e, portanto, a democracia. (BRASIL, 1997, p. 132)

Reafirmamos, então, que as *culturas* são diversas, plurais e não podemos entendê-las ou articulá-las às narrativas das pessoas entrevistadas sem antes apreender suas expressões e manifestações de forma localizada, contextualizada nos territórios onde acontece. Isto se tornou imprescindível para nossa pesquisa quando reconhecemos as diferenças culturais entre a dança contemporânea que acontece no Nordeste do Brasil e a que se dá no Sudeste brasileiro.

Afinal, sobre o quê estamos falando? Estamos reconhecendo a relevância das diferentes culturas das quais (ou nas quais) emergiram os grupos CEM/CE e Pêlagos/SP. Esta preocupação gira em torno da constituição do nosso objeto de pesquisa (tais grupos são originários de Estados e Regiões diferentes do Brasil) e de uma das nossas principais questões de pesquisa e o seu desdobramento quando pensamos a realidade socioeconômica e cultural de Fortaleza e de São Paulo refletida nas experiências dos dois grupos, respectivamente.

¹⁸ Parâmetros Curriculares Nacionais, no tocante à pluralidade cultural na educação (1997).

A ideia de culturas no plural leva em consideração o fazer, sentir, pensar, agir, culturalmente, em sintonia com as territorialidades¹⁹, com os espaços-tempo, as temporalidades onde os sujeitos sentem suas culturas, realizam-nas, fazem parte delas, vivenciam-nas e também as reinventam.

Mondardo (2008, p.6), em *O território e suas dimensões política, cultural e econômica: uma análise integradora-híbrida das práticas de territorialização*, aponta que

o território deve ser visto na perspectiva não apenas de um domínio ou controle politicamente estruturado, mas também de apropriação que incorpora uma dimensão simbólica, identitária e, porque não dizer, dependendo do grupo ou classe social a que estivermos nos referindo, afetiva (MONDARDO apud HAESBAERT, 1997, 41, grifo do autor)

As noções de *território* e *territorialidade* emergiram da ciência geográfica, mas estimulam uma discussão presente em várias outras áreas de conhecimento (como, por exemplo, as Ciências Sociais, a História etc), sendo entendidas e articuladas segundo abordagens próprias de cada área. Entendemos que *Por território entende-se geralmente a extensão apropriada e usada*. (MONTARDO apud SANTOS e SILVEIRA, 2006, p. 19). Sendo assim, quando articulamos tal definição de *território* à ideia de *pluralidade cultural* dos “fazeres” artísticos de ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos, concluímos que a atuação artística dos grupos transformou o território onde existiu, no tocante à forma como as pessoas vivenciavam a cidade.

Rubens, do grupo Pélagos, disse que *o Pélagos se apresentou em diversos lugares da cidade de São Paulo. Teve gente que se apresentou pela primeira vez em lugares diferentes do bairro onde morava*. Experiências como esta trouxeram um novo olhar dos

¹⁹ É a ideia de territórios como espaços locais de produção e vivência culturais, individuais e coletivas, que nos permite a compreensão do papel de cada indivíduo como essencial na realidade onde vive e resiste sociocultural e politicamente. A territorialidade pressupõe uma tomada de consciência por parte dos sujeitos de que eles têm poder de transformação e ação nos territórios com os quais se identificam. Por exemplo, a perspectiva da territorialidade, permite-nos entender como se dão os movimentos de Saraus literários que surgiram nas periferias de São Paulo com mais força na última década.

indivíduos sobre a cidade onde viviam, de forma cindida pelas separações entre bairros periféricos e bairros mais “centrais”. Ou seja, a experiência territorial ganha outro significado, como o de *potência*, pois os sujeitos *puderam* conhecer para além de seus bairros quando iam apresentar algum espetáculo. Mas isso não se deu sem tensionamentos.

Netinho Nogueira, do grupo CEM, ao falar sobre como era estar no CEM, nos contou que houve até mesmo intercâmbio cultural com pessoas vindas de outros países para a cidade de Fortaleza e com as quais teve contato através do grupo:

(...)O que eu gostava de tá lá dentro é que sempre tinha alguém diferente, alguém que podia dar alguma coisa, que queria só fazer uma aula e ela permitia isso, só experimentar. Aquela coisa de aula gratuita, né, de aula inaugural. Você tinha a sua aula inaugural, se você gostasse você ficava, se não você ia seguir a sua vida. E aparecia gente de todas as formas lá, de várias classes sociais, de vários grupos, de várias localidades. Alguém que vinha passar férias, passava lá e fazia aula. Gente de fora do Brasil fazia aula com a gente, dava aula. Então, o bacana era essa troca que tinha.

Aqui, optamos por abordar as transformações nas subjetividades e nas territorialidades dos sujeitos, a partir da perspectiva da dimensão cultural, na qual o *território* pode ser visto como um resultado da forma como grupos sociais se apropriam e valorizam simbolicamente o espaço onde vivem. Por isso, vale ressaltar que é o *uso do território*, e não o *território em si mesmo*, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido (...) O que ele tem de permanente e ser o nosso quadro de vida. (MONTARDO apud SANTOS, 1996, p.15)

Dando prosseguimento à nossa discussão sobre as *culturas* e as *potências* que identificamos na atuação artística dos grupos CEM e Pêlagos, pensamos a partir do conceito de *hibridez* ou *hibridismo cultural*. Este, nos termos de Homi K. Bhabha (2013), crítico cultural indiano.

A *hibridez* (ou *hibridismo*) pode ser compreendida como produtora ou produto da resistência humana nos “entre-lugares” e habitante do próprio tensionamento no campo cultural. Ela está na

articulação entre culturas, promovendo tensões, coalisões, encontros e outras formas de relação entre culturas diferentes. Mas, sobretudo, tornando possível o deslocamento do poder, antes “debaixo das rédeas” de colonizadores históricos. Para pensarmos a relação entre os conceitos de *culturas* e *hibridez*, lançamos, então, olhares sobre a dimensão política da hibridez nas culturas de expressões artísticas dançantes, como o são os grupos CEM e Pêlagos, como veremos mais para a frente.

Então, quais as perspectivas dos usos da ideia de *cultura* neste trabalho? Esta pergunta nos leva a refletir sobre os diversos significados da palavra *cultura*, usos e reinvenções que muito tem a ver com a forma como a sociedade contemporânea têm pluralizado o termo, criticado suas abordagens tradicionais baseadas ainda em pares antagônicos que separam culturas das naturezas²⁰, bem como razões das emoções e mentes de seus corpos.

Queremos dizer com isso que as *culturas*, “no plural”, atualmente, estão promovendo experiências de sociabilidade e processos individuais sem que isso esteja descolado das realidades vividas, dos dia-a-dias. A objetificação das *culturas* está em xeque: elas perdem, por instantes, a dimensão de coisa, objeto, produto a ser consumido, e passam a ser sentidas, percebidas como componentes da pele, dos sabores, dos gostos, das resistências políticas de populações oprimidas historicamente.

SILVA (2013, p.17) pondera aspectos da *cultura periférica* e ressalta que

A antropóloga Nascimento (2011) estudou por oito anos o trabalho desenvolvido na Cooperifa e nos saraus periféricos, e aponta que estes podem causar resultados positivos na vida dos frequentadores como valorização da autoestima, mudanças de hábitos culturais com a busca por outras opções de lazer, ingresso em algum tipo de sistema de educação, socialização, formação de redes de contatos, parcerias culturais e estímulo à produção cultural de sua publicação.

²⁰ Ver ANDRADE & SAMPAIO (2016, p.160-161).

Ainda é verdade que existe a “*cultura* padrão hegemônica”, ou seja, a *cultura*-objeto que se pode consumir em shoppings centers, pela TV, pelos outdoors e modas do momento que a “indústria cultural” vende.

Contudo, esse cenário vem modificando, conforme surgem e tomam seus devidos lugares de assalto as chamadas “*culturas periféricas*”, ou mesmo, culturas resistentes que permitem trocas de afetos, memórias, diversão, sociabilidade, economias criativas e solidárias e outras experiências coletivas e individuais que estão fora dos parâmetros daquilo que foi convencionado como “*cultura*”.

SILVA (2013, p.6), em *Cultura Periférica, a voz da periferia*, reflete que

O termo “*Cultura Periférica*” carrega uma série de fatores ligados à transformação social, valorização estética e articulação política. A cultura produzida na periferia parte da premissa de que, independente de suas mazelas (violência, pobreza, falta de infraestrutura e má distribuição de renda), as pessoas que se localizam ali também têm direito à fruição cultural. Com criatividade e autogestão, o modelo hegemônico de criação, produção e distribuição de bens culturais é adaptado para a construção de uma cultura independente, fora do mercado de massa e televisivo, com características e linguagens próprias.

Essa *cultura* que educa, civiliza, torna culto e elegante um sujeito, tem a ver com processos de colonização fortemente violentos e que impuseram modelos culturais europeus civilizatórios às várias partes do mundo²¹.

Criticando essa relação dos processos colonizadores, FANON (2005, p.60) nos lembra que

²¹ Sabemos que a América Latina, assim como outras regiões do mundo, antes de passar pelas violentas colonizações a que fora submetida, tinha uma diversidade de formas de viver, pensar, sentir, ser, estar política, econômica e culturalmente. Esta diversidade sucumbiu, em parte, aos sucessivos ataques etnocidas e genocidas, em opressões eurocêtricas (Entradas e Bandeiras, Grandes Cruzadas, Missões e expedições religiosas etc), tendo de reinventar-se, à medida que suas populações se viam sem liberdade. Por isso, a palavra *culturas* tem em si mesmo um panteão de significados que estão constantemente sendo disputados, criados, criticados e, sobretudo, revistos a partir de relações de poder e tensionamentos de diferentes grupos sociais oprimidos. A respeito, ver FANON (2005, p.175).

Ora, acontece que quando um colonizado ouve um discurso sobre a cultura ocidental, ele pega a sua machadinha, ou pelo menos verifica se ela está ao alcance da mão. A violência com a qual se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados fazem com que, por uma justa contrapartida, o colonizado tenha um riso irônico quando se evoca diante dele esses valores.

Pensar os usos da ideia de *cultura* é, sobretudo, refletir sobre como vivenciamos nossas culturas e os esquemas simbólicos que as compõem. Também sobre qual o valor político das culturas não hegemônicas. Consideramos a *cultura* como composta por esquemas simbólicos que se reproduzem e são reproduzidos nas nossas experiências cotidianas. Simultaneamente ela se reproduz nesses esquemas quando (se) incorporada por/em nós e produz significados.

Por isso, é possível dizer que as representações por ela produzidas estão imersas em relações de poder que colocam justapostas no campo social diferentes culturas. Principalmente, quando pensamos em termos etnocêntricos²².

Em *O local da cultura* (2014), obra do autor indiano Homi Bhabha, aponta-se que

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (2014, p.21)

SPIVAK (2010, p.15), reflete sobre o sujeito no contexto pós-colonial a que chama “subalterno” e nos propõe uma mudança de

²² “Etnocentrismo, argumenta Lévi-Strauss naquele artigo, “Raça e Cultura”, e, um tanto mais tecnicamente, em outro, “O Antropólogo e a Condição 16 Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 13-34, maio 1999 Clifford Geertz Humana”, escrito cerca de uma década mais tarde, não apenas não é uma coisa ruim em si mesma, mas, desde que não acabe fora de controle, é uma coisa bastante boa. A lealdade a um certo conjunto de valores torna as pessoas inevitavelmente “parcial ou totalmente insensíveis a outros valores” (p. 15) aos quais, outras pessoas, igualmente paroquiais, são igualmente leais. “Ele não tem culpa alguma de que se ponha uma maneira de viver ou de pensar acima de todas as outras, nem de que se sinta pouca atração (por outros valores)”. Esta “incomunicabilidade relativa” não autoriza ninguém a oprimir ou destruir os valores rejeitados ou aqueles que os sustentam.” (GEERTZ, 1999, p.15-16)

paradigma na qual não apenas se ouve o opressor colonizador falar ou refletir sobre a cultura dos seus subalternos e sim ressoa a voz subalterna que podemos entender como sendo a própria de sujeitos políticos historicamente oprimidos e silenciados como foram as mulheres, a população negra, a indígena e outras. A autora afirma que *Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.*

As culturas sob um *prisma descolonial*²³ são as culturas que resistem às subalternidades e realizam-se nos entre-lugares sociais onde é possível remar contra a maré das colonialidades cotidianas a que podemos identificar como resultantes da imposição de opressões de gênero, raça e classe social. Falamos, portanto, de várias ideias de *cultura*, partindo do entendimento de que a cultura, ou melhor, as culturas libertam e regulam as práticas corporais, individual e socialmente construídas. É possível dizer que não há “*cultura pura*”.

Essa perspectiva nos faz atentar para suas construções locais, destacando-se aspectos políticos, sociais e econômicos imbricados. As culturas podem existir entre resistências e ser agenciadas para tensionar o poder estabelecido da “*alta-cultura*” ou da indústria cultural hegemônica.

Refletindo essa tensão entre as culturas, BHABHA (2013, p.189) reconhece que

Ver o cultural não como fonte de conflito – culturas diferentes – mas como efeito de práticas discriminatórias – a produção da diferenciação cultural como signos de autoridade – muda seu valor e suas regras de reconhecimento. O hibridismo intervém no exercício da autoridade não meramente para indicar a impossibilidade de sua identidade mas para representar a imprevisibilidade de sua presença.

²³A perspectiva descolonial, reconhece os espaços para as vozes das ‘subalternidades’ falarem. Trata-se de uma corrente teórica que critica as relações eurocêtricas e o olhar que elas pressupõem quando da produção de conhecimentos. Se insere nos recentes Estudos Culturais, com diversos autores e autoras, como Bhabha, Spivak, Said etc. Do ponto de vista de Walter D. Mignolo, é imprescindível que questionemos a “monocultura do saber” (como disse Boaventura de Souza Santos) que estaria representada na produção de conhecimento de uma perspectiva hegemonicamente eurocêntrica ou referenciada em autores(as) e análises que partem desses pontos de vista.

Os diversos usos da ideia de *cultura* nos permitiram tentar notá-la, problematizá-la amalgamada às demais dimensões (sociais, políticas, econômicas; que envolvem marcadores sociais das diferenças como raça, gênero e classe) das experiências individuais e coletivas dos grupos de dança.

A seguir, apresentamos o “desenho” dos percursos metodológicos de pesquisa que realizamos durante o trabalho de campo, no decorrer de três anos.

2.3. Um corpo ocupando dois campos

Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (DESLAURIERS, 1991, p. 58 apud GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p.32).

No decorrer desta pesquisa de mestrado, trabalhamos “em campo” com dois territórios diferentes: Fortaleza e São Paulo. Metade das entrevistas ocorreram “debaixo do céu” paulistano (as referentes ao grupo Pêlagos) e a outra metade, em terras praieiras nordestinas (as relacionadas ao grupo CEM).

O desejo de colocar o “corpo em campo” já era antigo: surgiu juntamente com o projeto de pesquisa que foi submetido à seleção de mestrado. Lá havíamos previsto a realização de entrevistas com método de História de vida, para trazer à tona lembranças e percepções de ex-integrantes dos grupos CEM e Pêlagos acerca de suas experiências individuais e coletivas de dança.

Quando pensamos em realizar o trabalho de campo, levamos em consideração a necessidade de abrir espaço para as narrativas de

cada sujeito; para que pudessem contar suas memórias e da forma mais espontânea possível, em tom de autobiografia falada.

Por isso, antes de entrarmos em campo, preparamos o material que serviria de suporte para as entrevistas: leituras sobre metodologia autobiográfica e de história de vida, através de registro oral, com utilização de cadernos de campo, busca por documentos, (re)estabelecimento de contatos; utilização de gravador de voz, câmera fotográfica, roteiro aberto de entrevistas, tudo em meio à preocupação com uma escuta sensível e gentil.

O percurso começou com os primeiros contatos com as pessoas que desejávamos entrevistar. Os contatos foram feitos por meio de redes sociais e ligações telefônicas. Também fizemos buscas por conteúdos (reportagens, registros fotográficos e vídeos) sobre os grupos e as pessoas que foram ex-integrantes, em *sites* e *blogs* diversos.

Feitos os contatos e consideradas viáveis as entrevistas, partiu-se para a tentativa de marcar datas, horários e locais que se encaixassem nas agendas das pessoas e da pesquisadora. Tarefa difícil, uma vez que todas dispunham de tempo livre limitado e estavam muito ocupadas com compromissos assumidos.

Em 2016, a pesquisadora conseguiu agendar encontros para o ano de 2017 com as pessoas a entrevistar do grupo CEM e, simultaneamente, permaneceu contatando ex-integrantes do grupo Pêlagos para entrevistas o mais breve possível.

Antes, vale ressaltar que, quanto às sondagens anteriores à nossa atuação incisiva na pesquisa, fizemos contatos prévios com Silvia, Rubens e outras pessoas que integraram os grupos, a fim de saber da real viabilidade de entrevistá-las, se aceitariam “dançar conosco no baile do tempo antigo e presente” e para nossa alegria, “dançamos juntos” nesta pesquisa e em vários tipos de “solos”.

Agora, vamos voltar aos deslocamentos físicos, científicos e sentimentais que nos levaram para o Ceará, Estado onde realizamos nossas primeiras entrevistas tête-à-tête.

Um pouco antes, ainda em terras paulistanas, a pesquisadora verificou as possibilidades de viagem e, em Fevereiro de 2017, voou para a “Terra do sol”, para entrevistar pessoalmente ex-integrantes do grupo CEM.

A viagem teve o propósito de desenvolver a coleta de dados para a pesquisa acerca das histórias individuais e coletivas relacionadas às experiências de dança compartilhadas no grupo CEM, mas, também foi movida pelo desejo “de voltar pra casa”.

No centro da foto, estão (à esquerda) Tatiana Valente e (à direita) Ivonildo Araújo contracenando.

Acima, apresentamos uma cena do espetáculo *De volta pra casa*²⁴, com o grupo CEM. O espetáculo foi coreografado e dirigido por Silvia Moura. Trata-se de um dos espetáculos muito mencionado pelas pessoas entrevistadas. Ele foi apresentado em Fortaleza para um público considerável, tendo chegado a emocionar plateias diversas.

Assim como o título deste espetáculo do CEM que a pesquisadora dançou, retornar à cidade de Fortaleza era uma espécie de “De volta pra casa”, por esta ser também a sua cidade natal.

²⁴Foto do acervo pessoal de Tatiana Valente.

Em solo fortalezense, a pesquisadora foi ao encontro de ex-integrantes do grupo CEM. Cada entrevista teve sua “dor e delícia”, sentidas no corpo. A experiência da pesquisa em Fortaleza foi semelhante ao afeto que ouvir novamente Ednardo (cantor e compositor cearense) causa em quem está longe da “terra do sol e do mar” onde nasceu, há tempos! Em sua canção *Longarinas*, ele canta:

Faz muito tempo/Que eu não vejo/O verde daquele mar
quebrar/Nas longarinas da ponte velha/Que ainda não
caiu/Faz muito tempo/Que eu não vejo/O branco da espuma
espirrar/Naquelas pedras com a sua eterna/Briga com o mar.
(...)

O outro território onde colocamos o nosso “corpo metodológico de pesquisa” foi a cidade de São Paulo, com suas contradições, longas distâncias, intensidades e poesias espalhadas pelos postes e muros.

Os contatos prévios para falar a respeito da pesquisa e todas as entrevistas com o grupo Pélagos aconteceram em terras paulistanas, com datas diferentes, que fizeram parte dos anos 2015, 2016, 2017 e terminaram em 2018.

A pesquisadora começou contatando Rubens, em 2015, quando sentiu o desejo de conhecer mais sobre a produção em dança do grupo Pélagos. Neste ano, estava na construção do projeto de mestrado e participando da seleção para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo.

Neste ínterim, o grupo estava chegando em sua fase final e transformando-se em algo novo, perdendo sua configuração de grupo e levando as pessoas participantes (algumas) a darem continuidade às suas carreiras artísticas, seguindo caminhos diferentes, em novos grupos ou mesmo novos reagrupamentos “socioartísticos” com parte

de integrantes do Pêlagos, como foi o caso do grupo de Gumboot Dance Brasil criado por Rubens e atuante nos dias de hoje.

Também houve o desdobramento dessas mudanças na vida de cada participante, de uma forma diversa. Renan Marangoni, que se envolveu profundamente com o Pêlagos e dançou vários espetáculos, é outro exemplo de sujeito que se “desgarrou” do grupo e criou o novo grupo no qual coreografa, dirige e dança, o “Corpo Molde”²⁵, atuando na Região do Campo Limpo onde mora com sua mãe.

Em 2016, foi retomado o contato com Rubens, pela internet, e marcada uma reunião para apresentar a proposta de pesquisa e conversarmos sobre o grupo Pêlagos. Encontramos o artista em uma padaria da Zona Oeste, perto do seu trabalho, onde atua como arte-educador em dança. Nessa ocasião, após nos apresentarmos, falarmos da proposta e tomarmos um cafezinho, Rubens sugeriu alguns nomes para realizarmos as entrevistas seguintes e me passou os contatos.

Neste mesmo ano, tentamos os primeiros contatos com algumas das pessoas indicadas por ele e também procuramos por Renan Marangoni que já era conhecido pela pesquisadora por ter trabalhado em um mesmo ambiente com ela em Organização Não-Governamental da Zona Sul, próximo à ONG Arrastão. Renan também indicou ex-integrantes e passamos os meses seguintes buscando tais pessoas para marcar nossas entrevistas.

Conseguimos realizar parte das entrevistas somente em 2017, sendo possível me deslocar por vários cantos da cidade e experimentar

²⁵ O grupo nasceu em 2013, com a iniciativa do coreógrafo e bailarino Renan Marangoni. Atualmente, realiza processos criativos e de pesquisa em dança contemporânea, com jovens da periferia da Zona Sul de São Paulo, numa proposta nova, mas com características que lembram a proposta criativa e arte-educativa do Núcleo de Dança Pêlagos. Já foi contemplado com editais do VAI (Programa de Valorização de Iniciativas Culturais) da Secretaria de Cultura do município de São Paulo, conta com mais de 4 espetáculos na sua história que coexistiu com a do Pêlagos e tinha como elo com tal grupo a presença de Renan, em ambos, até o “fim” do Pêlagos. Para conhecer mais a história do grupo, basta acessar o site: <https://corpomolde.wixsite.com/cmdanca>

realizar cada entrevista em um ambiente novo que mais se adequou às condições de tempo das pessoas entrevistadas. Finalizamos as restantes no primeiro semestre de 2018.

As entrevistas em solo paulistano foram marcadas pela dinâmica e energia veloz da cidade. Mas, sobretudo, pela intensidade de momentos de encontro que foram possíveis quando cada pessoa entrevistada dedicou horas do seu escasso “tempo livre”, na loucura da Megalópole, para nossa pesquisa e um passeio pela própria memória e pelos contornos que deram às experiências com o grupo Pélagos.

As entrevistas ocorreram em cafês, bares, padarias e restaurantes, sempre considerando fundamental cada pausa para respirar e comer. Também hidratar-se, em meios aos afetos compartilhados, aos sentimentos que trouxeram a sensibilidade de sorrisos, lágrimas, tristeza, euforia, saudosismo, força e tantas outras emoções que cada relato e pergunta suscitaram, na tarde chuvosa e nas noites cheias de calor humano.

Foto da Biblioteca Mário de Andrade²⁶. Uma das entrevistas que realizamos com ex-integrante do Grupo Pélagos, o Diego, foi nesta esquina.

²⁶FONTE: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2017/04/20/biblioteca-mario-de-andrade-deixara-de-funcionar-de-madrugada.htm>

Dos resultados destes percursos, o que mais nos marcou foi o aprendizado que a experiência de trabalho de campo em dois lugares distintos trouxe à pesquisa: maior sensibilidade para a questão *territorial* no âmbito das *culturas*, quando passamos a valorizar mais ainda a vivência local, as produções artísticas que se deram de forma diferente para diferentes sujeitos, em cidades distintas que têm ligações histórico-econômicas e socioculturais muito fortes.

Tatiana Valente, ex-integrante do grupo CEM, contou-nos que

A galera do CEM, curiosamente, majoritariamente, né, não são todos, mas a maior parte são as pessoas que hoje organizam a PRODANÇA, que é uma Associação da Dança do Ceará. Está vivíssima, por sinal, tá promovendo um novo curso, ganhou uma coisa das escolas livres, vai fazer um curso que se parece um pouco com esse processo do CEM, que são aulas livres e tal... a Silvia está dentro desse projeto, é um projeto dela com uma galera que é do CEM, que foi do CEM, que foram alunos dela, formados uma grande perspectiva por ela.

A forma como os grupos atuaram em seus *territórios* influenciaram as vidas dos seus ex-integrantes, mas também impactaram políticas públicas de cultura e a “vida cultural” da cidade como um todo, a partir dos desdobramentos das ações culturais de seus ex-integrantes, posteriormente.

2.4. O corpo das cidades (Fortaleza)

Estou aqui em fortaleza/olha o sol 30° graus/Suando o rosto e
o corpo e até que isso é normal(...)
(Rapper e poeta da periferia fortalezense Felipe Rima²⁷)

Considerando que o grupo CEM nasceu na cidade de Fortaleza e atuou, principalmente, nela, pensamos ser importante apresentar alguns dados sobre essa que é a 5ª cidade mais populosa do Brasil.

Segundo *Dados do IBGE sobre a população estimada (2017)*²⁸, a capital cearense tem cerca de 2.627.482 habitantes, distribuídos em seus 119 bairros. Fortaleza tem uma vasta produção em dança e outras artes por parte de seus “nativos”.

Cidade onde está instalada a capital do Estado do Ceará, tem um forte movimento de profissionais e artistas amadoras(es) de dança, teatro e outras artes, desenvolvendo atuações políticas e culturais de impacto local e nacional, como, por exemplo, as interferências em políticas culturais de representantes da classe artística cearense tais como as da artista Silvia Moura. A cidade é composta por várias periferias e uma extensão litorânea considerável de 34 quilômetros, totalizando 15 praias.

²⁷Versos da música *Fui Vim*, do poeta e rapper da periferia fortalezense Felipe Rima que participou de aulas de teatro em projetos sociais onde Silvia Moura era arte-educadora.

²⁸ FONTE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/fortaleza/panorama>

(Foto da faixa litorânea de Fortaleza²⁹)

A cidade sedia a realização da Bienal Internacional de Dança do Ceará, importante evento que reúne apresentações de dança, performance em dança e dança-teatro de artistas locais, de outros Estados e países.

A desigualdade social está fortemente expressa nas dificuldades de acesso à arte e cultura das populações que residem nas periferias da cidade de Fortaleza. Mas isso vem mudando na última década, conforme têm surgido movimentos culturais das periferias reivindicando espaços e investimento em projetos nos bairros mais afastados do Centro da cidade. O surgimento da rede CUCA também representa uma mudança neste cenário de desigualdades de classes fortalezense e cearense que impactou (e ainda impacta) o livre e amplo acesso às artes e culturas por parte das populações moradoras das periferias da cidade.

Muitas pessoas fortalezenses nunca foram ao teatro ou ao cinema e não dispõem de rendas que lhes permitem usufruir de programações culturais pagas ou mesmo gratuitas (quando estas

²⁹FONTE: <https://cidadeseinfotos.blogspot.com/2012/03/fotos-de-fortaleza-ce.html>

últimas acontecem em lugares distantes para os quais o gasto com transporte se tornam inviáveis, economicamente).

A cidade conta com a rede CUCAs³⁰ (Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura localizado na Praia de Iracema, o Centro Cultural Bom Jardim³¹, teatros diversos, como o Theatro José de Alencar (na imagem abaixo) e seus mais de 100 anos de existência. Foi lá, em sua parte anexa, construída nos últimos vinte anos, que Silvia Moura iniciou, posteriormente, as aulas de dança gratuitas que culminaram na criação do grupo CEM.

Imagem de domínio público da fachada original do Theatro José de Alencar, tombado como patrimônio histórico e cultural. Encontra-se, atualmente, nestas condições de conservação.

³⁰São complexos de lazer, cultura, educação e formação profissional na cidade de Fortaleza. Eles iniciaram o funcionamento aberto ao público por volta de 2014 e são ligados às políticas de cultura e assistência social da Prefeitura de Fortaleza. Atualmente, existem os CUCAs Jangurussu, Barra e Mondubim, os três localizados em regiões da periferia de Fortaleza, com índices de vulnerabilidade social. A ex-integrante do grupo CEM, Roberta Bernardo, atua há alguns anos como arte-educadora no CUCA Barra, onde desenvolve trabalhos com artes cênicas, formando jovens entre 15 e 29 anos, faixa etária atendida na rede CUCA, prioritariamente.

³¹O “CCBJ”, como é conhecido o Centro Cultural Bom Jardim, fica localizada no Bairro Bom Jardim, um bairro que já foi considerado um dos mais violentos da periferia de Fortaleza, mas que tem uma população que luta para garantir o acesso à arte e cultura no bairro, juntamente com artistas da cidade tendo exercido um papel importante na idealização e criação do CCBJ que recebe, atualmente, apresentações artísticas diversas, para públicos de todas as idades. Artistas ex-integrantes do grupo CEM apresentaram-se várias vezes no Teatro Marcus Miranda e nas demais dependências do espaço cultural, que é um equipamento de cultura público bastante importante para a região.

Parte significativa da população fortalezense ocupa territórios periféricos, em mais de 700 comunidades precarizadas. A distribuição espacial desigual de Fortaleza se expressa nos *16% da população total da cidade vivendo em condições insalubres*, segundo *Censo Demográfico 2010 do IBGE*.

Na cidade também têm o Cine São Luís (cinema histórico da cidade, onde acontecem, anualmente, mostras e festivais de cinema, inclusive, internacionais), cinemas em *shoppings centers*, espaços culturais autônomos como o Galpão das Artes, espaços culturais mantidos pela prefeitura de Fortaleza e o Governo do Estado do Ceará como é o caso da Vila das Artes. Além das feiras de artesanato, museus, exposições de arte, festivais de música, de quadrilha, o desfile³² tradicional de carnaval das Escolas de Maracatu (O ex-integrante do CEM, Netinho Nogueira, utiliza trajes e maquiagem do Maracatu cearense todos anos para desfilar, assim como outras ex-integrantes).

Fortalezenses, nos últimos dez anos, também contam com alguns Pontos de cultura existentes em periferias como o Bairro do Pirambu, festas populares, bailes funks, festas juninas, rodas de ciranda, artistas de rua, shows e festivais de música regional, Festivais e Mostras de Teatro e dança, Saraus em bairros diversos, uma vida noturna agitada pelos bares e boates da cidade, além de uma infinidade de outras manifestações artísticas e culturais acontecendo cotidianamente nos faróis, praças públicas, ruas, espaços culturais autônomos e em todos os cantos da “terra do sol”, como é conhecida.

³²“Cordões, maracatus, festivais de frevos, escolas de samba, afoxés e blocos estão entre as agremiações carnavalescas” desfilaram, tradicionalmente, durante o carnaval de 2018, na Av. Domingos Olímpio, Centro de Fortaleza. Várias pessoas das periferias se organizam todo ano para desfilar e prestigiar os desfiles, configurando um evento bastante tradicional e popular na cidade há muitos anos.

Notícias e fotos: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/prefeitura-divulga-o-resultado-final-do-edital-de-apoio-ao-desfile-de-carnaval-da-domingos-olimpio-2018>

O corpo das cidades (São Paulo)

Enquanto eles capitalizam a realidade, eu socializo meus sonhos. (Poeta Sérgio Vaz, idealizador do Sarau da Cooperifa)

A cidade de São Paulo, com seus 464 anos de idade, tem uma vida própria, repleta de grafites nos muros, poesias coladas em postes, artistas de rua se apresentando nos sagrados minutos em que o sinal de trânsito se avermelha para os automóveis e dá um respiro aos pedestres.

Verticalizada, tensionada pelas questões de classe, gênero e raça e acelerada pelos seus mais de 11 milhões de carros circulando como é, possui uma população diversa. Coexistem mansões de alto padrão com pessoas vivendo em situação de rua em suas calçadas. Os espaços urbanos são coabitados por desigualdades sociais latentes com seus transeuntes indo para muitos lugares e direções, sempre.

Seus prédios históricos do Centro, construídos com suor e sangue de migrantes nordestinos, além de outros(as) trabalhadores(as) vindos de outros lugares do Brasil e do mundo, mantém um pouco da história latente no cenário entre arranha-céus novos, em solo paulistano que tem como característica marcante suas contradições duras em realidades difusas, com muita tensão, diversão, dispersão, diversidade cultural, socioeconômica e política. O Núcleo de Dança Pélagos surgiu em meio a elas, em uma de suas grandes regiões periféricas: Campo Limpo, Zona Sul de São Paulo, onde “pulsam” fortemente as iniciativas, produções e ações culturais de artistas locais.

É a maior capital do Brasil em densidade demográfica e concentra uma alta renda per capita, infelizmente, centrada em suas elites paulistanas que não representam um percentual significativo da classe trabalhadora que reside nas periferias, à margem de bons acessos ao transporte e os serviços públicos de mais qualidade perto de suas casas.

Segundo *Dados do IBGE sobre a população estimada (2017)*³³, a megalópole paulistana conta atualmente com 12.106.920 pessoas, parte considerável ocupando as periferias. É a maior cidade da América Latina também.

Na complexidade territorial de Sampa, destacamos a presença de grandes contingentes de comunidades, em bairros bastante populosos concentrados “às margens” dos quatro cantos da cidade.

De acordo com *Dados de 2010*³⁴ da Coordenação da subprefeitura do Campo Limpo de São Paulo, que compreende os distritos Campo Limpo, Capão Redondo e Vila Andrade, a região soma uma população de cerca 607.105 pessoas, residindo na Zona Sul da cidade, sendo 16.542 habitantes por metro quadrado. A região do Campo Limpo conta com mais de 50 bairros. Foi no bairro conhecido por ex-integrantes do grupo, como “Campo Limpo”, que nasceu o Núcleo de Dança Pélagos, próximo a um dos principais terminais públicos de ônibus, no espaço da ONG Arrastão, que desenvolve há décadas trabalhos em assistência social, com arte e cultura.

O *Mapa das desigualdades*³⁵ aponta que dos 185.726 domicílios que existem na região do Campo Limpo, mais de 50 mil estão localizados em favelas, com condições habitacionais ainda precárias.

O *Direito à cidade* (conhecê-la, vivê-la, circular por ela com finalidades que extrapolem a lógica dos caminhos cotidianos para trabalhar) é controverso e, muitas vezes, inviabilizado pela desigualdade social proveniente da má distribuição de renda de São Paulo, esta, “denunciada em letras de rap”.

A luta por cidadania cultural das juventudes paulistanas, é destaca por Almeida (2013, p.10). Conforme aponta,

³³ FONTE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>

³⁴ FONTE:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/subprefeituras/dados-demograficos/index.php?p=12758>

³⁵ FONTE: <http://www.redesocialdecidades.org.br/br/SP/sao-paulo/regiao/campo-limpo/favelas>

A “longa e profunda vala” que separa periferia e centro, que restringe o acesso a equipamentos culturais, possibilidades de lazer, trabalho e educação de qualidade é denunciada em diversas letras de rap. A higienização racista pela qual passaram vários bairros de São Paulo e as sobras do orçamento público que são investidas historicamente nas periferias são práticas que encontraram nos jovens seus principais delatores. O movimento hip hop contribuiu bastante para “reencaixar” a periferia no mapa da cidade. A denúncia das precárias condições de vida enfrentadas pelos moradores das periferias ainda nos anos 1970 através de “novos personagens que entraram em cena” e atualmente reforçada pela ação destes grupos juvenis, afirma (e afirmou) a todos que a periferia também tem “direito à cidade”! Este é um dos temas que surge com o crescimento da população urbana mundial nas últimas décadas. Ao se pesquisar sobre os punks, os pichadores, os grafiteiros, os rappers ou outros estilos, o que se pode notar é que há tempos o direito à cidade tem sido uma reivindicação dos grupos juvenis de São Paulo. O direito ao usufruto dos bens culturais produzidos pela metrópole paulistana tem sido reivindicado pelos jovens em suas músicas, seus símbolos, suas escrituras, suas vestimentas.

Questões como moradia de qualidade, acesso à arte e cultura, serviços públicos de saúde, educação, transporte, assistência social, são reivindicados pela população que mora nas “bordas” da metrópole, em suas expressões artísticas cada vez mais políticas e vivazes.

Nos *Cadernos de formação: Direito à cidade*, da gestão Haddad na Prefeitura de São Paulo, ano de 2015, afirma-se que

É importante destacar que o direito à cidade é, sobretudo, uma demanda dos países subdesenvolvidos, considerando o descontrolado processo de urbanização pelo qual passaram nos últimos tempos, além do histórico de colonização, regimes autoritários e dependência político-econômica dos países imperialistas. Portanto, a realidade das cidades desses países é marcada por inúmeras violações, o que cria um cenário em que são inevitáveis as lutas travadas pelos movimentos sociais, cujas reivindicações passam, direta ou indiretamente, por questões relativas ao direito à cidade. (2015, p.24)

Para a maioria das pessoas que moram nas periferias da cidade, o deslocamento depende do dinheiro para “tomar” várias conduções em longos trajetos para sair do próprio bairro e usufruir das maravilhas gastronômicas, culturais, de lazer múltiplas que a cidade oferece, em regiões mais centrais. Por isso, na última década, têm “explodido” ações culturais nas periferias que propõe uma

inversão de entendimento: pode-se “curtir” e “produzir” culturas nas/das periferias e não somente indo “ao Centro”.

Em contraponto às carências de políticas públicas e também resultantes da desigualdade social do sistema socioeconômico, político e cultural capitalista ultrajante em que vivemos, temos as potências de produções culturais periféricas no Campo Limpo, realizando “resistências culturais”.

O movimento de Saraus (Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau Elo da corrente e outros), núcleos e coletivos artísticos, shows, sound system pelas ruas, o Samba da Vela e outros que acontecem pelas ruas de bairros populares; os tradicionais bailes funks, rodas de samba e churrasco “na laje”, batalhas de rap, eventos de hip hop, dentre outras ações culturais e produções de agências da economia solidária (a Agência Solano Trindade é um exemplo importante de iniciativa voltada para a economia popular e solidária, tendo nascido atrelada ao Banco Comunitário União Sampaio³⁶, dentre outros).

Bergamin (2011, p.196), em *Lutas na cidade de São Paulo: Mutirão Recanto da Felicidade e Banco Comunitário União Sampaio*, afirma que

As propostas políticas do Banco Comunitário encontram saídas que caminham no sentido da reconstituição de um movimento social, estabelecendo para si como tarefa uma luta política, nos termos de RANCIÈRE (1996a) É preciso causar o dano, estabelecendo o dissenso, para que se possa avançar e modificar os lugares sociais já estabelecidos por quem detém poder.

Essas iniciativas de economias solidárias também têm contribuído para ações culturais nas periferias de São Paulo, apoiando

³⁶Banco Comunitário impulsionado a partir da União Popular de Mulheres que, com a participação da comunidade local, cria um Conselho de Análise de Crédito (CAC) para oferecer crédito à comunidade do Jd. Maria Sampaio, Campo Limpo e adjacências. Destinado principalmente às mulheres, com prioridade no crédito produtivo, consumo, moradia e cultural. Estes são realizados através da moeda social Sampaio emitida pelo banco, que são utilizadas no bairro, valorizando e potencializando a produção e consumo local. Outro serviço do banco é uma parceria que oferece o pagamento de contas e transferência de dinheiro através do e-dinheiro – sistema digital de moeda social, feito sem uso da moeda física. FONTE: <http://tecnologiasocial.fbb.org.br/tecnologiasocial/banco-de-tecnologias-sociais/pesquisar-tecnologias/detalhar-tecnologia-607.htm>

projetos de artistas locais. Elas são a materialização da crescente insurgência cultural periférica em uma cidade onde o custo de assistir a uma ópera no Theatro Municipal não é acessível para trabalhadores e trabalhadoras que dispõem de salários limitados ao mínimo ou insuficientes para suprir uma “qualidade de vida” que inclua o direito ao lazer, exceto se estes conseguem acessar às informações dos programas de formação de plateia e inclusão cultural oferecidos gratuitamente pelo teatro.

Além do fato de não se sentirem “no direito de entrar no estabelecimento”, enfrentam as dificuldades impostas pelo custo dos deslocamentos dentro da cidade de São Paulo que, por si só, já exigem uma renda capaz de suprir não somente a sobrevivência diária, gastos com alimentação, estudos, aluguel, água e luz, por exemplo. Ou seja, ainda há limites no usufruto cultural das instituições que promovem “culturas eruditas” da cidade (como a Sala São Paulo e o Theatro Municipal) por parte das camadas populares paulistanas.

Como discute ALMEIDA (2013, p.157),

A relação que os jovens moradores das periferias da cidade de São Paulo estabelecem com a região central diferencia-se da relação que possuem com o seu território, com o seu bairro. Há aí um sentimento de pertença ao lugar que, por vezes, não se percebe em relação a nenhum outro espaço e território da cidade. “Enfrentar” São Paulo, para muitos, significa sair do bairro onde mora, transitar pela cidade. Mesmo entre os jovens não é difícil encontrar nas periferias aqueles que ainda mantêm certo medo de se deslocar ao centro ou a outros pontos da cidade distantes do bairro. Sobretudo, os jovens que ainda não passaram por alguma experiência laboral que necessitasse deste tipo de locomoção ou que não têm hábitos de lazer para além do espaço do bairro.

Vale trazer aqui a experiência da pesquisadora em projeto sociocultural. Trata-se do desenvolvimento de um trabalho de formação e experimentação em dança e consciência corporal com mulheres vítimas ou em situação de violência doméstica, realizado durante um ano (2015-2016) na periferia de Perus, no Centro de Cidadania da Mulher, serviço público municipal.

Durante os processos arte-educativos, a “potência” da dança surgiu como caminho para mulheres que nunca tinham observado o próprio corpo, se exercitado com alguma frequência, vivenciado exercícios que promovessem suas consciências corporais nem usufruído de alguns espaços de cultura da cidade ou não se sentido “no direito” de usufruí-los. Foram realizados diversos passeios, dentre os quais destacamos uma visita gratuita ao Theatro Municipal de São Paulo.

Fachada do Theatro Municipal de São Paulo. Foto: Flickr/Eli Kazuyuki Hayasaka.³⁷

Na ocasião, as participantes comentaram que sequer sabiam que “podiam entrar ali”, ou, que “nunca se imaginaram entrando ali e vendo o quanto era belo”!

Essa é uma das faces da desigualdade social paulistana que interfere no acesso à cultura ou a limita a determinados lugares da cidade onde se “pode ir”. Sabemos que não se trata de algo imutável ou aceitável e que o tensionamento acontece cotidianamente quando grupos artísticos das periferias permanecem produzindo e exigindo recursos públicos, como é o caso da pressão que fizeram para aprovação da Lei de Fomento às Periferias.

³⁷ FONTE: <http://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/106679/theatro-municipal-de-sp-tem-nova-administracao-apo.htm>

Contudo, alternativas a essa “elitização cultural” vêm surgindo nas próprias periferias, com toda força, com produção de espetáculos de dança, teatro; batalhas de rap, bailes funks; realização de festivais de música, culinária, artesanato, dentre outros; com produções da economia solidária e atrações de artistas locais e convidados(as).

A cidadania cultural vem ganhando toda força na cidade de São Paulo, com os movimentos artísticos e culturais nas periferias e para além delas. Elas se tornaram polos culturais da cidade, com eventos marcados pelas iniciativas da Economia Solidária, de artistas e apoiadores(as) locais.

Neste primeiro capítulo, apresentamos brevemente as histórias dos grupos CEM e Pêlagos, a metodologia de pesquisa utilizada, os percursos metodológicos e alguns contornos e perfis socioeconômicos das cidades de Fortaleza e São Paulo.

Os *corpos* estiveram em relação nesta pesquisa por ligames de uma metodologia que optamos por realizar com *afetividade*, em todas as suas etapas, sem perder o objetivo geral de vista.

Capítulo II

Corpos narrativos

3.1. Corpos narrativos

Só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez. (BOSI, Ecléa. 1993, p.281)

Aqui, os “corpos narrativos” também significam “corpos dançantes”, ou seja, são as formas diferentes que utilizamos ao longo do texto desta dissertação para nos referirmos aos sujeitos que entrevistamos, pessoas que, hoje, são ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos.

Segundo DELGADO (2003, p.21-22),

As narrativas, tal e qual os lugares da memória, são instrumentos importantes de preservação e transmissão das heranças identitárias e das tradições. Narrativas sob a forma de registros orais ou escritos são caracterizadas pelo movimento peculiar à arte de contar, de traduzir em palavras as reminiscências da memória e a consciência da memória no tempo.

Essas pessoas entrevistadas dos grupos CEM e Pélagos dedicaram um tempo significativo de suas vidas para narrar suas experiências do período de vida no qual integraram os grupos, no passado, em suas diversas perspectivas de “narrador(a)”.

Neste sentido, compreendemos que

As narrativas possuem a potencialidade de fazer viajar o ouvinte através da viagem narrada. Como fontes para a construção do conhecimento histórico, seu potencial é inesgotável, pois também, como afirma Benjamin, “incorporam as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”. Em outras palavras, possibilitam “pontuar entre o momento da fala e o eternizar da escrita, desvãos que vazam no tempo o sentido da existência”. (Grossi & Ferreira, 2001, p.26, apud DELGADO, 2003, p.22)

Entendemos que cada entrevista teve uma *narrativa*³⁸ própria, ou seja, uma forma única de contar sobre experiências vividas de cada participante/entrevistado que, em determinados momentos desta

dissertação, também ousamos chamar de “narradores(as)” das próprias histórias de vida.

Em 2 de março de 2017, teve início a entrevista de Tatiana Valente, em um dia de chuva intimista, com ares vagarosos, por um tempo longo de mergulho na memória que durou cerca de quatro horas seguidas, com pausas para beber água e respirar fundo. A artista e pesquisadora em dança recebeu a pesquisadora para a entrevista na sala de sua casa, no bairro Benfica, conhecido reduto de artistas e intelectuais, na Capital de Fortaleza, após ter feito café e tapioca e servido, gentilmente, a partir das 10hs da manhã.

Tatiana Valente é dançarina, intérprete-criadora, coreógrafa, circense, arte-educadora, é criadora da *Cia. Ponto* onde atua em diversas funções e está estudante de Licenciatura em Teatro no IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), dentre outras atividades que faz na vida.

Atuou no CEM por muitos anos e, depois criou uma série de espetáculos e trabalhos solo, dos quais damos destaque ao *Mulheres—Galinhas-Mulheres*³⁹ e outros abordando questões de gênero, opressões das mulheres, suas lutas e resistências, com a sua *Cia. Ponto*, formada só por mulheres artistas e que problematizou questões desse universo das mulheres na sociedade, na vida e nas artes.

A foto abaixo é de uma apresentação do espetáculo mencionado, ao ar livre, em Fortaleza. No centro da foto, Tayana Tavares, cearense, bailarina, professora de artes e também ex-integrante do grupo CEM, contracenando, com a dançarina cearense, coreógrafa, arte-educadora e artista circense, Tatiana Valente que entrevistamos nesta pesquisa:

³⁹Em 21/01/2016, saiu uma notícia no Jornal O Povo, de Fortaleza/CE, divulgando a apresentação deste espetáculo em noite que a Cia. Ponto comemorou 10 anos de existência, no espaço cultural Galpão da Vila, localizado no Bairro Benfica. FONTE: <https://www20.opovo.com.br/app/divirta-se/agenda/teatro/2016/01/21/noticiasteatro,3564814/galinhas-mulheres-galinhas-as-sextas-no-galpao-da-vila.shtml>

Na foto acima, Tatiana Valente, Maurileni Moreira e Tayana Tavares, as três ex-integrantes do grupo CEM, contracenam em um momento que consideravam como um tanto “invasivo” do espetáculo *Mulheres Galinhas Mulheres*. Nele, Tayana e Maurileni seguravam o braço de Tatiana para retirarem sangue, no palco. A cena, que chocou a plateia, abordava a opressão vivida pelas mulheres em nossa

sociedade; também estimulava a reflexão sobre como é tratado o corpo da mulher no cotidiano, sobre estupro, violência de gênero e a ideia desse corpo feminino que está em poder de outra pessoa que não a mulher, como se tratasse dela ser propriedade de alguém. O espetáculo era uma denúncia à opressão contra as mulheres, uma problematização artística do machismo no dia-a-dia.

Tatiana relatou também como a experiência de dançar o espetáculo *Mentiras Sinceras*, com o grupo CEM, foi marcante para sua trajetória, uma vez que abordava a mentira que está presente no nosso cotidiano e o erro, em seu entendimento mais amplo, mas, em especial, o erro na atuação do bailarino, de quem dança e sempre busca camuflar seus erros em cena.

Abaixo, uma foto do espetáculo em que a artista (que, também desenvolve trabalhos de pesquisa artísticos e arte-educativos com a linguagem da dança circense) dança enrolada em vários fios, de cores diferentes, embaraçados. É um registro do espetáculo EMBARAÇZADA (2018) que dançou com a artista Gabriela Jardim, no espaço Maloca Dragão, como resultado de uma realização da Cia. Ponto de dança contemporânea, performance, dança-teatro etc, que a artista criou, em parceria com o Coletivo Quintal:

Na presente pesquisa indagamos sobre como foi sua história de vida, carreira profissional e experiências fora e no interior do grupo CEM. Também sobre qual o papel da dança contemporânea na sua vida e seu entendimento acerca dela, dentre outros temas. Mais adiante compartilhamos trechos cruciais da entrevista que destacamos.

No segundo dia de entrevistas, 3 de março de 2018, a pesquisadora seguiu para a casa da Silvia Moura, local onde a artista preferiu ser entrevistada. A pesquisadora chegou no fim de tarde e começou a entrevista quando já era noite, por volta das 19h30min.

Perduramos madrugada a dentro com nossa entrevista, com o despojamento e a fala detalhada das memórias da Silvia, enquanto dialogávamos sobre sua trajetória artística e de vida, o CEM e as tantas experiências que vivenciou com o grupo, em sua cozinha, enquanto comíamos pizza e “viajávamos” em suas lembranças que também trouxeram à tona capítulos importantes da história da dança no Ceará, da qual fez e ainda faz parte de forma intensa. Abaixo, fotos da Silvia, na entrada da sua casa, em Fortaleza/CE, onde realizamos nossa entrevista:

Silvia, em cena do espetáculo Ind-Gente – Uma dança para a solidão (2010), com o grupo CEM.

Em 4 de março de 2017, fomos visitar a artista cearense Roberta Bernardo que nos recebeu em sua casa, em bairro localizado no Centro da cidade de Fortaleza, para onde havia se mudado sozinha, recentemente, ainda trazendo objetos e se instalando naquele momento em que fomos entrevistá-la.

Roberta Bernardo, no dia que foi entrevistada, segurando em suas mãos o Trabalho de Conclusão de Curso, em formato artesanal, que apresentou para sua aprovação na graduação de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Ceará.

Fotografia do início do CEM, parte do grupo. Acervo pessoal da Roberta Bernardo.

Passamos o dia 5 de março de 2017 buscando outras pessoas que fizeram parte do grupo CEM e tentando marcar uma entrevista, mas nesta data foi inviável, chovia na cidade e o dia nos pedia paciência, reflexões sobre o processo e novas tentativas na manhã seguinte para “afinar” as agendas e “tocar o barco”.

Conseguimos agendar entrevista para a tarde do dia 6 de março de 2017, numa tarde bem ensolarada, com o artista fortalezense Thiago Braga, em seu local de trabalho, o Porto Iracema das Artes⁴⁰, importante espaço de fomento à dança, em termos de formação artística, processos criativos e eventos sobre a linguagem que foi conquista proveniente e do esforço de pessoas da classe artística fortalezense.

Eram 16h12min quando iniciamos nosso “bate-papo”, em uma sala da coordenação artístico-pedagógica da qual faz parte Thiago. Lugar onde as paredes estavam cobertas por cartazes de divulgação de espetáculos, instalações e performances em dança de grupos locais e de outras regiões resultantes também de processos formativos e criativos impulsionados pela instituição.

Thiago Braga, em sala de trabalho do Porto Iracema das Artes, onde foi entrevistado por nós.

⁴⁰ O Porto Iracema das Artes (www.portoiracemadasartes.org.br) está localizado no complexo cultural Centro de Cultura e Arte Dragão do Mar, na Praia de Iracema, lugar tradicionalmente boêmio da cidade de Fortaleza/CE.

No dia 7 de março de 2017 havíamos uma entrevista marcada, mas que não aconteceu devido aos imprevistos de um ex-integrante. Combinamos, então, nova data e horário.

Encontramos Felipe Damasceno, artista cearense ex-integrante do grupo CEM, às 14h05, do dia 8 de março de 2017, para uma entrevista na sala de reuniões do antigo Casarão da criança, prédio histórico, no Centro de Fortaleza, onde hoje funciona setores ligados à Prefeitura e vinculados à Secretaria Municipal de Cidadania e Direitos Humanos. Esse lugar foi cedido para que a entrevista acontecesse por uma amiga da pesquisadora que trabalha lá.

Felipe Damasceno e Silvia Moura em apresentação do CEM, pelas ruas da cidade de Itapipoca/CE. Acervo pessoal de Felipe (2009).

Cena da apresentação de Felipe Damasceno em espetáculo solo
“Sagração ao fast food”, em São Luís/MA,
durante o III Festival de Arte Contemporânea (2014).

Cena do espetáculo solo “Sagração ao Fast Food” (2014), com Felipe Damasceno. O espetáculo abordava a relação do corpo com a mídia, segundo Felipe. Acervo pessoal de Felipe. Foto de Flávia Almeida. Apresentação que aconteceu em Fortaleza/CE.

No espetáculo da foto acima, Felipe nos contou se tratar de um dos seus primeiros trabalhos solo em dança contemporânea no qual dançou e *totalmente nu*. Na sinopse oficial de divulgação do espetáculo, o artista fala que (...) *A partir de um outro olhar para o cotidiano e a corporeidade do homem contemporâneo afetado por todo esse aparato tecnológico midiático, o trabalho tenta trazer no corpo essas informações dissecando-as, desgastando-as, ritualizando-as.*

Para entrevistarmos “Netinho”, apelido pelo qual ficou conhecido no CEM José Jorge Neto, tentamos uma data e local que não deu certo, porque ele estava atarefado. Remarcamos para dia 8 de março de 2017, em uma tradicional lanchonete do Centro da cidade, onde tomamos café e resgatamos suas histórias do passado e do presente de maquiador, design de moda e produtor cultural.

Netinho Nogueira. Foto de Acervo pessoal.

Desenho de Netinho, durante aula de curso de Figurino, no SENAC de Fortaleza/CE(2014). Acervo pessoal.

Atualmente, Netinho Nogueira, ex-integrante do grupo CEM, que, como ele mesmo mencionou, chegou a *dar várias aulas de balé clássico para o grupo, porque, tinha formação anterior ou simultânea, na época, assim como o Felipe Araújo, outro ex-integrante*, experimentou outras artes, como a do desenho na foto acima, realizado durante curso de produção e criação de Figurino que fez no SENAC, em Fortaleza. Também é próximo no mundo das artes populares, tendo atuado em diversos festivais de quadrilha.

Hoje, não trabalha com dança contemporânea. Desenvolve trabalhos de design, criou uma empresa de gravatas que produz (a ENGRAVATAR), é maquiador de referência na cidade de Fortaleza, principalmente, em produções em audiovisual (filmes, curtas e etc), mas também atua maquiando artistas diversos. Abaixo, foto de Netinho em feira de exposições, na Praia de Iracema, com a sua empresa mencionada:

Foto do acervo pessoal do maquiador e artista Netinho. Feira de exposições do Estoril, na Praia de Iracema, Fortaleza/CE. Julho de 2018.

Optamos por entrevistar as seis pessoas do CEM que estavam acessíveis no momento em que desenvolvíamos o Trabalho de campo. Foram levadas em consideração para a escolha de tais ex-integrantes: a disponibilidade ao fazermos contato, a intensidade de suas participações no grupo, o fato de terem considerado essa experiência marcante em suas vidas e também ter atuado em três ou mais espetáculos ou apresentações artísticas performáticas do CEM.

Findadas as entrevistas em território cearense, partimos de volta para São Paulo, outro campo de pesquisa onde fomos entrevistar ex-integrantes do Pélagos de “corpo-mente”.

Na busca por contatos com ex-integrantes do grupo Pélagos, havíamos conversado pessoalmente com Rubens e com Renan. Ambos indicaram nomes e deram contatos telefônicos e de redes sociais através dos quais foi possível encontrar as pessoas e propor nossas entrevistas.

Semelhante à realidade de ex-integrantes do grupo CEM, encontramos dificuldade na hora de marcar datas e locais que se encaixassem nas agendas pessoais superlotadas de ex-integrantes do grupo Pélagos.

Antigo cartaz de divulgação do grupo Pélagos

Rubens dando aula em ensaio do Gumboot Dance Brasil, seu grupo atual.

Cartaz de divulgação do grupo atual de Rubens.

Rubens Oliveira, no centro da foto, facilitando a Aula do Movimento, no Centro Integrado Articular, em São Paulo (2017). Foto do acervo pessoal de Rubens.

Rubens Oliveira em momento dançante(2017). Acervo pessoal.

Rubens, idealizador e fomentador do grupo Pélagos foi o primeiro a ser entrevistado. Devido à correria do nosso cotidiano e do seu dia-a-dia artístico que limita seu tempo com diversas apresentações artísticas e projetos culturais, fizemos sua entrevista em dois momentos. Sendo o primeiro, em 2015 (depois 2016 e 2017), mais dedicado ao convite para participar da pesquisa, às explicações sobre a proposta de pesquisa e escuta acerca do seu olhar sobre a história do Pélagos. E o segundo, em 2018, focado em uma conversa baseada no roteiro de entrevistas.

Pâmela, artista paulistana que integrou o Pélagos e hoje atua, em grupo coreografado e coordenado por Rubens, a Companhia Gumboot Dance Brasil, foi a segunda entrevistada do grupo Pélagos.

A pesquisadora encontrou a artista em um café, localizado na Zona Oeste de São Paulo, em uma tarde de muito chuva, na qual compartilharam histórias de vida e do grupo Pélagos, sodas italianas e broinhas de milho. Abaixo, fotos do acervo pessoal de Pâmela, dançando espetáculos com o grupo Pélagos e o Gumboot Dance Brasil:

Pâmela, em cena de “Yebo”, Gumboot Dance Brasil, ao ar livre. Acervo pessoal.

Acima, cartaz de divulgação do *Y Khyssa*, do grupo Pêlagos, com Pâmela no centro da foto. Este foi um dos espetáculos mencionado por todas as pessoas do grupo que foram entrevistadas. Consideraram-no um espetáculo significativo do grupo e que marcou suas trajetórias de vida por ter proporcionado uma experiência profunda e criativa em dança, que trouxe reflexões a partir da questão “O que é meu?” que dá significado ao nome do espetáculo.

Diego fez parte do grupo Pélagos e lá iniciou seu contato mais intenso com as artes da dança. Nossa entrevista aconteceu, à noite, em um bar popular, localizado ao lado da Biblioteca Mário de Andrade, no Centro de São Paulo.

(Diego e Pâmela. Acervo pessoal do Renan Marangoni)

(Renan e Diego. Acervo pessoal do Renan Marangoni)

Renan Marangoni, nome artístico de Renan Augusto Leopoldo Pereira, foi entrevistado em um restaurante popular, da Região do Campo Limpo, relativamente próximo à ONG Arrastão, onde o Pélagos nasceu e se desenvolveu enquanto grupo.

O artista mora na região desde antes da época do Pélagos e, hoje em dia, atua com dança contemporânea no grupo que criou (que se chama *Corpo Molde*), onde dança e coreografa com outros jovens também moradores(as) dos arredores. Entrevistamos o ex-integrante no tempo de seu intervalo de trabalho, momento em que foi possível devido sua agenda ser “apertada” com compromissos. Compartilhamos um almoço, sobremesa e suas histórias afetuosas sobre a experiência no grupo Pélagos.

Renan Marangoni, em ensaio do espetáculo Volúpia, com o grupo Pêlagos. Acervo pessoal do Renan.

Renan (à direita), dançando o espetáculo “Ausência” (2016), com Willian Farias (à esquerda), do grupo Corpo Molde que criou quando ainda estava no Pêlagos, onde atua como diretor, coreógrafo e bailarino, hoje em dia. Foto de Taba Benedicto.

Viviane e Nicole foram entrevistadas ambas em 24 de maio de 2018, em uma padaria localizada na Região do Butantã, Zona Oeste de São Paulo, onde estudam em cursinho pré-vestibular. A seguir, foto que

foi feita quando terminaram as entrevistas (à esquerda, Nicole; e à direita, Viviane):

(Registro fotográfico de Lilian Aparecida)

Nesta noite fria, havíamos marcado de nos encontrar para a entrevista próximo ao metrô Butantã, na Zona Oeste de São Paulo, em uma padaria. A entrevista começou com Nicole, que gosta também de ser tratada pelo apelido “Nick”, por amigos e amigas.

A jovem artista é amante da dança, tendo participado do grupo Pélagos quando adolescente e, recentemente, participado de apresentação com o grupo atual de Rubens Oliveira, a convite dele, para apresentação durante a Virada Cultural⁴¹ de São Paulo.

Nicole, hoje, é mãe e mora com seu companheiro e sogros, atualmente, em uma cidade do interior de São Paulo, São Roque. A jovem estudou balé clássico, danças brasileiras e outras técnicas de dança quando fez parte do Pélagos e também em outros espaços de formação em dança da cidade de São Paulo, como o Núcleo Luz. Abaixo, foto dela em início de carreira, quando dançava em ensaio do grupo *SM*

⁴¹Evento anual promovido pela Prefeitura de São Paulo, no qual acontecem apresentações artísticas variadas, no Centro da cidade e em outros pontos, com programação totalmente gratuita, sempre durante um fim de semana do primeiro semestre de cada ano, tendo uma duração de dois dias “virando a noite” do sábado para o domingo, inclusive.

Crew e quando integrava o Pélagos, performando em frente a um painel de graffiti no Projeto Arrastão):

Na mesma noite, após pausa para café e lanche, foi iniciada a entrevista com a “Vivi”, como gosta de ser chamada Viviane, ex-integrante do grupo Pélagos e amiga da Nicole. A jovem é natural do Piauí, mas foi trazida pela mãe para morar na periferia da Zona Sul de São Paulo, quando muito criança. Atualmente, é dançarina no *Coletivo Limiar* e parcerias com o grupo de Renan *Corpo Molde*. Abaixo foto (de divulgação oficial do grupo) de apresentação, em 2017, nos espaços abertos do CEU Campo Limpo, do Coletivo mencionado com o qual dança a artista Maria Viviane:

(Vivi é a terceira pessoa, da direita para esquerda)

3.2. Olhares sobre o trabalho de campo

O relembrar é uma atividade mental que não exercitamos com frequência porque é desgastante ou embaraçosa. Mas é uma atividade salutar. Na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos. (BOBBIO, 1997, apud DELGADO, 2003, p.16)

Afetos emergiram ao longo de todas as entrevistas. A cada relato, as pessoas entrevistadas desvelavam lugares da memória que traziam lembranças da infância, da adolescência e, então, da fase adulta.

Histórias de vida com peculiaridades, mas também várias semelhanças, dentre as quais é importante destacar a presença da arte e da cultura expressas de maneiras diferentes: alguns tinham acesso através da família que era envolvida com ações culturais da comunidade ou mesmo as promoviam, outras começavam a participar de festas populares, danças parafolclóricas, dançar quadrilhas juninas.

Diego, do grupo Pélagos, ao lembrar como teve acesso à cultura em seu bairro, antes do grupo Pélagos, mencionou sua família e produções culturais que familiares seus realizam:

(...) Minha família sempre movimentou a cidade onde eu moro, né, Taboão da Serra. É, fazendo atividades artísticas. Por um lado, a minha família é extremamente evangélica. É, os meus tios já mexiam com arte e cultura na região onde a gente mora. Meu tio teve banda de reggae.

O artista conta que criou o seu *primeiro grupo de dança na escola* que foi estudar depois de ter sido expulso de outra escola porque foi chamado de “macaco” por outro aluno e bateu no menino para se defender. Ele contou que o grupo se apresentava bastante *nos intervalos* e que *foi até chamado pra se apresentar noutros lugares. Era o SM Crew, com coreografias parecidas com Boy Band, sabe?!*

Tatiana, do grupo CEM, contou que, antes de fazer parte do grupo, já estudava balé clássico e chegou a experimentar outros tipos de dança. Ela nos contou que com 14 ou 15 anos de idade se questionou

Eu lembro que já tinha uma coisa assim: “Pô, o balé nem nosso é!” (risos) Uma dança francesa, super, né... fui estudar a história profundamente e tal. Pô, cara, tem que estudar uma coisa daqui! Estudar as danças daqui! Aí eu fui pro grupo parafolclórico Onélio Porto. Que era o grupo organizado pela Valquíria Lobo, lá no Colégio Cearense de Fortaleza. A Valquíria era do Tradições Cearenses, né, o grupo lá ali do SESC! Nesse grupo dancei muita coisa! Muitas danças daqui, né, tipo, Norte, Nordeste, mas também muito Brasil, né, majoritariamente Brasil, mas, em alguns momentos a gente teve acesso a danças portuguesas, né, tipo... aqui tem a Beneficência Portuguesa, esse lugar... duas das meninas que faziam parte do grupo são descendentes diretas de portugueses. (...) dança parafolclórica, que é “esse lugar” que você pega o folclore e mexe, já contextualiza dentro, já mistura com o que é mais atual. Não tem uma preocupação em ser perto do que é a tradição. É parafolclórico!

Haviam as que estudavam em academias de dança clássica, aquelas que gostavam de arte e chegaram a fazer teatro profissional e receber cachê por apresentações, como disse Thiago Braga, do grupo CEM:

Tive toda essa relação de 2002 a 2003 de tá próximo, de fazer aulas, mas não ter um vínculo muito forte,... tava indo muito por um caminho do teatro que era preu ganhar grana, uma coisa mais comercial, era o teatro infantil, musical, comédia também, né. Que foi uma super escola também, mas ele tinha, ele era raso pra mim, né, ele rapidamente se esgotou, esgotou as possibilidades do que eu podia aprender, em termos de estética, de pesquisa do meu trabalho como ator, da direção, da produção, enfim, aprendi muita coisa, mas chegou uma hora que não tinha mais pra onde ir porque era uma empresa. E é nesse momento que eu decidi voltar pro CEM. Decidi que eu não queria me encaminhar por aquele caminho de arte, embora também seja legítimo. A gente também, se precisar fazer deve fazer, é um campo também.

Roberta Bernardo, do grupo CEM, compartilhou conosco sua emoção ao lembrar de pessoas que foram importantes em sua trajetória estudantil e artista.

Ela contou-nos sobre o contato com uma professora de Educação Física que conheceu na escola que foi estudar logo quando chegou em Fortaleza, para morar com sua família em uma ocupação

de terreno abandonado chamada *Comunidade Rosalina, na periferia de Fortaleza, perto da Avenida Perimetral.*

Nesta escola, a professora estimulou suas habilidades esportivas e ela passou a *praticar atletismo*. Foi alguém que *abriu os caminhos, enfim, acolheu e cuidou da alimentação* dela, quando não tinha dinheiro para isso.

Infelizmente, quando perdem contato e ela muda de escola, Roberta entristece. Mas isso passa quando acaba sabendo e participando de um projeto social sobre HIV/Aids que Silvia Moura estava iniciando em sua escola atual, abordando esta temática através de oficinas e aulas de teatro para alunos.

Assim, a artista se vê estimulava e apaixonada pelo teatro até o momento em que o projeto acaba e se vê *sozinha, de novo*. No entanto, por pouco tempo, porque logo, como ela contou *a Silvia me convidou a participar do CEM, um projeto novo, gratuito, com dança e teatro e assim fui fazer teatro e acabei dançando!*

Esses relatos expressam muito das influências de pessoas que estimularam as artes e culturas nos ex-integrantes do CEM e Pêlagos.

Vale ressaltar que as falas mencionadas, foram colhidas nas entrevistas em que utilizamos um roteiro aberto de perguntas. Ele serviu de apoio para nossas conversas, verdadeiros “mergulhos” na *memória* individual e coletiva de cada pessoa acerca das experiências nos grupos CEM e Pêlagos.

Cada pergunta serviu de apoio para esses *corpos-mentes* que aceitaram reviver a jornada de um passeio consciente pelo vivido, pelas “entranhas” de um passado, muitas vezes, bem guardado em gavetas da memória, desengavetadas, com parcimônia, a cada entrevista. Assim como foi extremamente generoso o gesto de se disponibilizarem para contribuir com as suas reflexões sobre vida, arte e dança, favorecendo nossa interlocução com o arcabouço teórico-metodológico da pesquisa.

Tempo e memória são duas dimensões imprescindíveis para compreendermos os sentidos atribuídos, individual e coletivamente, por cada pessoa entrevistada às experiências vividas nos grupos CEM e Pélagos. Por isso, cuidamos de cada material colhido com bastante zelo e a fim de buscar neles elementos que pudessem nos auxiliar a refletirmos sobre essas memórias revividas das experiências em dança em sua dimensão transformadora e potencializadora para os sujeitos, a partir dos processos afetivos que vivenciaram nos grupos.

Ecléa Bosi (1993, p.281), em *A Pesquisa em Memória Social*, afirma que

A Memória, é sim um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo.

O tempo não flui uniformemente, o homem tornou o tempo humano em cada sociedade. Cada classe o vive diferentemente, assim como cada pessoa.

Existe a noite serena da criança, a noite breve e profunda do trabalhador, a noite infinita do doente, a noite pontilhada do perseguido.

É verdade, porém, que nossos ritmos temporais foram subjugados pela sociedade industrial, que dobrou o tempo a seu ritmo, “racionalizando” as horas de vida. É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso... A memória os reconquista na medida em que é um trabalho sobre o tempo, abarcando também esses tempos marginais e perdidos na vertigem mercantil.

As experiências nos grupos CEM e Pélagos, reveladas pelos entrevistados, são trazidas pela *memória* do que foi vivido numa outra época e que, sobretudo, emocionou de forma peculiar cada sujeito.

Pensando tais experiências como atravessadas de *temporalidade* e *emoção*, trouxemos para esta reflexão Lapoujade (2017, p.27), em *Potências do tempo*. O autor afirma que

A emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. Ou melhor, o movimento é o próprio espírito das coisas e dos seres, é aquilo que nos faz “vibrar interiormente”, na profundidade.

No *Capítulo I – Tempo e afeto*, Lapoujade (2017, p.22) apresenta noções de *tempo* e *afeto* em Henri Bergson, filósofo francês que pensou *consciência*, *matéria* e *memória*. Segundo ele, para

Bergson, *O passado é um mundo paralelo ao do presente, ele não está atrás de nós, mas ao nosso lado.*

Já no Capítulo II – *Intuição e simpatia: Bergson perspectivista*, Lapoujade (2017, p.86) aponta que “(...) *Da memória podemos dizer que ela é a consciência que se tornou duração (intuição), ou também que ela é a duração que se tornou consciência (simpatia)*”.

Os grupos CEM e Pêlagos existiram em outro *tempo-espaço*, diferente do momento em que se encontram hoje as pessoas que entrevistamos, revendo suas experiências.

Isto fica evidente quando as falas reelaboram o passado e fazem as lembranças “dançarem no campo das ideias e reflexões” que atravessam as artes, se conectam com o campo sociopolítico e cultural de onde falam, além de realizarem deslocamentos que levam cada ex-integrante a identidades que se transformaram com o passar dos anos e suas danças, deixando marcas indelévels.

Diego Henrique, do grupo Pêlagos, remontou sua história de vida desde o nascimento e compartilhou conosco:

Meu nome é Diego Henrique da Cunha, eu sou de Taboão da Serra, interior de São Paulo, mas precisamente do Jardim São Salvador, ali de Pirajuçara que é divisa com o Campo Limpo. Sou de uma família extremamente tradicional, evangélica. Todo mundo na minha família é extremamente religioso. Eu não sou nada religioso, nada. (...) Primeiro contato com música que eu tive, com algum tipo de arte foi na igreja mesmo. Eu cantava com a minha mãe, ela canta, ela me levava pro culto, aí eu comecei a cantar em casa, fazia exercício com ela e eu achava o mô barato. Só que eu nunca tive, assim, a pretensão de seguir alguma coisa na música ou na arte, né?! É bem por hobby, diversão mesmo, sabe?! Só que aí eu fui chamado pra fazer parte do coral, né, o coral oficial da igreja. Aí só que não deu muito certo, eu fiquei três meses no coral, eu era muito diferente, né, das outras pessoas, nunca segui um padrão assim. Eu tive sempre cabelo grande, eu fui sempre influenciado pelo rastafarianismo por conta do meu tio ser rasta. Ele não era evangélico, isso é um pouco da treta da minha família, ter gente de várias religiões. Por isso que eu não sigo nenhuma pra num ter treta com ninguém.

Atualmente, Diego dança no Gumboot Dance Brasil, com Rubens e algumas outras pessoas que integraram o Pêlagos. O jovem

artista disse *se sentir livre para dançar* e conseguir *executar os movimentos das coreografias* que antes do Pélagos, julgava ser incapaz de fazer. Abaixo, foto recente de apresentação do grupo, com o espetáculo Yebo (acervo de Rubens):

(à esquerda, Diego, dançando Yebo)

Podemos dizer que os grupos não “morreram” quando se desconfiguraram e se metamorfosearam à medida que seus ex-integrantes seguiram suas vidas e trajetórias artísticas. Levando consigo os aprendizados para novos agrupamentos artísticos. Foram por caminhos inéditos com as “tatuagens” que as obras de artes vivenciadas, criadas e dançadas nos grupos CEM e Pélagos fizeram em seus *corpos dançantes*.

Renan, Pâmela, Diego, Nicole e Viviane, ex-integrantes do Pélagos, afirmaram que *depois da experiência de ter participado do grupo não são os(as) mesmos*. Hoje, *entendem melhor seus próprios movimentos e seguir suas escolhas*.

Renan, hoje, é diretor, bailarino e coreógrafo do grupo *Corpo Molde*, no qual tem desenvolvido um trabalho com segurança em si mesmo, como disse ele, *no Corpo Molde divido muito do que aprendi no Pélagos. A dança me proporcionou ter mais consciência do meu corpo. É como o Rubens falava, que nunca esqueci, “Seu corpo é seu instrumento de trabalho, cuide bem dele!”*

Os *afetos*, então, ultrapassaram a existência dos grupos e serviram de estímulo para novas criações e produções artísticas que aparecem na atualidade. Como descreve Bosi (1993, p. 283), *Se a memória é, não passividade, mas forma organizadora, é importante respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo e intelectual da sua experiência e da experiência do seu grupo (...).*

O próximo subitem se dedica a discutir, brevemente, sobre a nudez no contexto das artes, da dança contemporânea. Por se tratar de um tema que surgiu no decorrer da pesquisa, conforme ex-integrantes do grupo CEM e Pélagos trouxeram em suas falas questões durante as entrevistas, a partir de suas participações em espetáculos de dança onde houve o uso político e cultural do “nu artístico”.

3.3. **Corpos nus**

Ser bailarino (*a*) é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. (LOUPPE, 2012, p. 69)

O título deste subitem significa uma metáfora referente às pessoas ex-integrantes dos grupos CEM e Pêlagos; de seus *corpos* que estiveram *nus* e/ou expostos nas cenas para plateias diversas.

Para a dança contemporânea em cena, o *corpo nu* dá margem a uma variedade de interpretações, sentimentos, percepções e simbologias, suscitando *afetos* nos públicos que fogem ao controle dos grupos e suas performances artísticas.

Em *Cultura, corpo e afeto* (2014, p.16), Muniz Sodré, faz reflexões sobre o *corpo* a partir da ideia do *sagrado* que retomamos aqui para pensar o que há de *profano* no *nu* artístico como expressão em dança e performance. O autor aponta que

Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas. São as fronteiras, ou melhor, os limiares que separam o profano do sagrado. “Separar” vem do latim *secernere*, donde *secretum* (segredo), ou seja, o separado. *Sacer* (sagrado) é o território separado por limiares, não por barreiras como nas fronteiras. Nos ritos com forte carga simbólica, quanto mais “separadas” ou misteriosas são as significações dos gestos e das palavras, maior é a sacralidade. Maior também quando o segredo litúrgico envolve a corporeidade humana em todas as suas modulações de existência, inclusive a sexual. Interditos. Entende-se, assim, porquê Karl Barth, um teólogo paradigmático para o radicalismo cristão, refere-se ao sagrado como “essa lama colorida de erotismo”.

Erige o seguinte questionamento da reflexão de Sodré (2014): É livre a experimentação do sagrado e do profano presentes na nudez de uma dança contemporânea como a realizada no espetáculo *De volta pra casa*, do grupo CEM? Ou está também inscrita nos códigos morais de conduta das relações sociais fora do âmbito das artes?

O *corpo nu* está presente nas obras cinematográficas, nas Artes Plásticas, na Dança contemporânea, no Teatro, nas Performances e em outras expressões artísticas inomináveis, há um tempo considerável. Em se tratando da sua presença na dança contemporânea, especificamente, ressalta Dantas (2010, p.2) que

A presença do corpo nu na dança contemporânea não é novidade. Huesca (2005) retrata esta presença desde o início do século XX, destacando as criações de dançarinos como Isadora Duncan e Rudolf Laban, a partir de 1910, nas quais o corpo nu encarna a harmonia com a natureza idílica e a regeneração da condição humana. (...) A partir dos anos 1990, o corpo nu se torna cada vez mais presente na produção coreográfica contemporânea, seja na Europa, na América do Norte ou no Brasil. Desse modo, obras de coreógrafos europeus como *Aatt enen tionon* (1996) de Boris Charmatz, *Self Unfinished* (1998) de Xavier Le Roy, *Still Distinguished* (2000) de La Ribot, de coreógrafos canadenses como *Confort et Complaisance* (2000) de Benoît Lachambre e *Amour, acide et noix* (2001) de Daniel Léveillé, ou ainda, obras de coreógrafos brasileiros como *Vênus é um menino* (1995) de Andrea Druck, *O samba do crioulo doido* (2003) de Luiz de Abreu, *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Formas Breves* (2004) de Lia Rodrigues, *Bundaflor Bundamor* (2008) da Eduardo Severino Companhia de Dança fazem do corpo nu ou seminu a matéria primordial das suas criações. A nudez, nessas coreografias, pode servir a fins diversos: deslocar as referências convencionais sobre a morfologia do corpo humano, expor a fragilidade e a vulnerabilidade do corpo dançante, servir como dispositivo de sedução e/ou de provocação do espectador, questionar os processos de criação e encenação em dança contemporânea.

Aqui, estamos fazendo referência também aos momentos em que os sujeitos entrevistados(as) se sentiram à vontade para falar de si, além de também se referirem aos espetáculos de dança contemporânea onde se trabalhou a questão do “nu artístico”⁴² como quebra de paradigmas no campo das artes do corpo e cênicas.

⁴² O “nu artístico” acontece quando artistas entram em cena desnudos, sem os “típicos” figurinos, para quaisquer tipos de apresentações artísticas (de dança, performance, teatro etc). Em espetáculos do grupo CEM, o “nu artístico” teve um papel importante na composição da partitura corporal, dos gestos, das cenas, das sensações, afetos e sentimentos que provocou e intensificou tanto nas(os) bailarinas(os) quanto nas plateias. Sempre era utilizado como parte de uma composição coreográfica, atribuindo sentidos diversos aos “motes”, ou seja, os temas trabalhados em cada espetáculo, performance ou apresentação de dança realizada. Já

Silvia Moura, em sua narrativa sobre momentos da história do CEM, durante entrevista concedida em 2017, relembrou os entraves político-culturais que essa questão suscitou quando o grupo começou a trabalhar com a nudez artística em seus espetáculos. Ela conta:

(...) Em 2009, eu decidi retirar o grupo do SESC porque começou a ficar muito difícil, as pessoas que tavam à frente da direção já não entendiam mais o processo como um trabalho importante, já criticavam, por exemplo, a nudez, os temas tratados. Se o espetáculo tivesse nu, se fosse tratado um tema polêmico, tudo era questionado. Por exemplo, a gente fez um espetáculo que chamava “Por que gritam tanto?”, que tinha 14 meninos travestidos, aí isso era uma coisa que incomodava. A questão da nudez: a gente fez um espetáculo que chamava “De volta pra casa”, que era 19 pessoas, todas as pessoas só sujas de barro. Então, começou a criar uma coisa que era: “Ah, esse trabalho só fala disso...” Tinha uma dificuldade das pessoas que tavam à frente entenderem aquilo. E nem envolvia grana, só envolvi cessão de espaço, mas o grupo tinha muita visibilidade, era considerado como um grupo integrante das atividades do SESC, né?!

A nudez foi utilizada em diversos espetáculos do grupo CEM, como o *Identities*, o *De volta pra casa*, já mencionado anteriormente, e o *Corpos aprisionados*, na foto abaixo:

Cena do espetáculo “Corpos aprisionados”, grupo CEM.

o grupo Pêlagos fez uso do seminú em algumas apresentações, mas essa não era uma de suas características.

Nesses espetáculos, o nu artístico foi utilizado como recurso questionador e estético dos motes trabalhados para as montagens coreográficas do grupo e até mesmo como figurino, como no caso do espetáculo “De volta pra casa”, onde aconteciam cenas dançadas e interpretadas por intérpretes-criadores(as) do CEM somente sujos de barro.

Em *Um olhar sobre a nudez em cena na dança contemporânea*, BRIMDJAM (2015, p.17) afirma que

A nudez é uma condição pessoal onde uma pessoa se encontra total ou parcialmente despida de roupas ou qualquer ornamento, porém, o corpo nu causa ao espectador o sentimento de estranhamento, constrangimento e pudor. O pudor pode ser entendido como ter discrição, ou recato com algo que se diga ou faça, e é comumente utilizado quando relacionado ao corpo. Pode também apresentar-se como uma negação da sexualidade, ou das manifestações sexuais, vê-se isso fortemente impregnado em muitas culturas por uma tendência um tanto puritana. Pudor é o que impede que a pessoa faça algo indecente, é a vergonha de mostrar o corpo, de ficar exibindo-se.

A imprescindibilidade dos figurinos, em geral, nas obras de artes cênicas e dança, nos espetáculos diversos, como os do grupo CEM e Pélagos, deu espaço ao corpo nu de artistas cearenses do grupo CEM e isso implicou um enfrentamento tácito dos pudores dentro e fora do grupo, na realidade local, quando se apresentavam utilizando apenas a própria pele como figurino. Nesse sentido,

Sabe-se que a utilização de roupas surgiu *a priori* por necessidade do ser humano se proteger do frio e do calor, por exemplo, a pele animal. Com o passar dos tempos e a evolução para se tornar o que chamamos hoje de civilização, o hábito de se vestir passou a ter outras funções, a de padronização, de dominação social e de disciplina sobre o corpo. Segundo Foucault (1987, p. 118) “[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõe limitações, proibições e obrigações.” Na função estética, a nudez foi então se tornando cada vez mais estranha aos olhos quando em público, prova disso é que em sociedades ou grupos mais isolados que preservam um estilo de vida mais rústico e tradicional pode-se ainda encontrar a nudez presente no cotidiano de forma natural.

O nu foi um desafio artístico posto em cena pelo grupo CEM. Esta estética dos corpos nus dançantes colocou o grupo em um papel conflituoso e questionador dos valores sociais que controlam os usos do corpo para além da cena artística, nos contextos da cidade de Fortaleza, por sua ousadia, apesar de estarmos num suposto momento de liberdade do corpo em nossa sociedade midiática⁴³.

Temos como exemplo dessa questão um caso polêmico que ganhou repercussão nacional. Imagens gravadas durante uma performance artística que aconteceu no MAM (Museu de Arte Moderna), em São Paulo, na qual uma criança, acompanhada da mãe, interage com braços e pernas do artista Wagner Schwarcz⁴⁴, que estava nu em cena, imóvel, foi extremamente criticada por uma parte da população brasileira. Crítica e deturpações essas que se referiram à situação com comentários violentos e depreciativos em redes sociais, acusando o artista de pedofilia, estimulados por postagens e entrevistas do MBL (Movimento Brasil Livre), de perfil conservador e moralizante em relação às artes.

O episódio promoveu uma “histeria” social e ocorreu no contexto da *estreia do 35º Panorama de arte Brasileira, exposição bienal que tradicionalmente acontece no museu e aborda a arte no país, propondo reflexões sobre a identidade brasileira*, como aponta matéria do site www.g1.globo.com, divulgada em 29 de setembro de 2017.

Não percebemos o uso do nu artístico como uma característica do grupo Pélagos, apesar de terem acontecido apresentações onde *intérpretes-criadores(as)*⁴⁵ dançaram *seminus*. Ao

⁴³ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/04/11/artista-nu-do-mam-diz-que-se-sentiu-aprisionado-por-acusacao-de-pedofilia.htm>

⁴⁴ <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/interacao-de-crianca-com-artista-nu-em-museu-de-sp-gera-polemica.ghtml>

⁴⁵ O termo *intérprete-criador(a)* sintetiza a ideia de romper as fronteiras de uma dança que esteve, por séculos, resumida à interpretação de coreografias por bailarinos e bailarinas, de forma silenciosa, pouco interventiva e até mesmo obediente às

contrário do grupo CEM que trabalhou bastante com a nudez em cena, segundo a pesquisa que realizamos sobre alguns dos principais espetáculos dos grupos.

O grupo Pêlagos tinha características próprias como, por exemplo, coreografias marcadas por uma movimentação forte e sequenciada, além de uma estética voltada para a amplitude das questões existenciais (no caso do *Volúpia*, em que foram abordadas as fases da vida de uma pessoa jovem ou adolescente) e de classe (o *Garimpo* traz um misto de existencialismo, com reflexões sobre a ideia da ilusão na busca pelo ouro, e a opressão da classe trabalhadora, com seus aspectos culturais, raciais e étnicos (*Y Khyssa* também foi um espetáculo que tratou destes temas).

Em trechos das narrativas e reflexões compartilhadas nas entrevistas, foi notado que as pessoas entrevistadas “desnudaram-se”, de alguma forma, expressando aquilo que sentiam em relação às suas vivências nos grupos CEM e Pêlagos, assim como em suas trajetórias de vida.

Tatiana, ex-integrante do CEM, falou que *os espetáculos eram criados em cima das reflexões da gente no mundo, isso não era leve*. Silvia disse que *O que a vida trazia era trabalhado em cena* e ela dizia ao grupo, ao conversar propostas e projetos de espetáculo: *Vamos trabalhar as questões de opressão cotidianas, minimamente*.

Desses relatos, emergiram *afetos* tristes e alegres, bem como sentimentos destes sujeitos, enquanto *corpos dançantes*. Eles expressaram poéticas, políticas, sensibilidades e afetações das experiências que, por vezes, nos deram a impressão de estar ali inteiramente “nuas”, no decorrer do Trabalho de campo.

coreografias para as quais eram designados(as) a “executar”. A expressão surge com o movimento de Dança moderna e Dança contemporânea e a filosofia da dança a reboque. Assim, trazendo à tona a presença forte de sujeitos que dançam e pensam e criam seus próprios movimentos e danças, expressando criações artísticas, coreografias e mesmo improvisadas de sua autoria. A artista Silvia Moura, o artista Rubens Oliveira e outras pessoas participantes desta pesquisa utilizam esse termo e afirmam se sentir mais “à vontade com ele” quando vão se identificar. O termo também é abordado na Filosofia da Dança por diversas(os) autoras(es) como, por exemplo, Tereza Rocha e Laurence Louppe.

Em relação a tais *afetos* contraditórios, Felipe, do grupo CEM, ao lembrar os espetáculos do grupo durante nossa entrevista, afirmou que

A força política tava e não tava no CEM. Os espetáculos eram bizarros, bizarros de peso, sabe?! Uma coisa que não é pra você ir pra casa de boas! Você vai sair pensando de alguma forma naquilo ali. Vai sair com alguma coisa.

Surgiram incômodos com questões de convivência e comportamentos das pessoas nos grupos, em relações interpessoais que foram sendo construídas espontaneamente. Assim como, também relataram afinidades e cumplicidades no dia-a-dia “de” grupo.

A respeito disso, Silvia, do grupo CEM, mencionou que aconteciam de pessoas no grupo realizarem *pequenas crueldades cotidianas quando ficavam sem uma liderança fechada* e ela se ausentava dos processos criativos, por quaisquer motivos. Segundo ela, as propostas de espetáculos que levava ao grupo propunham *mostrar o lado ruim para você se ver, ver o quanto você pode ser cruel com o coleguinha na vida...*

Nessa interlocução das entrevistas, pesquisadora e entrevistados(as) se dispuseram a estar “despidos” de certezas prévias sobre o que pode um corpo que dança, nesta pesquisa, para, enfim, compartilhar olhares sobre as experiências que vieram à tona nos processos narrativos de cada entrevista.

Durante o Trabalho de campo, entramos em contato com as lembranças repletas de *afetos* sobre as experiências vivenciadas de cada espetáculo. Quanto à participação como artista ou mesmo à relação interpessoal de ex-integrantes do CEM e do Pélagos que, de certa forma, promoveram mudanças nas percepções acerca de si próprios e contribuíram para ressignificações das relações que tinham com seus

próprios *corpos*. O trecho da fala de Tatiana Valente, ex-integrante do CEM, a seguir, é bem representativo a respeito disto:

(...) A gente precisa de lugares como o CEM pra detonar nas pessoas lugares que são difíceis de acessar. A gente precisa de lugares como esse.

O CEM tem sua magnitude pra nós, no encontro, por ter essa relação com a dança, né, dança e teatro, que é o lugar que a Silvia pensa e direciona na vida dela, mas que podia ser outra coisa, sei lá! Pode ser um encontro filosófico, pode ser... eu não sei.... pode ser o teatro, não sei! A gente tá falando da dança e a minha perspectiva é o movimento, é o corpo que, é no corpo e nesse cruzamento que é o que entra pela carne, o que sai por ela, o que vai definindo esse processo, assim. Não é uma coisa que entra via mente, e na mente vai se espalhando... é um negócio que cruza tudo, né, vai rasgando, vai abrindo, vai fechando, vai iluminando, vai enegrecendo, escurecendo, amarelando...

Marcas afetivas de cada experiência vivenciada de maneira peculiar apareceram nas entrevistas e estão presentes, ao longo desta dissertação, a partir de reflexões sobre as narrativas lembradas e compartilhadas conosco por ex-integrantes que retrataram “movimentos” de *memória* e *afeto* que resgataram de seus “baús fundos”.

A reelaboração do vivido, a partir das lembranças do passado, fez parte de forma significativa dos processos de entrevistas e isso ficou perceptível quando entrevistados(as) dos grupos CEM e Pélagos comentavam que na época, *não haviam percebido* tal coisa, situação ou mesmo condição em que se encontrava naquelas experiências “antigas” que foram vividas quando eram muito jovens.

Nosso convite às reconexões com o começo dos grupos e das trajetórias de vida artísticas foi aceito por cada pessoa entrevistada com generosidade, em movimentos que “rasgaram as roupas” do tempo, do pudor de falar de si mesmo e nos fizeram enxergar a dança de “corpos nus”.

Mas, afinal, por que ouvir tais narrativas nos fez chegar à metáfora do *corpo nu* (que dança)?

Quando procuramos as pessoas entrevistadas, um grande desafio foi, durante os convites e as entrevistas em si, dar-lhes a sensação de confiança e aconchego necessárias para que fizessem esse mergulho na “fonte da memória” ; a fim de repensar experiências já vividas que, de certo, estão conectadas com o presente. Superada esta dificuldade inicial, partimos para a data, hora e local marcados para que a entrevista acontecesse, antecipadamente.

Neste momento, quem é entrevistada e quem entrevista tem “o olho no olho” como principal caminho para o estabelecimento do vínculo.

Diante da entrevistadora, cada ex-integrante confiou sua história de vida e a contou como se nada estivesse camuflando sua narrativa.

Esse ato de “desnudar-se”, falar de si, expressar-se quando interpelados(as) sobre dançar nos grupos CEM e Pélagos foi, sobretudo, um ato de coragem que expressa o quanto a arte que pulsa em seus corações e mentes abriu os caminhos para a liberdade de falar, expressar com todo o *corpo-mente* o que pensam e sentem, também trazendo à tona como foram os momentos vividos e a percepção peculiar que tiveram destes.

A seguir, fotos de ex-integrantes do CEM, em espetáculos recentemente apresentados, onde houve nu artístico:

(Tatiana Valente, Flutuar, 2017)

(Felipe Damasceno, Sagração ao Fast Food, Foto de Flávia Almeida)

Abaixo, o cartaz e uma foto que registrou uma das cenas mais fortes do espetáculo *Corpos aprisionados*: a artista Tatiana Valente come carne crua em cena. O tema do espetáculo era o mundo carcerário. Na época, o grupo esteve mergulhado em um laboratório de pesquisa artística sobre a vida entre grades. Ex-integrantes do grupo, como Tatiana, Roberta, Maurileni, Silvia, dentre outras pessoas, visitaram presídios e apresentaram espetáculos dentro de alguns deles:

(Cartaz antigo, grupo CEM, Corpos Aprisionados)

(Corpos aprisionados. Direção: Silvia Moura.)

3.4. **Corpos, vazios e sentidos**

O sentido de um vazio? Jamais se obterá sentido pelo preenchimento, pelas camadas de significações aplicadas por cima, pelo polvilhamento de referências por cima. O sentido não é a cereja sobre o bolo, é a distância entre as camadas, o interstício, o silêncio do pensamento que realiza o seu vôo. É a decupagem da percepção, o vazamento da onda, em linhas compostas. (BARDET, 2014, 182-183)

Este subitem destina-se a discutir problematizações sobre *dança contemporânea* a partir de falas das pessoas entrevistadas, autoras como Laurence Louppe (crítica de dança), Rosa Primo e Tereza Rocha (docentes da graduação em Dança, na Universidade Federal do Ceará) e artistas como Maria Fux (coreógrafa, bailarina e educadora argentina), Merce Cunningham (bailarino e coreógrafo norte americano), Martha Graham (bailarina e coreógrafa estadunidense), Pina Bausch (coreógrafa alemã, dançarina, pedagoga da dança, diretora de balé), Kazuo Ohno (dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do Teatro Butô arte que é uma miscelânea entre artes dramáticas e dança), dentre outros.

As reverberações das experiências nos grupos CEM e Pélagos foram espaços de significação, busca por sentidos e autoconhecimento, ainda que essa não fosse a finalidade que mobilizou os sujeitos a se juntarem. O desejo artístico, ou melhor, de experimentar a arte da dança, conhecê-la, fazê-la, pensá-la, foi dando sentido para as pessoas se aproximarem, se juntarem e se tornarem grupos de dança, principalmente.

Questões existenciais, filosóficas, políticas, sociais, econômicas e culturais estiveram presentes nos espetáculos de ambos os grupos. Assim, como *afetos* e o vazio existencial encontraram na dança um lugar de expressão livre também.

Os momentos de criação artística davam espaço para cada participante trazer sentimentos, *afetos* e pensamentos dos seus

cotidianos, da “vida real”. Silvia Moura, que criou, coreografou e integrou o grupo CEM como bailarina, disse que cada tema abordado nos espetáculos *Não era abstrato. O que a gente trabalhava era aquilo que resvalava, que acontecia na vida.*

Neste tocante, ao contar sobre o processo de criação e realização do espetáculo *Mentiras Sinceras*, a dançarina Tatiana Valente, ex-integrante do CEM, disse que o espetáculo propunha *Quebrar o paradigma do bailarino que tem que sempre tá certo. O erro desorganiza muito porque a gente é ensinado sempre a acertar!*

O grupo CEM demonstra a sua permeabilidade social e cultural no campo artístico e para além dele, tocando em aspectos da vida em sociedade, dos relacionamentos, dos comportamentos e da sociabilidade humana e suas simbologias, nos sujeitos que o integraram .

É possível afirmarmos que as formações, experimentações e criações no grupo CEM, potencializaram os *corpos-mentes* (Espinosa, 2007) de seus(as) ex-integrantes. De certa forma, contribuíram para uma compreensão dos afetos e uma sensibilização da razão em danças e produção destas.

A utilização das noções de afetos e da corpo-mente estão apoiadas em Espinosa. “Filósofo do afeto e da alegria”, como ficou conhecido, Espinosa problematizou o racionalismo e também a ideia de vida passional (na qual as paixões “são o centro de nossas cabeças”), trazendo as noções de *corpo-mente* e *conatus*⁴⁶ para suas reflexões, principalmente, em sua obra *Ética* (2007).

Benedictus Espinosa (1632-1677), filósofo português da Idade Moderna, foi um dos pensadores que problematizou a separação dicotômica entre corpo e mente do pensamento platônico, assim como do olhar cartesiano do filósofo Descartes acerca das paixões da alma.

Nossa pesquisa “bebeu” de leituras desta obra espinosana decantadas por autores(as) como António Damásio, Marilena Chauí e

⁴⁶ Mais adiante no texto, os conceitos estão sendo melhor trabalhados com apresentação e discussão detida.

Márcia Patrício dos Santos, dentre outros, como referências para pensar a relação do corpo-mente no contexto das experiências de dança nos grupos CEM e Pélagos.

A respeito de Espinosa, PRADA (2015, p.51) afirma que:

É interessante notar que na parte II de sua obra, sobre a origem e a natureza dos afetos, logo no escólio na segunda posição, Espinosa escreverá que ninguém até então soube o que realmente pode um corpo, que ninguém pode determinar exatamente o que ele pode ou não ser capaz de fazer em sua potência, tanto pelo fato de ter sido negligenciado quanto pelo fato de que realmente desconhecemos todas as suas capacidades e potência, o que se torna necessária então uma atenção e investigação maior sobre ele. Portanto, no pensamento espinosano, um ser é integral em sua natureza pela relação de paralelismo do corpo e da mente, distante do pensamento contemporâneo que coloca o corpo como coisa à parte, sem conexão alguma com a mente, e esta como tendo uma relação de poder e comando sobre o corpo conforme no pensamento platônico, e isso reflete também na sua compreensão dos afetos e emoções, como se verá adiante, retirando das emoções sua conotação negativa de fonte de erros e vícios que corromperiam os seres.

O termo *corpo-mente* vincula-se à crítica da lógica dicotômica mente *versus* corpo que imperava na época em que desenvolveu suas ideias e produziu sua filosofia dos afetos, seu pensamento de ruptura. Trata-se de um conceito com o qual o autor trabalhou acerca da sua concepção de natureza da mente pensado em relação e consubstancializada com o corpo, ou seja, compondo esse corpo. O hífen contido no termo simboliza a união conceitual inevitável entre mente e corpo, quando ele os afirma em coexistência, rompendo com dogmatismos religiosos do seu tempo e defendendo a liberdade de pensamento.

Ele apontava que “(...) a mente e o corpo são uma só e mesma coisa a qual é concebida ora sob o tributo do pensamento, ora sob o da extensão” (2007, p.167). Nessa relação, a forma como lidamos com nossos afetos e como sucedem as afecções (as “modificações” do corpo pelos afetos) tem um papel significativo nas alterações do conatus.

Na obra *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*, Damásio (2009, p.230) indaga:

Qual é a então a grande contribuição de Espinosa na solução do problema mente-corpo? É, em primeiro lugar, a afirmação de que mente e corpo são processos mutuamente correlacionados que, em grande parte, representam duas vertentes da mesma coisa. Em segundo lugar, por trás da dupla face desses fenômenos paralelos, há um mecanismo que permite representar os acontecimentos do corpo na mente; que, apesar da paridade da mente e corpo, há uma certa assimetria nos mecanismos que se ocultam por trás desses fenômenos. Espinosa sugere que o corpo molda os conteúdos da mente mais do que a mente molda os conteúdos do corpo, embora os processos da mente também influenciem os do corpo. Por outro lado, as ideias podem criar outras ideias, numa autonomia criativa a que o corpo não tem acesso.

Podemos dizer que Espinosa aproxima irremediavelmente a ideia de mente da ideia de corpo, de tal forma inseparável, que nos leva a entendê-los como conectados intimamente por *afetos* e *afecções* alterando sua “potência de existir”, ou seja, seu *conatus no contexto das relações sociais*.

Os *afetos* deram a tônica das experiências vivenciadas no interior dos grupos CEM e Pêlagos, bem como nos itinerários artísticos seguintes que sucederam suas vidas. Algumas tendo se encaminhado para carreiras profissionais no campo das artes diversas, mas não todas.

Netinho Nogueira, do grupo CEM, conta sobre sua atuação profissional, hoje em dia:

Não trabalho com dança atualmente. Tô trabalhando como maquiador/design, em contato com a dança e artes em geral. Entrei no CEM bem no início em 2001. Fiz curso Técnico em Dança, em 2005, mas não concluí. Gostava muito de fazer aula, a gente conhecia muita gente e se divertia também. Depois fiz curso superior tecnólogo em Design de moda. Concluí em 2016 e também trabalho na área. Faço trabalhos no mercado do audiovisual, maquiagem e produção artísticas para cinema, além de ter criado a empresa ENGRAVATADAS, na qual produzo e comercializo gravatas variadas. Gosto do que eu faço.

Espinosa nos evidencia que o fato de afetarmos e sermos afetados pode produzir sentidos diferentes em nossas vidas mesmo que se trate de uma mesma experiência compartilhada por diversas

peças. Cada corpo-mente afeta e é afetado a ponto das influências disso transformarem seu *conatus* e o de outrem.

Diego, ex-integrante do grupo Pélagos, durante entrevista, quando perguntamos sobre a sua percepção acerca da relação entre corpo e mente, afirmou:

(...) Eu sou totalmente sentimento. Eu sou totalmente impulsivo, eu nunca segui muito minha razão. Eu sou emoção total, assim. Tipo, é até ruim isso, sabe? Porque influencia na minha dança. Se eu tô pra baixo, eu deixo repercutir, eu deixo sair, eu não aprisiono nada, sabe? (...) Acho que é válido expressar esses sentimentos quando eu tô dançando, as pessoas tão ali pra trocar energias.

Assim, como o ex-integrante acima fala da sua experiência, podemos notar que outras pessoas de ambos os grupos, hoje, enquanto reelaboravam o vivido nas entrevistas, também trazem falas mais auto-reflexivas sobre si mesmas. O sentimento de autocuidado e autopreservação surgiu durante processos de criação artística e após o confronto de ideias e as orientações das pessoas que organizaram os grupos, deram-lhes vida, como agiram Rubens Oliveira e Silvia Moura, fomentadores(as) dos grupos CEM e Pélagos.

Tatiana, ex-integrante do CEM, contou como sua vida se encontrou com a do grupo. Relatou que sua percepção de mundo, de si e das relações estava em processo de mudança e é nesse momento de vida que ingressou no grupo. Ela disse:

Comecei a dançar muito cedo(...) Talvez seja importante falar do percurso, que me levou até o CEM(...) Acho que o CEM apareceu na minha vida porque eu tava muito procurando ele. Comecei a dançar dança clássica na academia daqui de Fortaleza, dancei no Balé Goretti Quintela sete anos ininterruptos. Comecei com 4 anos e meio, 5 anos, né, e, enfim, é só calcular aí sete anos sequenciados. E depois e... sai por escolha. É importante falar isso, quando eu começo a me entender como adolescente, eu começo a fazer algumas avaliações de processos sociais, econômicos, de estruturas, já observações bem machistas, assim, né, com relação a, tipo, com o lugar da mulher. Esses choques me levaram um pouco a decidir não estar mais lá, trabalhar com aquela técnica.

Para compreendermos esse processo de despertar para a consciência corporal e o cuidado de si, a partir das narrativas que

colhemos nas entrevistas, nos valem do conceito de *conatus*, além de outros.

Conatus é outro conceito importante utilizado nessa pesquisa e pode ser compreendido com o ponto de vista da filosofia espinosana. Marilena Chauí apresenta a seguinte definição:

O *conatus* é a potência interna de autopreservação na existência que toda essência singular ou todo ser singular possui porque é expressão da potência infinita da substância. Os humanos, como os demais seres singulares são *conatus*, com a peculiaridade de que somente os humanos são conscientes de ser uma potência ou um esforço de preservação da existência. (...) (2011, p.84)

Para Espinosa, nenhum corpo-mente seria autodestrutivo e sempre haveria um esforço de autopreservação. A ideia de *conatus* possibilitou ao autor construir uma compreensão sobre como se processam no corpo-mente os afetos que podemos entender como sendo “sentimentos” (alegrias, tristezas e derivados destas). Também refletiu sobre quais as consequências das afecções que resultam dos corpos em contato, nas trocas afetivas.

Em se tratando das possíveis transformações que venham a acontecer no *conatus*, CHAUÍ (2011, p.85) afirma que:

No corpo, o *conatus* se chama apetite; na mente, desejo, isto é, percepção ou consciência do apetite. Eis por que Espinosa afirma que a essência do homem é desejo. Na vida corporal, uma afecção pode aumentar ou diminuir, favorecer ou prejudicar a potência do corpo. Tal afecção é o afeto.

Este conceito se articula na compreensão das “potências” e “limites” presentes nas trajetórias de vida que emergem a partir das experiências e histórias pessoais contadas pelas pessoas entrevistadas, durante a pesquisa de campo que realizamos.

Como isso se daria?! À medida que as narrativas das histórias de vida delineiam por si só caminhos que possam ter sido, constantemente, interpelados por situações que nos levam a pensar o quanto a condição sensível de cada sujeito o torna mais ou menos vulnerável, corporalmente, aos contextos socioeconômicos, culturais e políticos.

Esses contextos seriam, supostamente, marcados por experiências de *afetos* e *afecções* que enfraquecem ou fortalecem seu *conatus*, como, por exemplo, em relação à desigualdade de acesso às artes e cultura, dependendo da classe social ao qual cada entrevistada fazia parte quando ingressou no grupo de dança que pode ter impactado a forma como essa pessoa se desenvolveu nos diversos aspectos da sua existência (artístico, profissional, político, econômico, familiar, amoroso etc).

Roberta, ex-integrante do grupo CEM, hoje em dia é professora, ou melhor, arte-educadora de teatro, teatro-dança e seus desdobramentos, em um trabalho importante que desenvolve no CUCA Barra, espaço público que oferece formações em artes, esporte, cidadania, cursos profissionalizantes e lazer para pessoas de baixa renda ou residentes nas imediações do Bairro Barra do Ceará, considerado periferia da cidade de Fortaleza.

Ao ser entrevistada, a também artista, contou-nos sobre como foi sua infância e pré-adolescência: em uma cidade pacata, no interior do Ceará, com acesso restrito a vários serviços públicos, com a presença forte de sua mãe sustentando sozinha a família só de mulheres; mas com experiências marcantes junto à natureza, alegrias singelas compartilhadas, o banho de açude, os cajueiros, o pé no chão e outras vivências corporais diferentes de quem vive em capitais como Fortaleza e São Paulo. A artista contou-nos:

Eu nasci em Pacajus. Eu adoro dizer isso! Eu gosto muito de ser de lá porque quando eu digo que, quando eu falo isso “Ah, eu nasci em Pacajus!”, hoje eu tenho entendimento que eu só sabia que era um lugar de descendência negra e índia, mas que depois eu fui ter um entendimento que Pacajus era uma aldeia Guarani e aí a fortaleza disso, isso me traz uma fortaleza. Que imediatamente eu lembro da minha cor negra, do meu cabelo emaranhado e lembro da estrada que eu ficava correndo. Estrada de areia. Lembro do medo que eu tinha do avião passando. Lembro do açude, que eu cresci dentro do açude. Sou muito atraída pelas águas, muito atraída. Lembro dos cajueiros, do medo de cobra. Então, Pacajus, os meus primeiros 11 anos de idade, foi lá. E do meu grande sonho que lá num existia, praticamente, né?! Os professores é quem tinha o Ensino Médio, ia ser professor, né? E que o meu sonho, eu lembro de mais, era ser professora. Porque minha mãe ficava repetindo direto e eu não entendia o que era, que “Tem que estudar pra ser alguém na vida, tem que estudar pra ser

alguém na vida!” E aí como ela ficava dizendo isso, ficou na minha mente. “Ah, se eu tenho que estudar pra ser alguém na vida, eu vou querer ser professora”. E tinha a velha pergunta na sala de aula, eu lembro de mais de uma prova que eu fiz de um monte de questões, tinha uma que eu sabia responder de cara que era “O que você vai ser quando crescer?”

Espinosa contribui teoricamente para esta investigação sobre os dois grupos mencionados acima, principalmente, no que se refere à busca por compreender os sentidos das experiências vivenciadas a partir dos afetos compartilhados, trocados ou mesmo não expressos no íntimo dos grupos, para cada sujeito, de forma única.

Desta forma, a dimensão filosófica desta pesquisa é apreendida como experiência de corpos dançantes, de sujeitos que pensam e sentem cada obra artística que produzem de forma intensa e particular, sem separá-la de suas vivências cotidianas.

A filosofia espinosana traz à tona a importância do *afeto* e é indispensável tomá-la para a análise das experiências nos grupos CEM e Pélagos, social e culturalmente criadoras de sentidos para cada participante, nos instantes vividos e nos convívios estabelecidos, na motivação de dançar algo junto, de criar e realizar coreografias de dança.

Viviane, ex-integrante do Pélagos, durante entrevista, contou-nos como foi a experiência de entrar no grupo quando estava no início da adolescência, um momento de intensas descobertas de si e do mundo. Sorriu a contar o quando foi tomada por uma alegria por poder fazer parte do grupo, ensaiar, aprender técnicas de dança, conhecer pessoas, fazer novas amizades. Ela narrou:

Bom, em 2013, foi quando eu comecei a dançar e lá eu conhecia amigas, pessoas, né, que me levaram pro Pélagos. No final de 2013 pra 2014, abriu audição pra entrar no Pélagos. As minhas amigas iam fazer a audição e eu tinha 13 anos também. Então, eu lembro que eu fiquei muito feliz porque as minhas amigas tavam fazendo a audição e minha mãe só deixou eu ir fazer a audição porque elas também iam. Aí foi quando entrei no Pélagos, em 2014, uma criança, eu era realmente uma criança. Eu tava conhecendo o mundo, conhecendo a dança, claro, mas principalmente o mundo, as pessoas. (...)

Não há experiência sem *afetos* e o *corpo-mente* é feito deles também, ao mesmo tempo em que se constitui deles e os produz, nas trocas com as outras pessoas.

Na obra *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa* (2011), Marilena Chauí desenvolve reflexões críticas sobre a obra espinosana. Nesta, a autora retoma definições de *afetos* e *afecções*. Conforme aponta, Espinosa define *Por afeto entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente, as ideias dessas afecções*. (CHAUÍ, 2011,p.85).

Nesta pesquisa, a definição de *afetos* também parte da perspectiva filosófica espinosana e é complementar à ideia de *conatus* e *afecções* que se articulam para problematizar as alterações que identificamos ou não nas trajetórias individuais e coletivas das pessoas entrevistadas.

No segundo capítulo, da mesma obra, intitulado ‘Afastar a tristeza’, CHAUÍ (2011, p. 88) afirma que os “*afetos são paixões(...)*” e relembra Espinosa ao dizê-los, não sendo estes

vícios nem pecados, nem desordem nem doença, mas efeitos necessários de sermos parte finita da Natureza circundada por um número ilimitada de outras que, mais poderosas e mais numerosas do que nós, exercem poder sobre nós.

Segundo a autora, Espinosa explicava a “*variação de intensidade*” do *conatus*, que podemos compreender como “*força vital do corpo*”, através da definição de “*três afetos primários*” (*alegria, tristeza e desejo*) dos quais todos os outros derivariam (CHAUÍ, 2011, p.87).

As experiências das pessoas entrevistadas nos grupos CEM e Pélagos são compreendidas, nesta pesquisa, como *experiências afetivas*, sobretudo, que causaram ou não impactos diversos na vida dos sujeitos ex-participantes em meio às relações sociais que vivenciaram.

Rubens Oliveira, do grupo Pélagos, conta que, ao idealizar a criação do grupo, não tinha a intenção de promover uma formação

profissionalizante, mas sim experiências em dança profundas, de autoconhecimento. Em entrevista que realizamos, o artista disse:

Eu achava que o espaço que eu tava sugerindo para os jovens era o espaço deles se mergulharem, em si. Não que eu tava querendo formar bailarinos, tava querendo formar um espaço onde eles pudessem se aprofundar neles, descobrir a força deles. Acho até que hoje, se eu tivesse começado esse projeto hoje, chamaria “Projeto de Empoderamento” (...) Chamam hoje pessoas que fazem um trabalho como eu fiz com o Pêlagos de empreendedor! (risos)

Diego, ex-integrante do grupo Pêlagos que, atualmente, dança profissionalmente no *Gumboot Dance Brasil* (companhia de dança de Rubens) narrou sua trajetória de vida e os desafios que conseguiu superar, ou melhor, o impacto positivo que o contato com a dança e outras artes potencializou na sua experiência tanto do Programa Vocacional de Dança, como no grupo Pêlagos, possibilitando-lhe o desenvolvimento de habilidades artísticas reprimidas ou não acessadas no seu íntimo. Ele conta que

(...) teve um dia, numa reunião em família que minha tia falou assim, “O que é que você quer ser quando crescer, Diego?” Eu tinha, acho que, 12, 13 anos. 5ª série, né, por aí. Eu falei, “Ah, eu quero ser bailarino!” Falei pra minha família, na época, ninguém botou fé, disseram “Tu quer ser dançarino, bailarino? Você nunca vai conseguir e tal. Nuuunca vai conseguir!” Sem contar que dança, balé, é coisa de mulher, né, segundo a minha família. Eu falei “Não, eu vou correr atrás de dança e tal.” Aí ninguém me apoiava, ninguém queria que eu fizesse dança. Aí eu falei “Meu, eu tenho que sair e eu tenho que ver dança, eu tenho que procurar.”

Espinosa não definira de forma objetiva o que seriam as *afecções*, mas ao longo de sua obra *Ética*, faz inúmeras referências ao termo e suas relações intrínsecas com os *afetos* no *corpo-mente*. Poderíamos compreendê-las como transformações do *conatus* que acontecem no *corpo-mente*, ou seja, *afecções* podem também ser entendidas como *afetos* e as modificações que eles potencializam nos sujeitos.

Quando pensamos a relação dos sujeitos com o mundo que os cerca, os permeia com afetações, são proeminentes os afetos como meios pelos quais a experiência é incorporada. CHAUÍ (2011, p.85),

afirma que (...) *a relação originária da mente com seu corpo e de ambos com o mundo é a relação afetiva.*

Pâmela, do grupo Pélagos, em entrevista que realizamos em São Paulo, contou como foi tensa a relação familiar no seu passado, quando sentiu o desejo de dedicar-se mais à dança, ao grupo no qual havia ingressado, simultaneamente, enquanto fazia aulas de instrumentos musicais e “era muito boa nisso”, como dizia sua mãe. A artista (que também dança, atualmente, na companhia Gumboot Dance Brasil, ao lado de Rubens, Diego e outras pessoas que fizeram parte do Pélagos) compartilhou suas lembranças afetivas durante esse processo de início no mundo da dança:

A minha primeira aula foi com a Priscila Paciência. Ela é pesquisadora e atualmente ela dá aula de danças brasileiras. E é coreógrafa da Comissão de Frente da Escola Mocidade Alegre. Ela era ensaiadora do Pélagos, na época. O Washington fazia a produção geral, fazia essas coisas. Eu cheguei com essa proposta em casa. Não gostaram. (risos) Principalmente, minha mãe. Ela disse “Como é que é? Não! Você vai largar comunicação, vai largar música, por causa de dança?! Não, você não vai.” E aí eu tentei conciliar tudo, não largar nada. Eu consegui, com muito esforço, saí da comunicação e fui fazer dança. Ela falou “Ok. Mas a música você não vai parar!” E eu “Beleza, mãe.” Só que é o seguinte, chegou um momento das aulas de coral e clarinete que a gente evolui, ainda bem, e nessa evolução aumenta dois dias na semana, aumenta carga horária, né. Então, só que batia com o horário do Pélagos. Eu ia ter que escolher. Aí o que que eu fiz? Mudei de instrumento, fui pra viola, depois eu fui pro violino. Chegou no violino, eu não aguentava mais! Era incrível o violino! Era incrível todas as aulas que eu fazia, mas não era aquilo que eu queria fazer. E aí eu conversei com a minha mãe, minha mãe não aceitava de jeito nenhum. Aí ela foi assistir uma das apresentações, uma das professoras perguntou “O quê que tá acontecendo com a Pâmela? Ela mudou, não tá gostando. Tá acontecendo algum problema em casa?” Aí eu escutei um pouco assim de fundo, me intrometi logo e falei “Eu não quero fazer! Minha mãe tá me obrigando!” Ela disse “Ah, não, isso não pode acontecer!” e explicou tudo pra minha mãe. Minha mãe falou “Beleza.” ...aí me dediquei muito aquilo! (...)

Os sentidos e vazios que as experiências em dança promoveram no interior dos grupos estiveram inseridos no universo da dança, em meios aos *afetos* e *afetações* que promoveram nas relações entre os sujeitos, nos relacionamentos interpessoais, com a cidade, com as famílias etc.

Felipe Damasceno, ex-integrante do grupo CEM, lembrou do momento de sua vida em que se aproximou do grupo e o quanto o processo está imerso em uma época em que passava por problemas familiares. O jovem artista disse falou que

(...) A entrada no CEM foi um momento bem delicado. Foi delicado vendo hoje, porque na época, olhando pra trás, eu não tinha percebido a delicadeza do momento em que eu estava. Eu tava me assumindo, me assumindo gay. Tava, tinha acabado um relacionamento com uma garota que era o centro das minhas amizades. A gente tinha brigado, ela soube que eu era gay. Então, eu tive uma ruptura com os amigos que eu tinha construído, ciclo de amizades que eu tinha construído. E não por rejeição dessas pessoas por isso, não houve rejeição, mas não tinha como você estar no mesmo espaço com essa inimizade, entendeu? Esse problema. Era um problema.

(...) Foi nesse momento que eu entrei, eu não entrei pro CEM, mas entrei pra essas novas amizades, essa galera do heavy metal que era um outro mundo, outra relação, me descobrindo gay e tal. Aí surge a Praça da Gentilândia, pra mim... que foi um espaço muito importante de Movimento LGBT da cidade de Fortaleza!

Por isso, entendemos que a dança é, sobretudo, uma forma de expressão da existência humana, com todos os seus conflitos, crises, relações de *afetos* que mobilizaram os sujeitos e também os fizeram recuar quanto aos rumos que os destinos sociais os indicavam. A dança como expressão humana, remonta ao início da Humanidade em sua necessidade de se expressar com a dança.

Em *Pequena História da Dança* (1996, p.13), Antonio Faro ao falar das origens da dança, aponta que

(...) a dança nasceu da religião, se é que não nasceu junto com ela. Como todas as artes, a dança é fruto da necessidade de expressão do homem. Essa necessidade liga-se ao que há de básico na natureza humana. Assim, se a arquitetura veio da necessidade de *morar*, a dança, provavelmente, veio da necessidade de aplacar os deuses ou de exprimir a alegria por algo de bom concedido pelo destino.

Em se tratando do vínculo originário da dança com a religião (esta compreendida em termos pré-históricos a partir da presença de “*figuras dançantes*” identificadas em pinturas rupestres que foram interpretadas como “*parte de rituais religiosos*” pela Arqueologia), FARO (1986, p.17) nos alerta para o desaparecimento da “*razão*

religiosa” da dança, “cedendo lugar a manifestações de origem popular, cada vez mais distantes de sua base religiosa”. Ele menciona o Carnaval do Brasil como exemplo dessa mudança que acontece paulatinamente, conforme cresce o desejo popular por se manifestar socioculturalmente através de festas, danças folclóricas e também quando “sacerdotes” liberaram a vivência e apresentação de danças religiosas em tom comemorativo (“*de um nascimento, de um casamento, de uma boa colheita*”).

O distanciamento entre dança e religião resultou de um desenvolvimento sociocultural, político e histórico ocorrido de formas diferentes, em alguns países do mundo. Ele envolveu mudanças de costumes, processos civilizatórios colonizadores violentos e até mesmo o surgimento dos saberes filosóficos e científicos ocidentais, *a priori*. Não nos aprofundaremos neste tema, aqui, mas vale ressaltar que essa mudança na forma com que a humanidade se relacionava com as práticas dançantes, as vivenciava, praticava, compartilhava, permitiu o surgimento de outras danças que tinham elementos culturais e sociais próprios da maneira como cada sujeito pôde experimentar movimentos, fazer determinados usos do *corpo-mente*, levando em consideração o caráter simbólico que cada época, localidade, cultura, atribuía ao ato de dançar.

Não existe apenas uma história da dança porque a dança se fez de diferentes tempos, formas, épocas, abordagens, condições socioeconômicas e culturais. Assim, como os grupos CEM e Pélagos desenvolveram seus processos experimentais e criativos em dança com características peculiares, apesar de estarem inseridos em um contexto mais amplo que é a realidade brasileira.

Por conseguinte, em se tratando da dança no Brasil, temos as influências da Dança vinda do Ocidente (o Balé Clássico é o símbolo de uma dança que nasce em contextos de festas e danças de Côte francesas⁴⁷) como impactantes e que reverberam até muitos anos

⁴⁷ A respeito disso, ver PRIMO, 2006, p.33-34.

depois, tendo feito parte das histórias de vida de ex-integrantes dos dois grupos mencionados.

Silvia Moura é uma dessas ex-integrantes do grupo CEM que, em entrevista, ao falar sobre suas experiências do passado em academias de balé de Fortaleza, contou-nos:

(...) Nenhuma ajuda dos meus eu tinha. Saí de casa sem nada, sem ajuda nenhuma, sem nada, com a roupa do corpo, os meus livros e as coisas que eu tinha comprado, porque eu já trabalhava, dava aula desde 15 anos, dava aula de dança em academia. Era com o que eu sobrevivia. Não era aula de balé clássico, já era jazz, já era jazz nessa época, já não era mais balé clássico. Comecei misturando, mas, quando eu comecei a dar aula mesmo já era aula de jazz.

Aí eu também tava muito insatisfeita com as aulas da academia, porque a gente morria de trabalhar e quem enricava era o dono. As minhas turmas eram todas lotadas, eu pegava turma com pouquíssima gente, em menos de dois meses a turma tava lotada. Dava dinheiro para o dono, o dono sempre terminava o ano com muita grana e a gente sem grana nenhuma, né, muito ruim isso. Era exploração e a gente não tinha ideia, não tinha parâmetro, né?! E a outra coisa era, eu dava aula de 9 da manhã à 9 da noite pra sobreviver. Tinha que fazer isso. Nos dias que eu não dava aula das 9 da manhã às 9 da noite, eu saí e ia direto pro ensaio e ficava até dez horas no ensaio. Chegava em casa 11, né, na periferia, acabada de cansada, pra no outro dia ter que sair às 7hs da manhã pra dar aula às 9. Era uma vida muito dura, mas era uma vida que eu tinha escolhido e ok. Mas eu tava muito insatisfeita com as aulas das academias. Que era essa coisa de ter que botar na fila da frente os filhos das pessoas que patrocinam festival. Não eram as pessoas mais talentosas ou que eram mais assíduas na aula ou que tavam melhor na coreografia. Eram pessoas que eram determinadas por outros interesses. Aquilo me incomodava muito. Era muito, muito, é, direcionado por quem tem dinheiro, por quem pode pagar. Os bolsistas tavam sempre atrás. Isso, essa relação era muito pesada. E também era muito pesado eu vim da periferia, não ter onde dormir, não ter o que comer, porque eu não tinha grana, o dinheiro nunca dava e eu também não sabia administrar... e dar aula num lugar tinham com que comprasse um mês de trabalho meu “brincando”. Não era nada. Isso era um choque muito grande. Eu não entendia como é que isso se dava. Passei anos com uma sandália, uma única sandália de plástico porque eu não tinha dinheiro pra comprar outra. Eu saía, ia dar aula, fazia tudo com essa sandália. Então, tinha esse choque, enquanto tinha uma menina que comprava num dia dez sandálias. Aluna minha chegava com dez sandálias, mostrando.

Felipe, do grupo CEM, também lembrou que fez aulas em academias de balé. Ele contou que quando não dançava ainda, começou a frequentar academias de balé de Fortaleza, com uma amiga da adolescência que já fazia aulas. Dizia: (...) *Eu já ia pros espetáculos*

dessa minha amiga, assistir ela na Hugo Bianchi. Ela já tinha falado de dança contemporânea, mas ela é bailarina clássica, tipo, a visão de dança contemporânea de quem é bailarina clássica de Fortaleza, de academia, é bem estereotipada, bem limitada.

Todavia, tal preponderância das *danças vindas da Europa*⁴⁸ foi constantemente tensionada pelas culturas resistentes, as vozes subalternizadas, em danças resistentes de populações historicamente oprimidas durante os processos colonizadores do passado, ganhavam mais força movimentos artísticos populares e das periferias das cidades. Como, por exemplo, as rodas de samba ou mesmo as reminiscências de danças ritualísticas indígenas ressignificadas em brincadeiras, danças de roda, folguedos. Assim como as danças afro-brasileiras e as demais que emergiram de todas estas tensões e acomodações, nos locais diversos das culturas brasileiras sobre as quais falaremos um pouco a seguir.

Coexistiram e, por vezes, confluíram com o balé clássico, a dança moderna e a contemporânea o samba, a dança hip hop, as danças de rua, o “passinho do funk”, as danças de roda, “danças afro”, “danças brasileiras” e “danças folclóricas” (o samba, o jongo, Côco, maxixe, maneiro-pau, quadrilhas, danças de roda) e tantas outras que fazem parte do imaginário popular e das práticas festivas brasileiras, as quais expressam o quanto a prática dançante está presente em nossa sociabilidade, deixando marcas na corporeidade e também

⁴⁸ Esta “História” é uma das “Histórias” contadas em livros como o de Paul Bourcier, *História da Dança no Ocidente* (2001). De certo, existiriam outras versões desta história quando consideramos o caráter opressor dos processos colonizadores que invisibilizaram, oprimiram, sufocaram, de diversas formas, culturas e suas danças em países colonizados da América Latina, África e outros continentes, como aconteceu no Brasil. A História da Dança no Ocidente “oficial”, não leva em consideração a existência de “outras danças”, estas que seriam as nossas “danças populares, danças brasileiras, danças de matriz africana” etc.

⁴⁸ Corrente teórica e movimento ideológico que emerge do contexto das Ciências Sociais e Humanas, recentemente, se desenvolvendo no campo dos Estudos Culturais. Procura refletir acerca dos processos socioculturais sob a perspectiva descolonizadora do pensamento, ou seja, pontos de vista que partem não de referências eurocêntricas, mas sim de olhares sensíveis às insurgências populares, aos olhares subalternizados e às críticas ao pensamento que se produz ainda de um lugar “colonizador”.

ensejando significados diversos, com fluidez, para sujeitos que fazem ou não parte do universo da dança clássica, moderna ou contemporânea .

Por um lado, no Brasil, a formação em balé clássico teve suas bases apoiadas nos processos formativos e de montagem de espetáculos das academias de dança espalhadas pelo país⁴⁹, desde as chamadas “aulas de baby-class” até apresentações em Mostras de dança locais, dentre outras.

No início, eram dedicadas exclusivamente às meninas e isso mudou com o tempo. Mas ainda hoje há uma menor procura de meninos para o balé clássico, principalmente, porque, muitas vezes, o preconceito de gênero e o machismo proveniente deste inibem garotos de expressarem seu interesse por dançar ou até mesmo são reprimidos pelas famílias, amigos etc. Relatos de ex-integrantes do grupo CEM trazem experiências vividas em academias de dança da cidade de Fortaleza que contam muito sobre a opressão de gênero e a lógica de uma dança que condicionava os corpos femininos aos padrões do balé clássico europeu.

Tatiana Valente, do grupo CEM, refletiu sobre a questão de gênero a partir das lembranças que tem do período no qual frequentou academia de balé clássico Goretti Quintela por muitos anos. Ela nos contou em entrevista que

(...) tinha as mulheres sendo bailarinas excessivamente cobradas. Ver as meninas com marcas nos pés, né, as fissuras, arranhados, as unhas que caíam; o choro, a queda, a queda em cena aberta. Enfim, eram coisas, tipo, e elas sendo exigidas ainda, rechaçadas nos bastidores. As meninas sendo chamadas de “vacas” em aula, né, pela professora. A professora bater com o pauzinho, né. Eu peguei ainda esse pauzinho, que era pra bater, pra disciplinar, sim.

⁴⁹ A esse respeito ver, 3. *Hugo Bianchi: A disciplina para as elites e a linhagem das academias*, capítulo em que são abordados momentos históricos da dança clássica no Ceará, conectados à atuação e à importância do bailarino clássico Hugo Bianchi, de Regina Passos, dentre outras. Hugo, atualmente, com mais de 80 anos de idade, ainda dança na cidade de Fortaleza. A autora nos aponta conflitos de classe e relações de poder presentes nas experiências relatadas por artistas cearenses que viveram o período em que a dança cearense encontrava nas academias de dança um dos raros espaços para existir e se desenvolver, em meio às disputadas de ego de artistas, às invejas e competições entre academias. (PRIMO, 2006, p.192)

(...) É, tipo, “Você tá gorda, você tá parecendo uma vaca, você tem que emagrecer! Você não pode cortar o cabelo, você... várias coisas!” Assim, fica, né, parece quase um imaginário inacessível. Mas isso era bem real, né?! E talvez seja ainda em algumas escolas, infelizmente.

Eu sei que o machismo e essa visão de educação, essa opressão autoritária é um negócio muito doido, enfim!

É, quando a gente é muito criança, a gente não consegue fazer essas avaliações. Era estranho, né, mas não sabia muito.

Depois quando eu cheguei ali nos 12, 13 anos, que é um momento que você já tem uma perspectiva de mundo, e eu já tinha outros encontros, outras realidades, eu falei que não! Não, assim, pra mim não dá, chega, dói... minha estrutura física dizia, não, dói. Tinha, sei lá, toda vez que tinha um negócio que ia ter que se apresentar eu tinha uma infecção urinária porque era excessivamente cobrada, porque tinham várias coisas. Eu falei, eu olhei pro meu pai e disse: “Cara, tu tá gastando uma grana pra fazer uma coisa que me machuca! E... vou dançar outra coisa!” Pronto. Eu parei e passei uns dois anos sem dançar. Sim, uma opção de dois anos off

Com o passar do tempo, as academias passaram a oferecer bolsas de estudo para estimular a participação de garotos. Hoje em dia, essa realidade de machismo na dança e com quem se dança, vem mudando. Ainda persistem algumas práticas artístico-pedagógicas opressoras, conforme refletiram ex-integrantes do grupo CEM.

Tatiana, artista que fez parte do grupo CEM, conta que se encantava com os bailarinos dançando e recordou-se de um episódio marcante desse período:

Uma vez eu tava tomando água no bebedor da escola e os copos eram partilhados, e a minha mãe e o amigo da minha mãe me proibiram de tomar no copo porque um dos bailarinos tinha tomado no copo, alegando que ele tinha uma doença e que eu podia pegar. É o processo do medo, né, isso era 88... porque ele era gay e aí esse período da Década de 80, a Aids era um lugar, assim, muito, ah!, muito mais inacessível e obscuro do que é hoje! Se falava bem menos, então, é, na minha cabeça de criança, aquilo parecia tipo um monstro. E a imagem dos rapazes no balé, pra mim, era uma imagem de deuses, né?! Eram deuses e deusas. Então, eu não conseguia entender como é que aquele Deus, Deus-homem, né, já prevendo meu encontro com Nietzsche, né (risos), depois, tempos depois... pra ver como essa imagem é forte, assim. Aquilo era muito sensorial em mim, aquilo era um semi-Deus mesmo. Eu lembro que aquela imagem daquelas figuras era uma imagem muito potente. Muito, né, um homem que quase voa. Iniciavam processos de vôos, davam saltos tão altos que eu jamais poderia alcançar aquilo. E eu tinha por volta de 5 ou 6 anos, então, né... é uma memória, né, uma imagem, um lugar bem doido, tipo...

Em Fortaleza/CE, ex-integrantes do CEM, bem como a coreógrafa Silvia Moura, estudaram balé clássico por muitos anos nas academias da cidade. Como comenta Silvia, a academia de dança *era o lugar que existia pra dançar*.

O cenário de mudanças na dança clássica do mundo europeu e de outros países começou a mudar e a transformação chegou aos poucos na realidade de Silvia, que começou a estudar outras danças em aulas de jazz, dança moderna e o teatro.

Em entrevista, Silvia falou sobre sua trajetória em dança e compartilhou conosco momentos vividos:

(...) eu comecei a me envolver com as questões políticas do teatro, que era a época da Federação de Teatro Amador, que era um momento muito político, que o teatro tinha uma atuação muito forte, no Brasil, mas especificamente na cidade de Fortaleza, que é onde eu moro. No Brasil inteiro isso tava forte naquele momento, no final da década de 80, entre meio da década de 80, a década de 80 toda. Época de sair da ditadura. As federações de teatro amador, elas existiam em todos os Estados, que foi o único lugar onde se tinha o mínimo de liberdade e de conseguir reunir as pessoas para se contrapor à ditadura. Elas foram, inclusive, em muitos lugares, aparelhamento de partido, né, de movimento estudantil, enfim... E eu me envolvi nisso! Era um outro mundo o mundo do teatro. Não tinha essa coisa de quem paga. O teatro sempre teve uma relação diferente da dança, não era uma relação comercial. Estavam todos ali porque queriam estar juntos, se escolhiam. Era muito parecido com a coisa do grupo. E o grupo não era academia, era outra coisa. Totalmente transformador. (...) as transformações e a situação que eu queria mudar me parecia ser possível com o trabalho de grupo que era naquele momento incipiente, tinham pouquíssimos grupos, né, e tinha essa questão. Então, tinha urgência de mudança! Eu acho que a gravidez ela também potencializa isso. É um mundo novo, você se sente diferente, é... eu acho que eu nunca trabalhei tanto na minha vida quanto as vezes que eu fiquei grávida, entende?! Sempre tem uma energia! Até o último momento dançando, sempre dancei em todas as minhas gravidezes, sempre, sempre foi assim, dançando até o último momento. E nunca me senti fragilizada. Mesmo da Eloá que foi uma gravidez complicada, eu trabalhei muito.

A academia de balé já não bastava como antes, oferecendo somente aulas de balé clássico. E começam, então, a diversificar os

estilos, as técnicas de dança. Algumas academias passam a oferecer aulas de jazz e sapateado.

A esse respeito, Silvia Moura nos contou, em entrevista, que quando surgiram as primeiras aulas de jazz acessíveis, as turmas eram somente para bailarinos e eram oferecidas nas academias de balé. Ela fez parte de uma turma na qual era a única bailarina. Abaixo, foto da Silvia em uma aula de jazz só para rapazes:

(à direita, Silvia, em aula de jazz em uma turma só para rapazes, no Studio de Dança D'Ana, em 1987)

Surgiram outros espaços de formação em grupos de dança, companhias e havia outras opções de artistas facilitadores de técnicas de dança moderna que estavam sendo influenciadas por trajetórias críticas de artistas revolucionárias(os) como o bailarino Nijinski, a bailarina Isadora Duncan e, posteriormente, artistas como Martha Graham, Pina Baush, Merce Cunhghan, dentre outros.

A dança moderna já propunha outra relação com o corpo-mente oposta à ideia de coluna rígida e suspensão no ar características do balé clássico, com suas regras e posições extremamente marcadas. Nesta nova realidade em dança, Silvia experimenta conexões da dança com o teatro, a performance e passa

por processos formativos como o Colégio de Dança do Ceará, resultante de uma política pública de cultura que surgiu em Fortaleza para suprir a necessidade de formação em dança que extrapolasse as academias e trouxessem novas técnicas, abordagens, em outro espaço para criar, dançar, atuar.

Silvia fala sobre o novo paradigma que surge para a dança quando são questionados os seus limites, suas possibilidades, as relações possíveis e as diferenças entre as linguagens artísticas. Contou-nos sobre a experiência que antecedeu a criação do CEM, no grupo *Em Crise* que fez parte por alguns anos. Abaixo foto de espetáculo do grupo:

Grupo EM CRISE, no Projeto nas Fábricas – REFESA (1989)

Acima, Silvia Moura está no canto direito inferior da foto. Com ela Danilo Pinho, Eliete Thomaz, Carri Costa, Henrique Pereira Rocha, Marcia Oliveira e Perpétua Girão. Foto de Ademar Filho Nascimento. Acervo pessoal de Silvia.

A artista cearense nos falou sobre uma outra percepção acerca do corpo que emergiu desses processos de espetáculo no *Em Crise*, grupo que experimentavam a mistura de linguagens artísticas sem pudor (a dança-teatro ganhava espaço e era experimentada nas

produções de espetáculos, performances e demais apresentações do grupo). Ao relatar como foi o início do grupo, Silvia conta que tudo começou com um espetáculo que se chamou “Em Crise”. Sobre o espetáculo, relatou:

Nós estreamos em setembro de 89. O espetáculo não tinha cunho político, era existencial, era em torno da existência. O homem e as suas dificuldades de existência. Era uma coisa muito mais filosófica do que política... girava em torno das máscaras, das relações com você, com os seus eus, com as suas dificuldades de relacionar, as dificuldades de aceitar que você era várias personas ou personagens; ou que você tinha vários personagens que você absorvia. Uns que você realmente era, outros que você tinha que ser pra poder existir. (...) porque isso foi o mote, hoje eu tenho consciência, porque todos estávamos lidando com o corpo com o qual não tínhamos consciência e que mais, surgia ali um novo corpo, que é um corpo que fala, que é um corpo que atua, que é um corpo que se movimenta, que é um corpo que se movimenta, que é um corpo que pensa, que é um corpo que sente. Nunca antes aquelas pessoas ou aquele tempo tinha sido tocado tantas potências num único corpo. Essas potências estavam sempre separadas. Você é o escritor, você é o bailarino, você é o ator, você é a diretora, você é a fotógrafa. Você não era tudo isso. Então, essas pessoas se depararam com essa possibilidade de ser tudo isso. E fortemente colocado dentro dessa realidade. (...) Foi um encontro muito forte. Aí quando nós estreamos ganha um cunho político. Nós estreamos na Casa do estudante, ao invés de estrear no Teatro, em apoio. Porque ia derrubar a Casa do Estudante. Nós fomos estrear na Casa do Estudante para fortalecer a luta daquele espaço e tal. Então, tem uma questão política aí. Primeiro grupo que estreia num lugar que não tem nada a ver, em matéria de jornal e tal. E é o primeiro espetáculo que eu assino como coreógrafa.

Instalaformance Tangendo sonhos.

Foto de apresentação recente de Silvia Moura. Acervo pessoal.

Registro da estreia do espetáculo “A Dança no Teatro”, na Casa do Estudante (1989). Silvia e o grupo EM CRISE. Foto do acervo pessoal da artista.

Aqui, não nos propomos a traçar uma linha objetiva no tempo do desenvolvimento da dança moderna, mas, sim, comentar fatos que se destacam no desenrolar das histórias da dança que conhecemos pelas entrevistas, a fim de chegarmos até o momento em que, já tendo encontrado a dança contemporânea, Silvia idealiza e cria o espaço que deu origem ao grupo CEM.

A criação do CEM se dá em meio às mudanças no universo da dança, a nível local e global. Pina Bausch iniciava a sua proposta de dança-teatro, os grupos de dança independentes emergiam em várias regiões do Brasil e em outras partes do mundo aconteciam outros movimentos de transformação da relação do corpo na cena. Merce Cunningham também fez parte deste período histórico, como tantos outros, tendo influenciado grupos de dança brasileiros.

Silvia conta que o surgimento do CEM não vou totalmente planejamento e que se deu de forma espontânea, a partir do instante que ela se viu impelida a agir numa situação delicada: a “Escolinha de

dança do Colégio de Dança cearense” havia acabado e os bailarinos haviam ficado desamparados. Ela conta que pensou e propôs à direção do Teatro José de Alencar:

Uma aula pra reabrir a Escolinha de Dança do Colégio de Dança, que era esse o nome que tinha, né?! Aí apareceram 118 pessoas. E eu que não queria dizer não pra 28, ia ter que dizer não pra muito mais do que isso, porque eu não tinha como enfiar 118 numa sala que só cabia 35, no máximo, 40 estourando! Aí eu pensei: “E agora, como é que a gente faz? Manda esse povo todo embora? E agora?! Já sei! Vou fazer uma seleção de uma semana, vão ter aula todo dia, vão faltar e todo mundo que faltar é eliminado. Essa vai ser a seleção, só que eu não vou dizer pra ninguém que a seleção é essa. Eles vão achar que tão sendo avaliados mesmo.” Então, cada dia um professor diferente e eu ficava assistindo a aula anotando, mas eu não tava anotando nada, tava só olhando mermo, num tava anotando porra nenhuma! (risos) Eu achava que eles mesmos iam se eliminar. Aí quando terminou a semana, por falta, tinham sido eliminadas uma pessoa! Faltou uma pessoa! (risos) Então, em vez de 118, tinha 117. E agora? O que faz pra botar essas pessoas pra correr ou pra dentro?! Fiquei nesse dilema e propus uma coisa assim que era absurda, impensada, porque chegava a ser mais alunos do que o curso de dança original, né, de a gente fazer 4 turmas de 35 pessoas. Eles teriam aula uma vez por semana, no último dia eles teriam aula comigo. Era gente de todo canto da cidade, bailarinos que tinham formação, gente que nunca tinha dançado na vida, gente que tinha ouvido falar e que queria, gente que tinha feito o teste pro Colégio de Dança e não tinha passado, tinha gente de todo modelo! Gente com experiência, gente sem experiência, todo tipo de gente que você possa imaginar! Pessoas dos Princípios Básicos de Teatro, muita gente dos Princípios Básicos! Gente que vinha de periferia de longe, a maioria era da periferia! Não tinha muita gente de academia, não faço ideia de que canto da cidade, mas era gente de “todo buraco”! Todo canto que você possa imaginar tinha gente, da Caucaia ao Maracanaú! Que era a Tatiana. Zona Metropolitana já... tinha gente, eu lembro, tinha um menino que morava na Caucaia, chegava atrasado porque o ônibus dele saía atrasado lá, era mais cedo, 5 horas da manhã. Ele me pediu pra chegar 20 minutos atrasado porque era milimétrico, eu falei “tranquilo”, porque ele morava em Caucaia! Tinha a Tatiana que morava no Maracanaú e vinha todo dia de ônibus. Então tinha essas gentes nos extremos mesmo. E aí eu anunciei que ia ficar todo mundo e tal. Todo mundo me chamou de doida. Eu chamei 4 professores, na época. Não, ninguém acreditava que aquilo duraria uma semana. E aí eu falo: “Mas, olha, é uma experiência. Vamo ver! Eu não quero dizer não pra essas pessoas. Eu não tenho motivo pra dizer não pra essas pessoas e o único critério que eu poderia usar seria o de aptidão.”

Quanto ao desenrolar histórico-social da dança, ou seja, a forma como ela, temporalmente se desenvolveu na realidade brasileira, com rupturas e continuidades com a dança clássica ou vinda de

outros países, optamos por entendê-lo a partir de uma concepção de tempo africano não linear, uma vez que a dança, ou melhor, as danças realizadas no Brasil, em especial, as danças dos grupos CEM e Pélagos, estiveram relacionadas e fundidas ao passado, ao presente e ao futuro dos “fazeres” e dos “pensares” em dança.

Em *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*, OLIVEIRA (2003, p.46-47) afirma que

Dá-se mais ênfase ao passado que ao futuro quando se trata da concepção de tempo na cosmovisão africana. A referência-mor é o passado. É nele que residem as respostas para os mistérios do tempo presente. É no passado que está toda a sabedoria dos ancestrais. (...) A concepção de tempo africana é dinâmica e sujeita a reformulações e mudanças. Vive-se no tempo atual. A tradição é continuamente retomada e atualizada. A “voz” do passado é ouvida e merece muita atenção, mas sempre na intenção de orientar e organizar o presente. Vive-se o agora, o hoje. O futuro tem alguma importância, é claro. Mas é o tempo atual a base do tempo vindouro.

Atualmente, as “danças brasileiras” estão presentes nos espetáculos de dança contemporânea. Assim como, influenciaram processos formativos e criativos em dança dos grupos CEM e Pélagos. Aulas de danças brasileiras, capoeira etc, foram oferecidas aos(às) ex-integrantes de ambos os grupos, porque os pensamentos críticos da dança contemporânea, o autoconhecimento, os conhecimentos sobre as culturas regionais e afro-brasileiras, suas danças e manifestações culturais de resistência, deram margem a tais experiências.

Em relação a isso, Pâmela, do grupo Pélagos, comentou *A gente tinha aula de várias danças. Fiz Danças brasileiras com a Patrícia Paciência, a gente tinha aula de muita coisa, dança afro, balé, contemporânea com o Rubens...*

Em *Samba, o dono do corpo*, SODRÉ (1998, p.29) ao retomar a história do samba e refletir acerca das influências do batuque, do lundu e do maxixe nas culturas brasileiras dançantes e musicais, aponta que

Dentre as danças negras citam-se o sorongo, o alujá, o quimbête, o cateretê, o jongo, a chiba, o lundu, o maracatu, o

coco de zambé, o caxambu, o samba (rural de roda, de lenço, partido-alto etc.), bambelô, batuque e outras. Havia, porém, nomes genéricos, capazes de designar (em períodos ou regiões diferentes) a variedade das danças: o batuque, o lundu e o samba (...) A rigor, todas essas danças faziam derivar a sua organização formal (incorporando, evidentemente, os elementos específicos de cada região) do *samba* ou do batuque africano, trazido para o Brasil por escravos originários de Angola e do Congo, principalmente.

A busca corporal por experiências de dança que moveu ex-integrantes dos CEM e Pélagos a entrarem em seus respectivos grupos, também se tratava de uma ânsia interior e era um reflexo do momento de vida em que se encontravam a maioria das pessoas ex-integrantes dos dois grupos que entrevistamos: momentos das juventudes.

Sobre a idade que tinha ao ingressar no grupo CEM, Tatiana disse: *Eu me dei de presente entrar no CEM com 21 ou foi 22, em 2002. Faz as contas: 82 pra 2002, tava com? 20 anos! Foi com 20 anos. É, foi isso! Eu me dei de presente de 20 anos entrar no CEM. (...)*

O contato com danças populares, com a capoeira, com outras danças “de fora”, como o tango, fizeram parte das formações dos(as) ex-integrantes, tendo sido oferecidas por professores(as) parceiros que eram convidados por Rubens Oliveira (para o Pélagos) e por Silvia Moura (para o CEM). Acerca disso, Diego, do grupo Pélagos, comentou

(...) fiz aulas de Tango no Vocacional e minha apresentação foi de Tango com a música do Moulin Rouge. No Pélagos, a gente tinha preparação corporal, contemporânea, clássica, danças brasileiras com Priscila Paciência que gostava de fazer. Era tudo novo, assim como a dança contemporânea que me fez perceber que eu podia dançar com a minha dança que não é igual a dos outros.

Houve, inclusive, o despertar para questões de desigualdade social que eram vividas por ex-integrantes dos grupos, mas não eram refletidas a fundo ou percebidas a partir de olhares mais críticos.

Felipe Damasceno, do CEM, refletindo sobre o que ficou da experiência no grupo, nos disse:

Antes do CEM me acha lerdo, bobo, ingênuo, fácil de ser controlado, do tipo, “Tão tirando onde com você!”, sabe? Depois, hoje, me sinto uma “raposa velha”, como disse um amigo da dança (risos) Foi o CEM que me deu isso. Foi no CEM que eu mudei e passei a perceber coisas, políticas sociais...

Os espetáculos dos grupos CEM e Pêlagos, ainda que com efeito posterior, tornaram tais questões ressignificadas para as pessoas ex-integrantes.

Seus *corpos-mentes* as transformaram, por vezes, em dança e as expressaram em processos formativos e criativos insurgentes, na cidade de Fortaleza, mediados pela dança contemporânea.

A densidade dos espetáculos tinha muito daquilo que era vivenciado nas periferias e nas cidades onde se deslocavam, então, seus(as) *intérpretes-criadores(as)*.

Os grupos CEM e Pêlagos funcionaram, ambos, em ambientes urbanos e isso lhes imprime características semelhantes. Contudo, a trajetória de vida de cada participante, logo, nos leva a entender como a existência na cidade transforma as pessoas e como nem todas as que participaram dos grupos nasceram e passaram suas infâncias em ambientes urbanizados. Ou mesmo, lugares onde circularam classes sociais privilegiadas e suas “branquitudes”, com acesso à infraestrutura e serviços de mais qualidade tanto na cidade de Fortaleza, como em São Paulo.

Roberta, do grupo CEM, lembra de como era a vida no interior do Ceará, na cidade de Pacajus:

(...) eu nasci lá, nesse contexto de muita gente em casa, de muito contato, de escuro porque num tinha energia, de correr no terreiro, de ficar feliz no tempo bom que era chuva. Enfim, e que, de repente, a gente vem aqui pra cidade, porque a gente não tem mais condições de viver lá, de jeito nenhum. E eu me pego assustada com esse monte de luz, com esse monte de asfalto, com esse monte de gente a todo momento. Esse povo que não se conhece.

Em *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, SENNETT (2014, p.25) nos lembra que

A cidade tem sido um *locus* de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e completos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – diferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação.

Com a possibilidade de participar dos grupos, os sujeitos pesquisados tinham, então, espaços para expressar de onde vinham, quem eram são, o que sentiam, seus *afetos*. Além disso, podiam se tornar artista profissional, bailarino(a) ou qualquer outra terminologia que possamos utilizar para nos referirmos àqueles(as) que fazem/vivem a dança.

Os grupos criaram espetáculos com temáticas envolvendo questões de classe, raça e gênero em ambos os grupos, mas cada qual com uma abordagem contextualizada.

O espetáculo “Corpos aprisionados”, do grupo CEM, abordou o universo da população carcerária e envolveu todo um trabalho de pesquisa, entrevistas e imersões em presídios de Fortaleza e do interior, impulsionadas pelo projeto “*Corpos e Cárceres*”⁵⁰ idealizado e coordenado pela artista cearense, coreógrafa do grupo, Silvia Moura.

Nas apresentações, eram expressas as dores e o sofrimento da vida em cárcere através de coreografias e cenas que traziam à tona corpos sem liberdade, gestos tensos, violência, opressões, racismos, crueldades, abandono, dentre outros sentimentos e afetos que tanto impactaram os(as) intérpretes-criadores(as) participantes, ao dançar e performatizar as cenas, como arrancaram “lágrimas de sangue” da plateia. Assim como plateias se contagiaram com a alegria, a força e a energia das danças da Companhia Gumboot Dance Brasil, grupo atual de Rubens Oliveira, que tem a participação de Diego, Pâmela e outras pessoas ex-participantes do Núcleo de Dança Pélagos.

⁵⁰ Reportagem da época em que o espetáculo ficou em cartaz na cidade de Fortaleza traz detalhes sobre o projeto de Silvia Moura nos presídios: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2005/07/19/noticiasjornalvidaarte,495260/danca-da-br-liberdade.shtml>

A pesquisadora assistiu ao espetáculo “Yebo”⁵¹, em apresentação no SESC, em 2017, deste grupo mencionado acima. Na foto abaixo (o registro não se refere à ocasião de que fomos plateia), integrantes da Gumboot Dance Brasil, em apresentação recente na ONG Arrastão (maio de 2018):

Foi possível sentir uma plateia vibrante, que se contagiava com cada coreografia que Rubens e os(as) bailarinos(as) dançavam e se emocionaram com os *afetos* que a resistência de trabalhadores oprimidos pelos patrões em minas em um país africano comunicavam através das partituras corporais de cada bailarino(a), de cada trecho da coreografia que trouxe consigo a resistência da população negra e periférica, com beleza e intensidade.

Este capítulo buscou compartilhar memórias e leituras sobre as experiências nos grupos CEM e Pêlagos, a partir dos seus *corpos narrativos*.

Dedicamos o terceiro e último capítulo, a seguir, às ponderações acerca das experiências e relatos, a partir de reflexões à luz das análises conceituais daquilo que a pesquisa incorporou no processo de articulação de conceitos e dados colhidos em campo.

⁵¹ O projeto do espetáculo foi selecionado em edital da FUNARTE. A Ficha técnica e a sinopse constam na notícia sobre espetáculo: <http://www.funarte.gov.br/evento/danca-yebo-de-rubens-oliveira-na-sala-renee-gumiel-sp/>

Capítulo III

Incorporações

O título deste último capítulo é uma metáfora daquilo que apreendemos durante os percursos do pesquisar: o que foi percebido; Quais perspectivas sobre a problematização surgiram e o que a pesquisa “incorporou” de toda a experiência diluída em mais de três anos de trabalho empírico-reflexivo.

4.1. Um corpo de cólera

A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa. (Eduardo Galeano)

Este item é dedicado às questões que foram suscitadas em meio ao processo de análise de dados colhidos no trabalho de campo, buscando-se compreender as experiências dos indivíduos nos grupos CEM e Pélagos

Nosso objetivo foi compreender como as experiências desses indivíduos, ex-integrantes nos grupos CEM e Pélagos, transformou as subjetividades dos indivíduos para além da experiência em dança, ou seja, *para além do ato de dançar*⁵², influenciando, portanto outros aspectos de suas vidas.

⁵² As reverberações e ressonâncias cotidianas das experiências com dança vivenciadas por ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos não se restringiram aos momentos em que estiveram dedicados aos espetáculos e demais apresentações. Seus relatos nos levam a perceber que as vivências com arte também mudaram suas perspectivas de vida, a forma como se viam, a autoconfiança, a estima, a possibilidade de sonhar, de almejar melhores condições de vida, a descoberta e a escolha de caminhos profissionais, em alguns casos, antes sem espaço ou liberdade suficientes para serem pensados, desejados, decididos, nos ambientes familiares. A maneira como lidavam com suas sexualidades também se ressignificou e muitas pessoas passaram a enxergar a possibilidade de viver uma diversidade sexual de afetos, em relacionamentos, práticas sexuais e etc. Outros fatores de mudança também são compartilhados por nós ao longo do trabalho, principalmente, a partir de reflexões à luz das bibliografias e falas das pessoas entrevistadas.

A discussão sobre a experiência em dança nos grupos foi resultado do desenvolvimento de uma pesquisa empírica, na qual entrevistamos seis ex-participantes do CEM e seis do Pélagos.

Nessas entrevistas, indagamos acerca de suas experiências nos grupos e solicitamos que narrassem suas histórias nos grupos, que recorressem, portanto, à memória dos fatos considerados por eles significativos para falarem sobre essas experiências.

A maneira como pensam a relação *corpo e mente* foi um dos temas das entrevistas, a fim de apreendermos o quanto as relações afetivas no interior e fora dos grupos as motivou na vida, em geral. Em se tratando desta relação, Tatiana Valente traz sua reflexão a partir da experiência no grupo CEM:

P: Como você vê a relação corpo e mente na dança contemporânea?

T: *Me sinto uma pessoa mais racional, depois que eu passei pelo CEM. Isso é uma coisa legal de ser falada. Então, é isso. Acho que o meu processo de estruturar a razão tem um lugar muito forte do processo do CEM, assim... as minhas questões de conhecimento, de estudo, de definições, de procurar os conceitos de, essa busca que eu tava falando agora do Feminismo tem um lugar que vem daí, né?! O momento em que eu começo a fazer uma pesquisa, a definir o que eu quero com a minha dança, pra quê que ela serve, o quê que eu tenho pra dizer pro mundo, o quê que podia ser latente, é um caminho profundo de buscas.*

(...) No processo do CEM, os espetáculos que a Silvia propunha traziam... o momento que ela tem uma relação muito forte com, por exemplo, os encarcerados. A Silvia dava aula na cadeia e tal. Muitos de nós, quase todas as pessoas que faziam parte daquele grupo, fora ela, não tinha esse contato com as pessoas que estão encarceradas e presas e tal.

(...) A Silvia nos traz isso, imediatamente, mesmo antes de dançar, imediatamente isso detona em mim uma coisa que é emoção, que é subjetividade, mas é também a própria razão.

(...) Primeiro, como eu nunca pensei nisso?! Como isso não me afeta diariamente?! Você ter pessoas assim! Como pode, como eu posso fingir que eu não tô vendo?! Como é ser isso?! Como que elas foram parar lá?! Quem são essas pessoas?! Onde elas moram?! Quem são suas famílias?! Que cor elas tem?! Como é a cadeia feminina diferente da masculina?! O que é ser um homem na cadeia?! O que é ser uma mulher na cadeia?! Que corpo é esse?!

(Tatiana Valente, dançando Mentiras Sinceras, espetáculo do CEM (2007).

(Performance Multicorpos, Tatiana Valente, 2018)

Momentos históricos da dança foram contados, retirados da memória, e trouxeram olhares críticos das pessoas entrevistadas acerca de outras épocas e de como as danças foram se modificando, segundo avaliaram, conforme os sujeitos da dança a repensavam, no Brasil e no mundo. Foram criticadas práticas educativas “opressoras” em dança, nas academias de balé clássico de outrora.

Entrevistadas(os), como Silvia, Tatiana e Thiago, deram ênfase às fronteiras que foram superadas entre as linguagens da dança e do teatro e ao modo como os grupos de dança foram relevantes em suas respectivas cidades. Mas, sobretudo, foram ressaltadas as trajetórias de vida das pessoas que entrevistamos.

Silvia Moura do grupo CEM, compartilhou conosco relatos sobre o autoritarismo nas relações de poder entre funções, no meio artístico e arte-educativo que fez parte do contexto das academias de dança de Fortaleza, nos anos 80 e 90. Ela nos contou, ao falar do início de sua carreira, momento antigo e conservador da dança, que *Bailarina era uma coisa completamente subjugada ao coreógrafo, ao diretor. A gente não tinha poder de decisão. Essa hierarquia era muito forte. A gente não tinha poder de decisão, a gente não tinha voz, a gente não era escutado(...)*. Abaixo, foto do acervo de Silvia, em cena do espetáculo *Mentiras Sinceras*, em que gritou suas mentiras e verdades para a plateia.

Cada entrevista revelou um universo diferente de percepções de si, da experiência no grupo, dos outros, das mudanças e daquilo que representa continuidade em suas vidas, atualmente.

Diego contou que o Pélagos foi muito importante na sua trajetória de vida porque o fez conhecer suas próprias potências, se fortalecer e perceber que podia desejar ser alguém, dançar, fazer arte.

Diego dançando “Y Khyssa”, do grupo Pélagos. Foto do acervo do grupo em página do Facebook.

Quando perguntamos a ele sobre o valor da sua experiência no grupo, o jovem artista contou que

(...) o Núcleo de Dança Pélagos, ele mudou totalmente a minha perspectiva de vida. De, tipo, zero , pra não vou fazer nada. Vou ser uma pessoa normal, que trabalha em algum mercadinho, faz alguma coisa assim! Não desmerecendo as pessoas que trampam com isso porque é importante pro funcionamento da nossa sociedade, de certa forma, só que eu num tinha muitos recursos, num tinha muitos estudos, não tinha muitos cursos. Mano! De repente, eu taria lá vendendo droga, mexendo com o tráfico, que é muito comum lá onde eu moro, sabe? Taria fazendo alguma coisa desse tipo, roubando, sei lá! Ou talvez eu nem

tivesse aqui, nem tivesse vivo passando essa entrevista agora! Mas, graças ao universo que conspirou pra que eu conhecesse o Pélagos e tivesse aqui, né?! O Pélagos, pra mim, meu, foi o divisor de águas. Foi o que basicamente definiu, é, sabe aquele momento da sua vida: ou você vai acabar aqui ou você vai fazer a diferença, sabe?! Então, foi isso. O Pélagos funcionou como divisor de águas pra mim e me trouxe pra realidade, né, pra realidade, pra plenitude.

Para o entrevistado Felipe Damasceno, o CEM foi um grupo de arte política. Ao indagarmos sobre esse assunto, ele disse:

(...) O CEM fazia uma arte política sim. Eu faço uma arte política, hoje, sim. No caso do CEM, se você disponibiliza aulas gratuitas pra pessoas, quem quiser fazer a aula, se isso não é político, não sei mais o que é político! (risos) Porque qualquer pessoa poderia entrar e entrava qualquer pessoa. Agora, ficava quem queria, né?!

Sim, a Silvia puxava as artes políticas nas ocupações, eu participei de duas ocupações. Uma na SECULTFOR que ocorreu aqui... foi uma questão mais local com a secretaria de cultura daqui que tava adiando o pagamento dos editais, e toda aquela coisa clássica de secretaria que não respeita e não dá valor pros artistas, né, sempre faz isso! Então, a gente ocupou a secretaria de cultura. Nessa ocupação, politicamente falando agora... essa ocupação teve essa importância. A gente fazia Virada cultural, a gente fazia evento. Eu tava como produção, não me apresentei...

Foto com trabalho de edição artística de Felipe Damasceno. Acervo pessoal.

Nas entrevistas com o grupo CEM, apareceram relatos de mudanças de percepção da realidade social, das relações raciais, mas em momentos posteriores à experiência no grupo.

O *intérprete-criador* Felipe Damasceno disse não ter um olhar para questão racial quando participava do grupo. Ele disse *Eu não sabia o que era a questão racial. Refleti sobre isso muito tempo depois. Eu sou branco.*

Já relatos da arte-educadora, pesquisadora e artista negra Roberta Bernardo caminham para outra direção: ela passa a sentir a *força de sua negritude*. Seu relato traz a experiência de autoconhecimento durante aulas e processos formativos/criativos do CEM em que passou a *admirar a beleza de seu cabelo* e se sentir mais segura para acreditar nas suas capacidades artísticas e intelectuais.

Como nos faz refletir Berth (2018, p.96), ao abordar a questão do *empoderamento* a partir da sua relação com a *estética*, os cabelos são apenas um primeiro elemento de grande importância que responde sozinho, sobretudo nas mulheres negras, pelo orgulho necessário para adentrar no âmbito dos processos de empoderamento(...).

Podemos inferir que Roberta, através das experiências escolares e artísticas, com educação, atletismo, criatividade, autoperseverança, apoio de outras mulheres, dança contemporânea e teatro, rompeu com o *racismo estrutural*. Assim, como Diego e Pâmela, do grupo Pêlagos e outras pessoas que participaram da nossa pesquisa.

Almeida (2018, p.52), em *O que é racismo estrutural?*, diz que

O racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas. Mulheres negras são consideradas poucos capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade, mantendo-as com baixos salários, fora dos espaços de decisão, expostas a todo tipo de violência.

Sobre a questão do *empoderamento* da mulher negra, Berth (2018, p.49-50) retoma as lutas travadas pelos *Feminismo negro brasileiro* e ressalta a importância das transformações que ele vêm promovendo, ao ter “*como norte o empoderamento, seja individual ou coletivo*”. A autora retoma a contribuição da filósofa Sueli Carneiro, “*um dos expoentes do Feminismo negro*” no Brasil, em seu artigo

Enegrecendo o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero e destaca que

Em geral, a unidade na luta das mulheres em nossas sociedades não depende da nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas. Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e anti-racista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira.

Nas entrevistas com o grupo Pélagos, formado em sua maioria, por intérpretes-criadores(as) negros(as), notamos que os espetáculos abordaram a questão racial de maneira tangencial, trazendo os afetos, sentimentos e sentidos do dia-a-dia de seus participantes nas periferias de São Paulo, bem como temas que tinham a ver com a classe trabalhadora, como é o caso de *Garimpo*.

No contexto do Pélagos, formado majoritariamente, por jovens negros(as), a força da negritude esteve representada, desde sempre, centrada na figura de Rubens Oliveira como uma liderança do grupo, organizando-o, coreografando, dançando junto.

Ex-integrantes do grupo CEM e Pélagos comentaram que, na época em que faziam parte dos grupos, tinham pouco ou nenhum acesso a dinheiro. A maior parte era bem jovem e morava com a família com poucos recursos. Diego contou-nos: *Eu ia à pé para as aulas do Pélagos porque não tinha dinheiro pra pagar passagem, era mais de uma hora pra ir e outra pra voltar pra casa.*

Algo que apareceu em muitas falas de ambos os grupos foi a dificuldade de se locomover pela cidade onde moravam. Ou mesmo o fato de irem à pé, por longas distâncias, para as aulas e montagens de espetáculo por não terem dinheiro para pagar o transporte público.

Uma característica que esteve presente nos dois grupos também foi a presença de muitas pessoas jovens se integrando nos

grupos. No caso do Pélagos, até o Rubens Oliveira, bailarino, coreógrafo e criador do grupo, estava lá na sua juventude. Do grupo CEM, Silvia Moura, bailarina, coreógrafa e criadora do grupo, era a “adulta”, como ela mesma falou.

A partir desse dado sobre a idade de cada ex-participante, é possível inferirmos que se tratava de uma época de fortes mudanças na vida dos sujeitos, tanto em aspectos subjetivos, como materiais (emprego, renda, autonomia financeira, carreira profissional, vida amorosa etc).

Pâmela, por exemplo, não tinha dezoito anos ainda quando participava do Pélagos e teve que tensionar a sua relação com a mãe para que ela autorizasse sua participação. Hoje, em dia, a jovem tem autonomia suficiente para decidir que carreira seguir, sem estar submetida a decisão da família. Trabalho e tem uma atuação profissional. As demais pessoas do grupo, contaram que se sentem mais autônomas em relação à família.

As pessoas negras que integraram o grupo CEM tinham outras percepções das violências e opressões racistas que sofriam nas relações sociais, em geral, ou mesmo nos contextos de vida mais precarizados financeiramente.⁵³

Nesse sentido, vale estabelecer uma reflexão a partir do conceito de *interseccionalidade*, cunhado por Kimberlé Crenshaw, docente de graduação em Direito, na Universidade da Califórnia (EUA), pesquisadora e ativista norte-americana dos Direitos Civis, bem como da Teoria Feminista e Teoria do Direito afro-americana.

Nos relatos dos percalços superados nas trajetórias de vidas de ex-integrantes negros e negras que entrevistamos dos grupos CEM e Pélagos, nota-se a intersecção das opressões: relações de classe, raça e gênero se configurando como elementos que constituíram suas realidades, no âmago.

⁵³ Sobre isso, ver falas de Diego (Pélagos) e Roberta(CEM), no Capítulo I.

CRENSHAW nos aponta que

Você tem que mostrar que o tipo de discriminação que as pessoas têm conceituado é limitado, porque barra o seu pensamento quando uma discriminação encontra outro tipo de discriminação.⁵⁴

Ao propor o conceito de *interseccionalidade*, a autora propõe uma discussão que interseccione, ou melhor, “cruze” diferentes formas de opressão ou “marcadores sociais da diferença” (raça, gênero, classe). Na presente pesquisa, buscamos considerar esses diferentes marcadores a fim de problematizá-los como questões sociais que apareceram nos relatos das pessoas que entrevistamos, e que apresentaram experiências opressoras em situações de vulnerabilidade social, escassez de recursos financeiros, de discriminação racial, sexual e de gênero, dificuldade de acesso à educação e à cultura, necessidade de moradia etc.

A pesquisadora Giselle Cristina dos Anjos Santos, citando Crenshaw, em seu artigo publicado na Revista *Gênero, Os Estudos feministas e o racismo epistêmico*(2016, p.13), aponta que

(...) o cruzamento entre o racismo e a opressão de gênero e de sexualidade deixa mais complexa a experiência dos grupos que são alvos desses diferentes sistemas de dominação. Para as mulheres negras, por exemplo, tal cruzamento constrói tensões e dilemas que as invisibilizam e as afastam ainda mais dos recursos econômicos e políticos necessários para o enfrentamento da exploração, o que fragiliza as suas tentativas de resistência à violência estrutural sofrida.

Uma característica marcante do grupo Pêlagos era sua composição ser, em sua maioria, formada por jovens negros(as) das periferias da Zona Sul de São Paulo. Além do fato do grupo ser “amparado” pela estrutura da ONG Arrastão que fornecia alimentação e outros recursos.

Os processos formativos e criativos do CEM, de certa forma, empoderaram tais jovens e fortaleceram suas negritudes, mas não que o grupo tivesse esse foco. Espetáculos como o Y Khyssa, segundo

⁵⁴ FONTE: <https://www.geledes.org.br/kimberle-crenshaw-sobre-interseccionalidade-eu-queria-criar-uma-metafora-cotidiana-que-qualquer-pessoa-pudesse-usar/> Consultado em 15/3/2017.

conta Pâmela, foram muito importantes para *valorizar nossas origens, nossas ancestralidades*.

Alguns relatos das pessoas entrevistadas trazem situações de moradia em periferias, de falta de dinheiro para se alimentar, pagar o transporte público e suprir outras necessidades que eram minimamente atendidas quando entrava algum recurso de cachês.

Ouvimos relatos sobre atitudes machistas e misóginas dentro do grupo CEM que não foram refletidas, porque aconteciam em tom de brincadeira. O machismo e a opressão de gênero nas academias de dança clássica de Fortaleza e em companhias também foi tema das falas, do grupo CEM.

Tatiana Valente, do grupo CEM, contou que se incomodava com o tratamento de outras pessoas do grupo que usavam expressões *misóginas* para se referir a ela e outras mulheres, como, por exemplo, “*racha*”⁵⁵. *Eles tratavam a gente assim e eu sempre brigava, reclamava, questionava isso. Até hoje ainda falam assim!*, disse a dançarina.

Os grupos viabilizaram, de certa forma, o direito à cidade e a consciência da cidadania para os(as) jovens que foram seus/suas bailarinos(as) ao propor experiências de apresentações artísticas e processos formativos em espaços diferentes da cidade nunca antes visitados por algumas das pessoas que entrevistamos.

Rubens e Silvia promoviam deslocamentos socioculturais nas vidas dos sujeitos e potencializavam seus olhares para o enfrentamento da desigualdade social que os encerrava em determinadas regiões da cidade, territórios limítrofes que não se sentiam no direito de ultrapassar, a fim de “desbravar” a cidade.

⁵⁵ Gíria, ou melhor, termo nativo que era e ainda é bastante utilizado entre artistas cearenses, como os que compuseram o CEM. Significa, a grosso modo, “sapatão”, ou, lésbica, mulher que tende a ser existir fora dos padrões heteronormativos, como Tatiana.

Os espetáculos dos grupos CEM e Pélagos abordavam temas como juventudes, desigualdades sociais, questões existenciais, violência, exclusão social, racismo, exploração e opressão das mulheres, de LGBTI+s⁵⁶ e a realização destes era também um processo de reflexão política por parte de cada integrante que se via na cena. Por exemplo, o espetáculo *Volúpia*, do Pélagos, realizou discussões, processos de reflexão sobre as vivências da adolescência a partir de temas como: amor, ódio, medo, angústia etc. As aulas de dança também buscavam estimular os ex-integrantes a acessarem emoções e sentimentos íntimos que estavam vivendo no momento, nos seus cotidianos, e isso era traduzido em movimentações, em ensaios da coreografia que Rubens criava colaborativamente ali.

O grupo CEM, em todos os seus espetáculos, abordava questões da vida real, como afirmou Silvia Moura. Se os ex-integrantes estivessem sofrendo por conta da *lesbofobia*⁵⁷ (havia um casal de namoradas no grupo que sofria com a rejeição e não aceitação de alguns familiares), Silvia propunha cenas coreografadas que trouxessem a liberdade de amar entre pessoas do mesmo sexo. Isso se dava de forma improvisada, haviam leituras de textos sobre o assunto, conversas, experimentações de movimento e, sobretudo, espaço para a criatividade de cada intérprete-criador(a) que desejasse, de improviso, trazer as sensações e os sentimentos que o povoam no seu momento de vida. Houve espetáculos que a última cena era um beijo na boca, sob um foco de luz que, no centro do palco, esmaecia, aos poucos, enquanto as duas ex-integrantes se aproximavam e encostavam seus

⁵⁶ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexos, Pessoas Não-binárias etc.

⁵⁷ Violência específica, física e/ou simbólica contra lésbicas que é motivada pela intolerância relacionada com o machismo, a misoginia e outras violências, como o racismo. Leva mulheres lésbicas à morte, ao suicídio e a diversos problemas individuais e coletivos. Para saber mais, vale a pena acessar o Dossiê sobre Lesbocídio, recentemente divulgado pela pesquisadora Suane, da UFRJ, através do link: <http://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/fontes-e-pesquisas/wp-content/uploads/sites/3/2018/04/Dossi%C3%AA-sobre-lesboc%C3%ADdio-no-Brasil.pdf>

lábios, as que passam pela situação mencionada de lesbofobia e intolerância com a diversidade de práticas afetivo-sexuais.

Das dimensões trabalhadas nos grupos de dança, a da Saúde pode ser considerada como mais valorizada a partir das vivências corporais que estimularam ex-integrantes de ambos os grupos a perceberem e valorizarem seus corpos como *suas casas, seus instrumentos de trabalho*.

Podemos dizer que a dificuldade de acesso à arte e cultura foi uma barreira superada pelos grupos CEM e Pélagos, através das experiências que promoveram, em alguma medida, esse acesso. Uma delas foram aulas gratuitas de danças variadas e temas teóricos que se fosse para ex-integrantes pagarem seria, na época, inviável. Tiveram aulas com professores(as) qualificados, acesso à atendimento de Filósofo clínico, acompanhamento de nutricionista e etc.

Entrevistadas do grupo CEM contaram sobre terem presenciado e participado das mudanças nos rumos da dança no Brasil e no mundo; da quebra das fronteiras entre as linguagens artísticas, principalmente, da dança e do teatro - *O bailarino que atua e o ator que dança*, como mencionou Silvia Moura

É possível afirmar, a partir dos relatos, que o CEM e o Pélagos realizaram a intersecção entre dança e política; dança e filosofia; dança e processos arte-educativos como ferramentas de comunicação de ideias, de pensamentos da dança, dos grupos, dos sujeitos, estes se colocando como corpos sociais, políticos e ativos na sociedade, a partir dessas experiências nos grupos.

A experiência de *espetáculos no ambiente do cárcere* (Silvia Moura e o grupo CEM) e a questão de classe/raça no espetáculo *Garimpo*, por exemplo (de Rubens e o grupo Pélagos), são exemplos dessas intersecções. A seguir, foto de apresentação do Grupo Pélagos. Espetáculo *Garimpo*. Foto de Nana Vieira. Acervo do grupo na página de rede social:

(Diego está no centro da foto)

(Corpos aprisionados, grupo CEM, 2007)

4.2. Corpo e glicose

Ser bailarino (*a*) é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. (LOUPPE, 2012, p. 69)

O grupo CEM se configurou, desde o seu início, como um espaço inclusivo que acessibilizou as artes da dança e do teatro de forma gratuita, possibilitando experiências com artistas locais que também eram arte-educadores(as) e ofereciam formações artísticas diversificadas, para pessoas provenientes de diversos lugares da cidade de Fortaleza. A maioria das pessoas que se interessou em participar do grupo era residente das periferias da cidade.

Os processos criativos e formativos do grupo consistiam em métodos da *dança contemporânea*⁵⁸, do *contato-improvisação*⁵⁹, da *dança moderna* e da *dança-teatro*⁶⁰, dentre outras linguagens da dança. Silvia Moura que estava à frente das atividades do grupo CEM tem um olhar para a experiência de participações nesse grupo, das transformações das pessoas no decorrer dos anos em que o CEM funcionou e também após sua extinção.

⁵⁸ A dança contemporânea está apoiada em técnicas de diferentes estilos de dança e outras artes, como : a moderna, a clássica, a performance, o jogo cênico do teatro etc.

⁵⁹ A dança moderna emerge no cenário internacional da dança com Isadora Duncan e Martha Graham, bailarinas e coreógrafas que passam a pensar e fazer dança com outras perspectivas para os usos artísticos do corpo e o despertar de suas consciências corporais: a respiração, a expiração, a contração o relaxamento e a utilização dos apoios do corpo ganham maior intensidade e são práticas nas aulas e processos coreográficos.

⁶⁰ A dança-teatro surge de mudanças de paradigma nas artes cênicas. Principalmente, na percepção dos limites e diferenças entre as linguagens artísticas da dança e do teatro. Antes dela, não se entendia como possível o *bailarino atuar ou o ator dançar*, como comentou Silvia Moura, nossa entrevistada do grupo CEM. Hoje, essas fronteiras estão rompidas e as linguagens se amalgamam em vários espetáculos e performances de artistas brasileiros e de outras partes do mundo. Pina Baush (1940-2009), alemã, coreógrafa, bailarina e professora de dança, foi uma das artistas que criou essa dança e impulsionou-a com seus espetáculos, na sua companhia que também utilizava o improviso e a produção coreográfica coletiva nos processos criativos, a fundamentaram enquanto prática e pensamento.

É possível perceber a transformação profissional e pessoal do *empoderamento* ⁶¹ dos sujeitos que participaram do grupo e que hoje são artistas profissionais nas diversas áreas das artes da dança e, inclusive, participam das decisões e movimentações políticas da classe artística da cidade.

Os espetáculos e as vivências dentro do grupo impactaram uma geração de artistas fortalezenses e marcaram uma época, na qual não havia espaços semelhantes para a experimentação da dança, dessa maneira proposta pelo grupo.

O Centro de Experimentações em Movimento – CEM- tinha vários conflitos internos, mas boa parte destes foi trabalhada nos espetáculos, algo desafiador e que contribuiu para que de certa forma, o grupo se dissolvesse. O grupo era formado por pessoas muito jovens que com o passar do tempo, precisaram responder a diferentes demandas familiares e profissionais: a família cobrando-lhes emprego e renda; a necessidade de encontrar um caminho profissional, autocobranças por melhores condições de moradia, alimentação etc. O desgaste das relações interpessoais também foi o fator desagregador.

O grupo CEM se apresentou em diversos espaços da periferia de Fortaleza e outras cidades cearenses e produziu trabalhos artísticos com a marca do contato-improvisação, da dança-teatro, da performance, da criticidade e da ousadia ao tratar de temas polêmicos, como o amor entre pessoas do mesmo sexo, ou, utilizar-se do nu artístico em cenas que eram coreografadas.

O grupo era conhecido por politizar sua dança, trazer problemas sociais e existenciais para as cenas e trabalhar em processos criativos com horizontalidade, apesar de existir a liderança tácita de Silvia Moura, que dava orientação coreográfica e exercia papel de mediadora de conflitos. Nesse tocante, ela contribui para despertar a autonomia artística e empreendedora nas pessoas ex-participantes que,

⁶¹ Técnica de dança que surge com a dança contemporânea, mas era experimentada em alguns jogos teatrais. Surge na década de 70, como técnica de movimento criada por bailarinos e coreógrafos norte-americanos. O trabalho é baseado no contato em dupla ou mais participantes dos corpos, seus pesos e contrapesos, em relação de equilíbrio, apoio, desequilíbrio.

a posteriori, desenvolveram suas carreiras e produções artísticas de forma independente, bastante influenciada pelas experiências no CEM.

O corpo é aqui apreendido como corpo político.

Nos grupos sociais, em sociedade, qualquer sujeito está imerso em relações de poder e na dinâmica política que elas implicam. As tensões sociais provenientes dessas relações acontecem nos corpos-mentes e, portanto, lhes afeta em maior ou menor medida, transformando-os quem são. Como isso se dá quando se trata de um *corpo dançante* imerso num grupo de dança, como o CEM e o Pélagos?

Em *A Condição Sensível* (2008), HAROCHE, menciona a dimensão política que o corpo assume na sociedade quando reconhecemos as relações implícitas e explícitas nos “jogos de poder” que permeiam o “tecido” social, a partir da ideia de “*governo de si*”. Ela afirma que (...) *a antropologia política revela que ‘o corpo é um verdadeiro operador político e social’, parte essencial e constitutiva do poder.* (p. 26)

Podemos inferir, a partir desta pesquisa, que um *corpo dançante* é também um *corpo político*, já que existe enquanto “ator social” capaz de promover mudanças em si e na coletividade, por meio da dança e com ela.

Por meio da dança, os ex-integrantes quando estimulados a desenvolver sua sensibilidade, ampliariam as possibilidades de percepção de si, do outro e da realidade na qual se inseriram.

Essa é uma das experiências múltiplas e intensas que a dança contemporânea, pode ter proporcionado aos sujeitos que fizeram parte dos grupos já mencionados: experimentar a *potência* de si, como *corpo sensível* e, simultaneamente, capaz de racionalizar ao realizar exercícios e ações que delineiam gestos, que performatizam sentimentos, como acontece de diferentes modos, em produções artísticas, em diversas linguagens (dança, teatro, cinema etc).

Por meio das experiências em dança contemporânea, é o *corpo-mente* que cria sentidos sociais e desvela novos ponto de vista sobre si e os outros com os quais interage. A ideia do *corpo sensível* se

realiza inteiramente quando o espaço-tempo de sua experiência é a dança contemporânea.

No contexto da realização de uma dança, o sujeito necessita acessar sua consciência corporal mas também estar aberto às emoções que a coreografia, o momento cênico e a fruição artística com a plateia proporcionam. Sensibilizar-se para consigo mesmo (Como estou dançando? O que sinto enquanto dança agora?) e com a plateia e companheiros de palco (Estou sensível ao outro? Há escuta nessa interlocução?)

O *corpo sensível*, por sua vez, se contrapõe à ideia do corpo-máquina, de uma modernidade cada vez mais voltada à racionalidade, à objetividade dos meios de produção tecnológicos avançados, onde há busca pelo controle dos sentimentos e falta de ócio. Esse corpo da dança, corpo sensível também se converte em um alento à perspectiva do eterno *corpo no rascunho* daqueles e daquelas que estão sempre “anestesiados” pela busca da perfeição da aparência, como nos faz refletir Breton (2003).

Produtores desses corpos sensíveis, o grupo Pélagos, em seu funcionamento e organização internos, tinha várias semelhanças com o grupo CEM, apesar de ter existido em épocas e lugares distintos.

Destacamos o aspecto comunitário do trabalho artístico e formativo desenvolvido pelo grupo Pélagos e, principalmente, por Rubens Oliveira, ao dedicar-se à sua implementação e manutenção. Nesse sentido, dança e comunidade se fortaleceram juntas à medida que havia o interesse dos sujeitos em estar ali participando de processos formativos e criativos em dança, assim como no grupo CEM, ambos gratuitos e apoiados na estrutura física e financeira pela ONG Arrastão.

Ao contrário do CEM, o grupo Pélagos trabalhou com a lógica da “audição”⁶² e selecionou participantes que demonstraram maior interesse e responsabilidade com o grupo. A responsabilidade podia ser percebida conforme cada participante comparecia e deseja estar no grupo. O principal fator era esse: a assiduidade/a permanência. Mas, ainda assim, buscou assegurar-se como um espaço de inclusão social através da dança, pois também surgiu dentro do espaço da ONG Arrastão que atende populações infantis e jovens de baixa renda da periferia da Zona Sul de São Paulo.

O Pélagos tinha a presença de forte representatividade negra em seus participantes e no coreógrafo Rubens. Em sua maioria, o grupo era composto por jovens negros e residentes nos bairros da periferia da Zona Sul de São Paulo.

O impacto da existência do grupo em parceria com a ONG Arrastão pode ser percebido nas falas de ex-integrantes que entrevistamos.

Assim como, o *empoderamento* e o *empreendedorismo juvenil*⁶³ voltado para as artes, também estimulados nas pessoas participantes do grupo.

Berth (2018, p.16), na *Introdução* de *O que é empoderamento?*, nos fala que há uma abundância de definições do que é *empoderamento* e também existem abordagens diversas que explicam e refletem a *Teoria do Empoderamento*. Citando Batliwala, intelectual indiana, a respeito do termo em questão, a autora reproduz o seguinte trecho da obra *Conceituando “empoderamento”*:

⁶²Processo seletivo com avaliações técnicas em dança, bastante utilizado por companhias e grupos profissionais de dança no Brasil e fora, para indicarem candidatos(as) aprovados(a) para o ingresso.

⁶³ Rubens pode ser considerado um empreendedor porque criou o projeto do Pélagos e sua iniciativa promoveu impactos muito positivos, quando ainda era jovem. Renan Marangoni, ex-integrante do Pélagos, de forma semelhante empreendeu artisticamente: criou o grupo Corpo Molde com jovens da periferia onde mora e compartilha dos conhecimentos e saberes adquiridos no Pélagos em seus processos criativos, como coreógrafo e bailarino, ainda muito jovem.

O Termo empoderamento se refere a uma gama de atividades, da assertividade individual até a resistência, protesto e mobilização coletivas, que questionam as bases das relações de poder. No caso dos indivíduos e grupos cujo acesso aos recursos e poder são determinados por classe, casta, etnicidade e gênero, o empoderamento começa quando eles não apenas reconhecem as forças sistêmicas que os oprimem, como também atuam no sentido de mudar as relações de poder existentes. Portanto, o empoderamento é um processo dirigido para a transformação da natureza e direção das forças sistêmicas que marginalizam as mulheres e outros setores excluídos em determinados contextos.

Jovens como Diego, que tem um estúdio autônomo de música em sua casa, na periferia da cidade de Taboão da Serra, onde produz de forma autoral; e Renan, que é arte-educador, estudante de Educação Física e criou o grupo *Corpo Molde* e que têm se tornado expressivo no cenário artístico paulistano, são exemplos de jovens que conseguiram esse impacto positivo para as artes a partir da participação no grupo Pélagos.

Ex-integrantes do grupo Pélagos, assim como os(as) do grupo CEM, eram jovens, alguns ainda adolescentes e isso contribuiu para que as experiências que tiveram com seus *corpos-mentes* nos processos de aulas, oficinas, ensaios coreográficos e demais ações se desdobrassem em mecanismos de autoconhecimento, de consciência corporal, de valorização e entendimento de si como sujeito de direitos.

Felipe Damasceno, do grupo CEM contou sobre sensações que teve em uma das suas primeiras aproximações com o grupo, quando adolescente e apenas espectador, antes de fazer parte como bailarino:

(...) Eu tinha 16 anos... quando eu assisti o Mentiras Sinceras, o povo gritando “Errei!”, que é um trabalho que você assume o erro. Já é uma cisão com uma estrutura de espetáculo, então, o trabalho já é uma cisão e eu entrei no meio de um cisão de uma coisa que eu nem vivia ainda, eu não vivia ou tinha me planejado pra aquela cisão (...) Quando acabou o espetáculo, eu fui pra casa mudo, à pé. Andava a pé por falta de grana. Normalmente naquele período, principalmente no começo do CEM, eu fazia muitas coisas à pé. Então, pra ir pra aula do CEM era a pé. Eu não tinha dinheiro, porque eu não trabalhava.

A politização esteve presente nesses percursos do grupo, despertando nos *intérpretes-criadores(as)* a autonomia artística, a conscientização de classe e o entendimento acerca da questão racial, principalmente.

A respeito disso, a artista cearense Tatiana, do grupo CEM, disse-nos como sua percepção de mundo mudou quando participou do processo de montagem e apresentação de *espetáculos*⁶⁴ relacionados ao mundo do cárcere e às pessoas encarceradas nos presídios do Ceará:

Eu, Tatiana, nunca tinha me sentido motivada a precisar pensar sobre e se eu fosse uma pessoa encarcerada. Nunca tinha pensado sobre isso. Quando eu falava de prisão era poetizada, nossa prisão é uma poesia, é uma coisa subjetiva. A gente não sabe o que é tá encarcerado de verdade. Preso num quadrado de um metro e meio por um metro e meio, não comer, não poder sair dali, não poder ...fazer, nem ser, nem nada! Não poder nem sonhar, de uma certa medida.

As vivências corporais traziam aulas em que se podia fazer usos mais dinâmicos do corpo, sem as “amarras” de comportamentos socialmente estabelecidos : homens podiam mexer o quadril, mulheres ousavam movimentações mais fortes e precisas, havia também a utilização de roupas que não seguiam padrões de vestimenta normalmente utilizados no dia-a-dia. Jovens homens usando roupas coladas e expressando suas feminilidades, suas afetividades; jovens mulheres que aderiram a cortes de cabelo curtos, se apaixonaram por outras no ambiente interno do grupo; a possibilidade de exercitar todas as partes do corpo, sem pudor, em oficinas de diferentes linguagens, como o tango, as danças brasileiras, o teatro etc, de certa forma, foram aprendizados corporais, pessoais e coletivos para cada um dos integrantes que entrevistamos.

⁶⁴ Vale destacar os espetáculos *Identidades, Corpos e Cárceres* e *Corpos Aprisionados* que nasceram das aproximações de Silvia Moura com aprisionados do sistema penal cearense, quando de suas incursões em presídios de Fortaleza e do interior do Estado, para oferecer aulas de teatro e também apresentações artísticas, nas quais parte do grupo CEM teve autorização e pôde se apresentar dentro das instituições.

Em momento crucial de nossa entrevista com Tatiana Valente, perguntamos à artista sobre o que ficou da experiência no grupo CEM. Após instantes de silêncio e reflexão, ela nos disse que

O CEM, atualmente, é um lugar que ninguém tem dúvidas da mudança estrutural da cidade que ele fez! (...) Ele hoje tá parado, mas as pessoas que trabalharam no CEM são as pessoas que movimentam, por exemplo, a estrutura da cidade.

Tais situações de criação e formação artísticas deram espaço para que tais jovens expressassem suas sexualidades de forma mais livre, permitindo-se subverter o padrão heteronormativo em suas relações interpessoais, como relataram Viviane e Nicole, Pamela e outros. Alguns depoimentos sobre isso:

Pâmela: *Experimentei outras formas de me relacionar, uma liberdade de experimentar que a gente foi descobrindo no Pélagos!*

Viviane: *Descobri que também gostava de me relacionar com mulheres.*

O Núcleo de Dança Pélagos e o Centro de Experimentações em Movimento existiram entre a primeira e a segunda década dos anos 2000. Os dois grupos utilizaram a dança contemporânea como principal linguagem em seus espetáculos.

Levando em consideração a dança contemporânea no seu escopo mais geral e também aquela que foi realizada pelos CEM e Pélagos, seria possível defini-la a partir das experiências nestes grupos?

Sim e não. Podemos definir o que quisermos, mas nem toda definição será definitiva ou única quando se trata das artes e, neste caso, da dança que é uma linguagem artística “mutante”, como outras. Sua transformação, imprevisibilidade, dinâmica cultural e criatividade são energias pulsantes e vivas o suficiente para permanecerem iguais ou se reinventarem conforme convir aos dançarinos.

Partimos do pressuposto de que não há definição única de dança contemporânea. Vários autores e artistas (LOUPPE, LEPECKI, ROCHA, BAUSH, CUNNINGHAN, etc) do mundo todo reconhecem que defini-la seria limitá-la a uma só concepção que não dá conta da multiplicidade de experiências, entendimentos e compreensões do que ela é e/ou pode ser.

Louppe (2012, p.28-29), em *Poética da dança contemporânea*, reflete sobre a arte da dança:

Compreende-se assim que uma arte como a dança, que, à semelhança da poesia na língua, tende a desenvolver a atividade dos factores condutores de emotividade no gesto, está ligada, ainda mais do que a poética do verbal, a todas as raízes profundas do sujeito que possam colorir um enunciado gestual. A dança, que podemos considerar a poesia do corpo, intensifica e exemplifica essa relação. Isso significa que é sobretudo na dança que a dupla presença do bailarino-espectador, também ela um encontro de corpos(...)

“Dança” é um termo popularizado, está na “boca do povo”. Qualquer pessoa sabe dizer o que é dança para si mesma, se gosta ou não de “dançar”, hoje em dia.

Ritmos musicais como forró são dançados e sem pudor. Quem *não sabe dançar* costuma fazer aulas de *dança de salão* ou ir em uma balada onde possa mexer o corpo sem se preocupar com olhares que julguem seu corpo “sem jeito para dançar, duro, fora do ritmo”.

Trazemos aqui, sem aprofundamentos, a questão do “saber dançar”, que diz respeito ao que se entende por dança no senso comum.

Há pessoas que não são da área artística da dança que gostam de experimentar dançar, por lazer, por diversão, para aquecer o corpo. A dança está presente na vida de pessoas que não gostam de ficar paradas e consideram também a dança como uma atividade saudável, que descontraí. Uma das ideias populares que ouvimos sempre, em nossos espaços cotidianos de socialização, é a da “desenvoltura para dançar”. Quem nunca ouviu que fulano ou sicrano tem mais “habilidade para dançar”?

Na dança contemporânea são propostas experimentações para que se ultrapasse esse olhar comum: qualquer pessoa pode dançar! Existem companhias de dança sobre rodas (para cadeirantes), para pessoas com deficiência intelectual e muitas outras dificuldades motoras ou intelectuais. A *dança e os corpos* podem ir além de *limites* (socioculturalmente construídos) muitas vezes impostos por padrões de comportamento, normas sobre como mover o próprio *corpo*; de qual nível de sensibilidade para o movimento artístico é adequado ou dá o direito tácito à pessoa desejar ser artista; quem pode ou não trabalhar com dança ou se tornar um bailarino, por exemplo.

Ex-integrantes do CEM e do Pélagos que nunca haviam dançado antes de participar do grupo, pensando que *não sabia dançar* ou que *não seriam capazes de executar uma coreografia*, como disse Diego, do Pélagos. Essa percepção de si e esse entendimento de dança mudam: nasce a dança que cada sujeito faz, com sua própria forma de se movimentar, de sentir cada movimento e expressá-lo.

A palavra dança também se tornou um conceito, conforme o campo científico da Dança se expandiu no Brasil e no mundo, com o surgimento de cursos de graduação em dança, pós-graduações e campos de pesquisa institucionalizados. Um termo que está em constante disputa em torno de seu significado, havendo ressignificação por parte da visão acadêmica recente sobre dança, da “classe

artística”, de críticos e teóricos das artes, mas também da população apreciadora das artes da dança, em geral.

Dentre as várias definições de dança contemporânea existentes, consideraremos mais de uma possibilidade de conceituação nesta dissertação. Inclusive, aproximando a forma como as pessoas entrevistadas a definiram em suas narrativas durante as entrevistas, “em pé-de-igualdade”, em termos de importância conceitual, no diálogo teórico-metodológico com autores(as) da bibliografia utilizada neste trabalho.

Ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos têm, cada qual, sua definição, ou suas definições, do que é *dança contemporânea*. Destacamos uma das definições de Rubens, disponível em seu blog profissional:

(...) A dança é um poderoso meio de transformações. A primeira delas é a transformação de si mesmo, pois é a partir do corpo em movimento que podemos nos conhecer e nos reconhecer – pois quando nos movimentamos, nos reconectamos tanto com nossa constituição física (músculos, ossos, alcances e limitações), quanto com os aspectos emocionais e sutis.

4.3. Um corpo que cai

Abordar alguns dos desdobramentos das experiências nos grupos CEM e Pélagos, a partir do momento em que as pessoas entrevistadas já são ex-integrantes é um caminho que encontramos para refletir sobre as transformações que aconteceram nas vidas das pessoas entrevistadas após os grupos terem se desfeito, ou mesmo, depois de terem saído, por iniciativa própria.

A “queda” que nos referimos é o fim dos grupos, buscando compreender também o “depois”, para os entrevistados, desse término. O que aconteceu com as pessoas entrevistadas após os grupos se desconfigurarem? Era uma questão que buscaríamos abordar.

Ex-integrantes do Pélagos que entrevistamos continuaram trabalhando com dança e artes. Diego, Pâmela, Viviane e Nicole ainda desenvolvem trabalhos em parceria com Rubens Oliveira, na sua Companhia Gumboot Dance Brasil.

Viviane e Nicole *não estão organicamente*⁶⁵ no grupo mencionado, ou seja, mas têm feito participações especiais. Ambas estão fazendo cursinho pré-vestibular para tentarem ingresso em alguma universidade. Para as graduações em Psicologia, Artes Cênicas ou Ciências Sociais.

Renan Marangoni não dança mais com Rubens, desde sua saída do Pélagos, e criou seu próprio grupo de dança que se chama “Corpo Molde”. O grupo tem funcionado em espaços parceiros, como a Casa de Cultura do Campo Limpo, da periferia da Zona Sul de São Paulo, região do Campo Limpo, onde atuou o grupo Pélagos e onde Renan reside.

⁶⁵ Utilizamos esta expressão bastante utilizada no meio da dança (trata-se de um “termo nativo”, por assim dizer) para falarmos que as duas jovens não fazem parte do grupo Gumboot Dance Brasil, não são bailarinas efetivamente contratadas, mas, às vezes, são convidadas por Rubens para participações especiais, de forma esporádica, como em apresentação da dança-performance “*Corpo em risco*”, realizada recentemente, durante a Virada Cultural, evento promovido pela Prefeitura da cidade de São Paulo, em Maio de 2019.

A matéria acima foi produzida por estudantes do curso de Jornalismo da FMU, em São Paulo, em Novembro de 2017. A matéria trata do papel de destaque do grupo no cenário artístico local. Ela foi colhida da página oficial do grupo, em rede social.

O grupo *Corpo Molde* nasceu em 2013, criado por Renan Marangoni, no contexto territorial da periferia da Zona sul de São Paulo, o mesmo Campo Limpo onde surgiu o grupo Pélagos. Ele tem uma proposta semelhante à do Pélagos, mas possui produções e características artísticas próprias. O grupo já apresentou diversos espetáculos, dentre os quais, destacam-se o *Bambaquerê*, o *Ausência*, retratado no cartaz de divulgação e na foto de Carol Weishaupt, (ambos do acervo da página oficial do grupo em rede social) abaixo,

e o “Sagatiba” que abordou o tema das pessoas desaparecidas no Brasil, discutindo diversos assuntos, como a importância do ser humano, a saudade e a ilusão.

O grupo Corpo Molde também desenvolveu projetos como o “Troca de cena”, no qual Renan e seu grupo propõem interlocuções entre espetáculos e processos de criação com outros grupos da cidade de São Paulo.

Nem todas as pessoas que entrevistamos do grupo CEM continuam dançando. Netinho Nogueira tornou-se uma referência em maquiagem e produção artísticas. Roberta Bernardo atua como professora/arte-educadora de teatro e dança no CUCA Barra, onde desenvolve um trabalho artístico-pedagógico que já teve destaque na cidade, inclusive, sendo publicizado em matérias jornalísticas.

Silvia Moura dança, atualmente, em vários trabalhos solo e têm parcerias com outros artistas, dos quais alguns fizeram parte do grupo CEM.

Tatiana Valente dança e é coreógrafa da sua Companhia Ponto, de dança contemporânea, além de realizar outras parcerias artísticas em espetáculos também com as artes circenses.

A artista também criou e coreografou espetáculos abordando a temática das opressões de gênero, da (des)construção do papel social e cultural da mulher em nossa sociedade, como, por exemplo, o *Sexa*

e o *Galinhas-Mulheres-Galinhas* (cenas do espetáculo em duas apresentações distintas entre 2016 e 2017 estão logo abaixo), que se destacaram, no cenário da produção de pesquisa em dança cearense.

Thiago Braga atua na coordenação de dança do Porto Iracema das Artes, espaço de formação, pesquisa e criação artística, localizado próximo ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Ela está em fase de conclusão de sua graduação, na área de Teatro.

Felipe Damasceno

tornou-se pesquisador em dança, desenvolveu projetos de dança e performance em solos, no Porto Iracema das Artes, é intérprete-criador e vem criando e apresentando trabalhos sozinho e em parceria com artistas de Fortaleza, como Tatiana, do grupo CEM, já mencionada. As duas fotos retratadas aqui, esta acima e a outra abaixo, são de performances visuais do artista, colhidas de seu acervo pessoal.

Na foto abaixo, o artista está com seu *corpo compactado* em um carrinho de supermercado:

O artista Felipe desenvolve trabalhos em performance que problematizam com a ironia e a poético do absurdo questões sociais, culturais, político-econômicas e existenciais. Na imagem acima, o *corpo é colocado como mercadoria* em um carrinho de compras, o *corpo-coisa*.

Nem todas as pessoas que entrevistamos do grupo CEM continuam dançando. Netinho Nogueira tornou-se uma referência em maquiagem e produção artísticas, mas não dança mais em grupos. Roberta Bernardo atua como professora/arte-educadora de teatro e dança no CUCA Barra, onde desenvolve um trabalho artístico-

pedagógico que já teve destaque na cidade, inclusive, sendo publicizado em matérias jornalísticas.

Silvia Moura dança, atualmente, em vários trabalhos solo e têm parcerias com outros artistas, dos quais alguns fizeram parte do grupo CEM. A seguir, fotos de espetáculos recentes em que dança solos, duos e outras parcerias artísticas:

Tenho fome. Paulo José e Silvia Moura, em apresentação no SESC Iracema(2009).

Projeto em que dançam Héber Stálin, Silvia Moura e o bailarino clássico Hugo Bianchi, que influenciou a história da dança clássica cearense.

Solo Anatomia das coisas encalhadas.
Silvia Moura, em Recife/PE (2015).
Foto de divulgação oficial.

Este subitem buscou compartilhar reflexões sobre o *depois*, o momento em que *um corpo cai*, ou seja: o que houve quando os grupos CEM e Pélagos deixaram de existir e as experiências de ex-integrantes nestes se ressignificaram em novas ações, novos caminhos de vida, criação de outros grupos, parcerias, projetos e trabalhos artísticos.

O próximo subitem aborda outras perspectivas de compreensão de mundo, da dança e das relações sociais a partir de ressonâncias das experiências nos grupos.

4.4. Corpos que vibram

Você planta crueldade ou amorosidade? Como é que você alimenta isso? Como é que você concebe? Tá lá as duas coisas. Você alimenta um ou outro. Eu sou o incêndio. Eu tô propondo que vocês se queimem.

(Silvia Moura, ao nos contar, em entrevista, sobre a experiência do grupo CEM com o espetáculo “Quanto custa uma rosa?”)

Na citação acima, Silvia Moura estava nos contando, durante entrevista concedida, o quanto os processos criativos do CEM colocavam em questão os comportamentos que temos, a forma como nos relacionamos em sociedade e, em especial, a maneira como lidamos com nossos próprios *afetos* e como *afetamos* os outros.

No espetáculo *Quanto custa uma rosa?*, o grupo CEM se colocou a tarefa dolorosa de inverter os papéis com os quais vinham desenvolvendo seus trabalhos e encarar o seu lado pernicioso e violento. Em espetáculos como *Identidades* e *Corpos aprisionados*, os(as) integrantes dos grupos, em sua maioria, colocavam-se em cena como vítimas e havia um personagem algoz. Mas nesse espetáculo, a proposta de Silvia foi inverter a situação e colocar em cena apenas uma pessoa para que ela fosse oprimida por todo o grupo até não aguentar mais.

A experiência trouxe muito conflito e dor ao grupo porque as pessoas agiram com crueldade, foram violentas com a pessoa protagonista, de diversas formas (verbais e até físicas), sendo que tudo acontecia sem combinados prévios, a partir de improvisações. Segundo relatos da coreógrafa Silvia, foi necessário intervir na cena e interrompê-la, tudo diante da plateia estupefata com o que acontecia e se apresentava fora de controle, por alguns minutos.

Experiências desse tipo colocam em xeque o quanto convivemos em sociedade com “máscaras” e papéis a desempenhar e como nossos corpos-mentes são passíveis de violências, destrato e desdém.

Nesse tocante, Goffman (1985, p.58-59), em *A representação do eu na vida cotidiana*, reflete sobre como

A coerência expressiva exigida nas representações (*sociais*)⁶⁶ põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado. Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para o outro. Quando porém nos revestimos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. Como disse Durkheim, não permitimos que nossa atividade social superior “siga a trilha de nossos estados físicos, conforme acontece com nossas sensações e nossa consciência corporal geral”. Espera-se que haja uma certa burocratização do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo. Como diz Santayana, o processo de socialização não apenas transfigura, mas também fixa (...)

O espetáculo *Quanto custa uma rosa?*, do grupo CEM, de que falamos outrora, assim como outras apresentações do mesmo grupo, criava um ambiente, ou melhor, uma atmosfera nociva em cena; capaz de impelir intérpretes-criadores(as) a deixar caírem suas “máscaras sociais” de pessoas equilibradas e polidas; contrariando a “coerência expressiva” mencionada por Goffman no excerto acima. Ao final do espetáculo, o *corpo maltratado*⁶⁷ em cena receberia um rosa e silenciosamente, junto com a plateia atônita, saberia o *seu preço*.⁶⁸

⁶⁶ Grifo incluso no texto pela pesquisadora.

⁶⁷ Trata-se da(o) artista que atuava como a “vítima” de diversas ações e falas violentas em cena; ou melhor, assumia esse papel durante todo o espetáculo, sendo ofendida, xingada e até mesmo agredida fisicamente pelos outros(as) bailarinos(as) do grupo CEM. Esse “pseudo-personagem” (já que a pessoa tinha que atuar com realismo e era atacada não como artista mas sim como uma pessoa comum em uma situação de vulnerabilidade social).

⁶⁸ Aqui, tratamos do “preço simbólico” da rosa recebida no fim do espetáculo pela artista localizada no centro do palco. O nome do espetáculo também era tema da apresentação. “Quanto custa uma rosa?”, foi este espetáculo do grupo CEM que questionava até onde a crueldade humana pode ir, se não apertarmos o seu freio. As cenas de improviso de bailarinos(as) oprimindo uma pessoa, também artista do grupo (toda apresentação tinha alguém diferente nesse lugar rodiziado) no centro da cena. Com as agressões e ofensas, o grupo coloca à prova a capacidade de controlar instintos violentos de cada um, também de não ter pudor ao expressá-los. Na prática isso acontecia quando, ao fim da apresentação, a artista ou o artista que havia sido a vítima da vez, recebia de presente uma rosa. O valor daquela rosa, então, dependeria do julgamento da plateia e poderia ter, enfim, sido simbolizado por esta que tira suas conclusões e o mede, de acordo com a sua moral.

Por isso, vale lembrarmos que o *corpo* é, sobretudo, a categoria de análise central para esta pesquisa. *Corpo pensado como construção social e cultural* (Le Breton, 2012).

Para Breton (2012, p.7), o *corpo* é entendido como:

(...)vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa a existência é corporal.

Ou seja, o corpo-mente simboliza e é simbolizado nas relações sociais que realiza, informando ao indivíduo sobre como ele se sente, como e onde deve expressar os sentimentos; como cada sujeito se relaciona com o próprio corpo, segundo valores e princípios morais compartilhados pelos grupos sociais ao qual faz parte. Mas toda e qualquer produção simbólica dos sujeitos, antes, passa pela experiência sensorial do/no *corpo-mente*, sendo depois interpretada à luz de referências socioculturais das quais faz parte.

Aqui, então, falamos dos corpos-mentes de ex-participantes dos grupos CEM e Pélagos que estiveram envolvidos em espetáculos abordando questões sociais que vivenciavam, mas também, a partir dessas experiências, tornaram-se arte-educadores(as), coreógrafos(as), bailarinas(os), intelectuais da dança, ativistas culturais. As experiências em dança promoveram transformações em sua vida, de qual amplitude? É possível notar?

Um corpo que dança é um corpo “vibrátil”, suas vibrações reverberam no mundo. Quando um corpo vibra, o outro sente, é afetado e afeta quem dele está por perto. Nas experiências dos grupos, os sujeitos passaram por momentos de tensão, de inquietude, de aflição, de conflitos e de questionamento acerca dos valores sociais que haviam aprendido, até então.

Falas como a de Roberta Bernardo que traz o sonho ainda na infância de se tornar uma professora, quando morava na área rural da

cidade interiorana de Pacajus/CE, e que , hoje, reconhecidamente, desenvolve trabalhos arte-educativos de impacto social no CUCA Barra, nos fazem pensar sobre quais experiências nos grupos apontaram outros horizontes.

Corpos que vibram, como “metáfora poética”, equivalem aos corpos dançantes que buscamos investigar. Roberta vibrou. Seu corpo dançante ultrapassou os limites da periferia de Fortaleza, transcendeu a realidade e enfrentou seus medos para encontrar a dança e o teatro.

As energias afetivas emanantes das experiências de ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos reverberaram em suas próprias vidas e nas pessoas a quem alcançaram com seus espetáculos e apresentações artísticas.

Corpos que vibram são, sobretudo, corpos que reagem às opressões, mas não com a apatia cotidiana que muitas vezes podemos perceber em grande parte das pessoas que vivem em grandes cidades, como São Paulo e Fortaleza. São corpos de sujeitos que aprenderam a não se submeter às estruturas sociais que limitam suas trajetórias de vida; às opressões de gênero, classe e raça a que foram subjugadas, como foi possível apreender das entrevistas realizadas. Mas como isso se deu? Essas pessoas foram, antes de tudo, potencializadoras de transformações sociais em suas trajetórias de vida e conseguiram promover impactos sociais positivos por onde passaram.

Nesse sentido, o que as experiências das pessoas ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos que entrevistamos ensinam ou apontam, em termos de outras perspectivas de vida e de arte ? Quais as características desses grupos que os tornaram experiências únicas e marcantes para os entrevistados, como destacaram nas entrevistas?

Os grupos CEM e Pélagos proporcionaram experiências, sobretudo, socioculturais para os indivíduos neles envolvidos. Através das aulas, encontros, espetáculos e projetos culturais, ambos os grupos desenvolveram processos formativos que mudaram o curso das

histórias de vida dos indivíduos pesquisados, proporcionando, a eles momentos únicos de autoconhecimento, confrontamento de valores, experimentações com o próprio corpo, no que se refere ao prazer e à dor de existir, de viver sua própria sexualidade sem pudor, de dizer o que pensa e expressar integralmente sua movimentação, tendo para isso espaço e contato com técnicas de dança para se desenvolverem plenamente como *intérpretes-criadores*.

Conclusão - Considerações finais sobre corpos poéticos e rimas intersticiais

Mergulhe no pélagos que é você mesmo.
(Rubens Oliveira, bailarino, coreógrafo e arte-educador
capixaba, criador do grupo Pélagos)

A presente pesquisa, intitulada *Corpos dançantes: experiências e memórias de dança em grupos de periferias brasileiras*, teve o objetivo de apreender das experiências e *memórias* de indivíduos de classes populares de São Paulo e Fortaleza, ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos, como a dança transformou o percurso profissional e pessoal em suas vidas.

Com abordagem qualitativa, a pesquisa contou com levantamento e leituras bibliográficas, coleta de dados documentais (fotos de cartazes, notícias em jornais, blogs, sites de notícias, acervos pessoais de fotografias sobre os grupos e pessoas, portfólios on-line de artistas, trabalhos acadêmicos de ex-integrantes do CEM) trabalho de campo, dele fazendo parte, entrevistas, observações e a análise de todo o material coletado, à luz do referencial bibliográfico selecionado.

O que pode o corpo que dança?

(...) aprendi na prática que a dança é um poderoso meio de transformações. A primeira delas é a transformação de si mesmo, pois é a partir do corpo em movimento que podemos nos conhecer e nos reconhecer – pois quando nos movimentamos, nos reconectamos tanto com nossa constituição física (músculos, ossos, alcances e limitações), quanto com os aspectos emocionais e sutis (alívios e tensões).
(Rubens Oliveira, bailarino, professor e coreógrafo paulistano)

Não há uma única resposta que dê conta do que pode o corpo, muito menos, o corpo que dança. Uma vez que os corpos são diferentes, múltiplos, se construíram e foram construídos de formas

diversas, a multiplicidade de corpos e suas *potências* estão imersas em diversidades.

As *potências de ser*, estar, fazer, existir nos corpos e com eles são tantas e tão pouco conhecidas (ou visibilizadas, desveladas) que poderíamos até tentar encontrar algumas respostas, mas nunca seriam suficientes quando buscássemos conectá-las a uma experiência de vida individual e/ou coletiva; a uma experimentação em dança.

Decerto que nenhuma das respostas estaria fora de corpos dançantes que convidamos a expressar suas ideias, seus movimentos, suas palavras corporificadas e suas histórias, também estando envolvidos na teia das relações sociais, como pesquisadores, sendo afetados por outros corpos e afetando-os mutuamente.

Pretendemos com essa pesquisa trabalhar com as costuras sociohistóricas possíveis a partir dos contatos com esses diversos corpos dançantes, na ponta dos dedos, sem máquina de costura, com as linhas do tempo e do espaço, perpassando a agulha fina que se dedica aos ligames. Por sua vez, procurando superar o *corpo-máquina* e valorizando a condição sensível de quem nos presenteou com suas participações nessa pesquisa, fazendo suar a pele dessa escrita moldada no corpo que disserta, entre formatos focados em modelos mentais a contrapelo, depois de tamanha exposição ao sol das memórias de pessoas generosas que nos deram entrevistas abertas.

As histórias de vida de ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos provam que não há nada que se responda fora desta intrínseca conexão entre o que chamamos de *razão* e aquilo que dizemos ser a *emoção*, ou seja, nosso corpo-mente (Espinosa), nossa corporeidade.

A nossa sociedade, fortemente racionalista, insiste em afirmar o poder da mente e sua razão controlável e controladora como responsáveis por iluminar devaneios e eloquências da nossa paixão, da nossa emoção, trazendo-os à objetividade capitalista superior em detrimento da subjetividade inferiorizada pela lógica da Idade da Razão, nos corpos, principalmente, como lugares onde se pode e se deve controlar desejos, anseios, afetos de todas as ordens.

Até que ponto a consciência corporal nos permite o controle de nós mesmos? Necessitamos de controle ou de harmonização corporal? Existe alguma cabeça desconectada de seu corpo e vice-versa? Onde há sentimento não há razão? Como o contato com a dança contemporânea faz alguém se transformar em corpo e mente?

Essas questões e, com elas, a teimosa indagação sobre a maneira como lidamos com nossas experiências em corpo e mente, orientaram a pesquisa no intuito de apreendermos como ocorreram processos de transformação subjetivos e coletivos nos *corpos-mentes* e nas trajetórias de vida dos ex-integrantes dos dois grupos de dança CEM e Pélagos e como se deu esse processo.

Essa inquietação nos levou a investigar tais processos e suas características no decorrer de trajetórias pessoais, artísticas, individuais e coletivas, considerando-os (as) como sujeitos que acessaram a arte da dança contemporânea através das experiências diversas dos grupos.

Consideramos que pessoas e seus *corpos dançantes* são capazes de transformar suas próprias realidades, mas isso não se dá sem conflitos ou sem a necessidade de lutas e resistências político-culturais constantes.

As experiências dos indivíduos entrevistados, nos grupos CEM e Pélagos, nos fizeram compreender o quanto uma trajetória pessoal tem elementos distintos e está imersa em uma série de fatores sociais, políticos, econômicos e culturais que podem influenciá-los afetivamente no sentido de fazer enfraquecer o *conatus* do sujeito ou contribuir para fortalecê-lo.

Nas entrevistas com o grupo CEM, surgiram comentários que nos levaram a concluir que nem todas as pessoas que fizeram parte do grupo seguiram carreira artística. Em relação ao grupo Pélagos, sabemos que as pessoas entrevistadas continuam tendo alguma conexão artística em suas vidas, desenvolvendo trabalhos com dança e

outras linguagens, ainda que isso não seja o foco profissional de suas vidas atualmente, como nos casos de Viviane e Nicole.

Os relatos nos levaram a entender que ocorreram de fato transformações nas vidas dos sujeitos. Tratou-se de mudanças profundas na subjetividade, na vida social e na forma de lidarem com as próprias emoções. As *afetações* exerceram papéis cruciais nessas mudanças, mesmo que haja limites socioeconômicos nas vidas dos sujeitos que ainda necessitam ser superados, individual e coletivamente. Problemas como o racismo, o machismo, a misoginia, a desigualdade social, a negação do direito à cidade ainda são demandas de pessoas que vivem nas periferias de Fortaleza e São Paulo, de artistas que sobrevivem de forma precária ou não são valorizados profissionalmente.

Os grupos CEM e Pêlagos foram a resistência político-cultural de sua época. Eles potencializaram pessoas e mudaram percepções de mundo. Esse movimento artístico-político não se esgotou nessas experiências e continua sendo desenvolvido com outras iniciativas, ações e manifestações de artistas das periferias de Fortaleza e de São Paulo. Mas o que os grupos deixam de perspectiva para nós? As maneiras únicas com as quais experimentaram dançar e conviver? A sinceridade com a qual dançavam, entravam em cena, expressavam seus pensamentos, ideias, sensações e *afetos*?

Dançou o *corpo*⁶⁹ feio, o corpo bonito, o corpo saudável ou o corpo enfermo. Dançaram o corpo vadio, corpo de respeito; “corpo-lixo”; corpo vivo, “corpo morto”; o corpo esbelto, corpo obeso, corpo leve, corpo pesado, corpo sujo, corpo limpo. Corpo torto; corpo sensual, corpo sem atração; corpo de moleque; corpo raquítico; corpo forte. Corpo sem braço, corpo sem perna. Corpo descuidado. Corpo franzino. Corpo de criança, corpo de adulto, corpo de mulher, corpo de homem,

⁶⁹ Aqui, ao falarmos de *corpo*, estamos pensando o *corpo-pessoa*, o *corpo-mente*, o sujeito que é seu corpo, que o vive, que se *afeta* e é *afetado* ao se relacionar com outros *corpos-gente*, ao experimentar sensações e emoções, inevitavelmente, com sua corporeidade.

corpo de lésbica, corpo de gay, corpo de travesti, corpo de transexual, corpo de idoso, corpo de atleta, corpo alto, corpo baixo, corpo pálido, corpo negro, corpo branco, corpo pintado, corpo tatuado, corpo flácido, corpo musculoso, corpo suado, corpo fedido, corpo cheiroso, corpo belo, corpo horrível, corpo disforme, corpo trabalhado, corpo esculpido, corpo medicado, corpo alimentado, corpo malhado, corpo mole, corpo firme, corpo.

Expressões corriqueiras que reproduzimos aqui para relembrar como as pessoas da sociedade, em geral, adjetivam os corpos dos outros e os seus a partir de padrões socioculturalmente estabelecidos e classificados em pares antagônicos, como “adequados” ou “inadequados, normais ou anormais”.

São muitos os adjetivos que ouvimos no dia-a-dia e, por vezes, reproduzimos em nossos diálogos e conversas cotidianas. Eles dizem muito daquilo que pensamos sobre o que é o corpo, o que ele pode e não pode fazer, quais seus limites e suas potencialidades.

O vocabulário que utilizamos também se inscreve nos *corpos-mentes* que somos. Quando adjetivamos o corpo, isso se dá a partir de significações da ideia de corpo que foram criadas por nós, em construções socioculturais, em dado tempo e lugar. De certo que essas ideias de corpo não foram sempre a mesma e sofreram o efeito dos tempos históricos, sociais e políticos que as fizeram “camalear” nos corações e mentes.

As mudanças no olhar social e individual acerca do corpo também foram tema no mundo da dança e, hoje, podemos falar em corpos dançantes que são “sujeitos de si”, porque o processo histórico da dança no Ocidente nos trouxe é a liberdade de dançar atual, apesar de persistirem alguns dos “grilhões do passado”, como, por exemplo, a quebra de paradigmas⁷⁰ na dança clássica promovida por Isadora Duncan (1877-1927)⁷¹, Martha Graham (1894-1991)⁷², Nijinsky⁷³

⁷⁰ Ver em BOURCIER (2001), para mais informações sobre esse período da dança no mundo ocidental e para além dele.

⁷¹ Foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada uma das precursoras da Dança Moderna no mundo. Tendo sido influenciada pelo balé russo da época,

(1890-1950), em “O deus azul” e a “A Sagração da Primavera”. Espetáculos nos quais dançou diferente da forma convencional, tendo sido considerado impróprio em cena, expressando supostas “obscenidades” ou mesmo não dançando de acordo com aquilo que consideravam “dança clássica”, no início da segunda década dos anos 1900. Abaixo, foto de Vaslav Nijinsky, como Fauno, em 1912, inaugurando novos códigos no balé clássico:

(Foto de domínio público)

LOUPPE (2012, p. 54) nos conta que *A dança contemporânea nasceu, tal como o cinema, no fim do século XIX. É, à sua semelhança,*

quando teve contato ao fazer viagens para a Rússia. Ela passou a incorporar em sua dança o impulso e a emoção com mais intensidade.

⁷² Bailarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna no mundo, da perspectiva de uma dança baseada nas técnicas de respiração, contração, relaxamento, expiração, também influenciada pelo seu desejo de mudança social e de melhor qualidade de vida para as pessoas. A expressão dos sentimentos, da realidade dos sujeitos esteve presente e trouxe a vivência cotidiana para a dança moderna. Silvia Moura, do grupo CEM, teve sua obra e trajetória bastante influenciada por essa artista.

⁷³ Vaslav Nijinsky foi um bailarino russo que revolucionou a dança, trazendo novos elementos para a dança clássica e tendo sido muito criticado e descredibilizado por isso.

uma arte nova, ainda que o seu veículo – o corpo humano – seja o suporte mais velho de todos.

Se pensarmos o corpo não como um invólucro ou depósito onde guardamos nossa alma, ele passa a ser compreendido como *corpo-mente*, como uma existência humana inteira multidimensionada, na qual não há separação plena entre razão e sensibilidade.

Na dança contemporânea, experiências de artistas nos contam como isso extrapola o campo das ideias e pode se traduzir em artes do corpo que pensam e sentem, simultaneamente. A “poesia do (re)encontro” do corpo e da mente aparece nas diversas linguagens artísticas, como nos espetáculos do grupo CEM e Pélagos e também na “música-poema” *Momento VIII*, em que o cantor Arnaldo Antunes diz

O corpo existe e pode ser pego./É suficientemente opaco para que se possa vê-lo./Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo./O corpo existe porque foi feito./Por isso tem buraco no meio.

O corpo existe, dado que exala cheiro./E em cada extremidade existe um dedo./O corpo se cortado espirra um líquido vermelho./O corpo tem alguém como recheio.

Nenhum *corpo-mente* existe fora da realidade social que o inscreve e é nela que realiza suas danças, simbolizando sobre tudo que o cerca, que o move, que o faz sentir, pensar e agir, de determinada maneira, na relação com os outros e consigo mesmo. A interferência “dos outros”, nas relações sociais, nos contatos, nas trocas e compartilhamento de ideias, na formação do sujeito, é de extrema importância para que compreendamos as transformações que acontecem nesse *corpo-rascunho*, submetido às interdições cotidianas, às intempéries climáticas, sociopolíticas e emocionais que o tornam de determinada maneira de ser, agir, pensar e dançar.

Como verificado nesta pesquisa, esse embate político esteve nos *corpos dançantes* do CEM e do Pélagos e ainda está. As entrevistas dos sujeitos da pesquisa revelam a mudança de paradigma e visão de mundo que os indivíduos puderam experimentar quando tiveram contato com o próprio corpo, a própria energia de viver, agir, sentir e pensar, reelaborando, assim, intelectual e afetivamente suas

experiências cotidianas, seus sonhos, suas tristezas, alegrias, angústias no campo das artes do corpo.

Nesta pesquisa, podemos pensar que a noção de *corpo-rascunho* se aplica à perspectiva de uma dança, nos grupos estudados, que se faz para além de suas determinações históricas, sociais, políticas e econômicas e, ao mesmo tempo, também articulada entre as limitações e as *potências* do contexto sociocultural em que é produzida e vivida por seus *intérpretes-criadores(as)*.

Baseamos nossas reflexões sobre as danças contemporâneas desenvolvidas, principalmente, no mundo Ocidental porque os grupos CEM e Pêlagos desenvolveram suas experiências coletivas e produções artísticas na linguagem da dança contemporânea, compreendida como marcada e inserida na história da dança no Ocidente.

Isto não nos deixa esquecer que se torna imprescindível, para falar sobre grupos de dança contemporânea hoje, o reconhecimento da influência das danças clássicas e modernas (e até mesmo as contemporâneas) em moldes europeus como significativa para o desenvolvimento das artes e artistas da dança nos diversos contextos brasileiros.

Vale ressaltar que isso também não nos impede de ponderar o quanto os processos colonizadores que ocorreram em toda a América Latina, em especial, no Brasil, exerceram papéis violentos de cerceadores das manifestações culturais indígenas e de matrizes africanas existentes em nosso vasto território nacional antes do longo período de Colonização.

O *pensamento descolonial*⁷⁴ nos leva a compreender o quanto esta “marca histórica” de opressão cultural não foi capaz de eliminar por completo as danças populares brasileiras. Por isso, ainda é viva a memória popular acerca das manifestações culturais e regionais de

⁷⁴Corrente teórica e movimento ideológico que emerge do contexto das Ciências Sociais e Humanas, recentemente, se desenvolvendo no campo dos Estudos Culturais. Procura refletir acerca dos processos socioculturais sob a perspectiva descolonizadora do pensamento, ou seja, pontos de vista que partem não de referências eurocêntricas, mas sim de olhares sensíveis às insurgências populares, aos olhares subalternizados e às críticas ao pensamento que se produz ainda de um lugar “colonizador”.

resistência, principalmente, nos rincões dos “Brasis”, com a presença do folclore, das movimentações características de rituais e festas indígenas e afro-brasileiras.

A esse respeito, Fanon (2005, p. 52-53), aponta-nos que

A descolonização, como sabemos, é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem a sua inteligibilidade, só se torna lúcida para si mesma na exata medida em que se discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitalmente antagonistas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de consubstanciação que a situação colonial excreta e alimenta. (...) A descolonização nunca passa despercebida, pois diz respeito ao ser, ela modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados, tomados de maneira quase grandiosa pelo rumo da História. Ela introduz no ser um ritmo próprio, trazido pelos novos homens, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (...) Na descolonização, há pois exigência de um questionamento integral da situação colonial. Se quisermos descrevê-la com precisão, sua definição pode caber na frase bem conhecida: “Os últimos serão os primeiros.”

Essa perspectiva nos permitiu pensar a dança contemporânea de hoje, através de reflexões com as pessoas entrevistadas, espetáculos dos grupos CEM e Pélagos, sobre as influências históricas, políticas, culturais e econômicas que afetam os sujeitos, seus *corpos-mentes* e, conseqüentemente, suas produções artísticas dançantes.

As experiências das pessoas entrevistadas nos levaram a questionar *a relação do indivíduo com seu corpo sob a égide do domínio de si* (BRETON, 2003, p.30) no campo político da dança contemporânea que possibilita ao indivíduo moderno a crítica à imposição da ideia do corpo objetificado, coisificado e “*decodificado*” para atender a determinado fim.

Sendo assim, as experiências de ser, sentir e estar de corporemente com liberdade viriam a ser potencializadas a partir da dança? As trajetórias individuais dos(as) ex-participantes permitiram-nos acessar as contradições dos processos de tomada de consciência corporal.

Em sua obra *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade* (2003), Breton nos aponta que

Nossas sociedades consagram o corpo como emblema de si. É melhor construí-lo sob medida para derrogar ao sentimento da melhor aparência. Seu proprietário, olhos fixos nele mesmo, cuida para torná-lo seu representante mais vantajoso. As condições sociais e culturais dos indivíduos certamente matizam essa consideração, mas esse é pelo menos o ambiente de nossas sociedades com relação ao corpo. (2003, p. 31)

As ponderações de Breton contribuem para entendermos que a dança feita por ex-integrantes do CEM e do Pélagos não esteve imune ao entendimento das relações dos sujeitos com seus corpos.

No trabalho de reflexão sobre esses *corpos dançantes*, foi realizada uma “dança dos conceitos”, expressão que utilizamos na busca de tornar mais claro o movimento afetivo do *corpo-mente* na produção dessa dissertação, apesar das pontas dos dedos da mão, os olhos, braços e a respiração da pesquisadora terem sido as partes corporais mais empenhadas na “missão” de produzir a escrita convencional dos resultados desta pesquisa, buscando uma adequação às regras gramaticais, como é a que nos exige todo texto acadêmico.

Ao longo de nossa formação escolar e universitária aprendemos a identificar palavras, seus significados comungados em sociedade e articulá-las da melhor maneira para expressar de forma escrita ou falada aquilo que, fundamentadamente, pensamos. Mas, nesta pesquisa, ousamos dizer que a “prisão dos limites acadêmicos” foi constantemente superada pelas múltiplas experiências vividas e apreendidas na pesquisa e nos estudos.

De todo modo, é importante também ressaltar que conceitos fundamentais, dentre os quais, *conatus*, *potência*, *corpo-mente*, *corp-rascunho*, *dança contemporânea*, dentre outros, nos auxiliaram a compreender os sentidos das experiências individuais e coletivas nos grupos. A sensibilidade para com a imersão que realizamos no trabalho de campo, antecedeu essa “dança conceitual” em moldes tradicionais e deu espaço para uma outra percepção de si e do outro na relação de pesquisa: “a dança da memória compartilhada”.

Em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, BONDÍA (2002, p.20) relembra que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

A pesquisadora integrou por algum tempo o grupo CEM, onde iniciou sua carreira artística e aprendeu a dançar sua própria dança, em processos criativos desafiadores. Isso aconteceu há muito tempo atrás e influenciou a escolha do objeto de pesquisa sim, mas essa “dança da memória” foi realizada de forma coerente com o momento atual em que ela se encontra: contexto de uma pesquisa de mestrado. Isso a fez compreender que há diferenças nítidas entre a experiência vivida enquanto era participante do grupo e a realização de uma investigação dessa dimensão acadêmica.

Em se tratando da importância das narrativas, BENJAMIN (1994, p.3) aponta que:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

A observação do “familiar” nos leva a rever nossa própria trajetória e o jeito que fazemos “usos do nosso corpo de saberes, conhecimentos e experiências” no exercício da produção científica. Observamos, portando, as experiências de ex-integrantes dos grupos CEM e Pélagos, detivemos nossos olhares, ouvidos e disponibilidade física na busca por compreender o que pode um corpo que dança, assim como buscamos saber o que pode o nosso corpo ao escrever sobre tais possibilidades.

Gilberto Velho, no *Capítulo 9 – Observando o familiar*, da sua obra *Individualismo e Cultura – Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, afirma que:

A “realidade” (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada. Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a

necessidade de percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa. Esse movimento de relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos torna mais modestos quanto à construção do nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranoias sobre a impossibilidade de resultados imparciais, neutros. (VELHO,1987, p.129)

Conceitos não funcionaram como “filtros” totalmente eficientes para analisar e caracterizar de determinada maneira as experiências pulsantes que (a)colhemos nas entrevistas. Antes, eles se articularam às diversas reflexões das pessoas entrevistadas.

O cuidado para não incorrermos nesse “equívoco semântico” (analisar de forma “mecanicista” as narrativas alheias e categorizá-las), ao fim da pesquisa, é, sobretudo, um reconhecimento sensível do valor daquilo que as pessoas ex-integrantes do CEM e do Pélagos compartilharam conosco sobre suas vidas.

Elas têm muito a dizer e suas palavras estão fundamentadas pelos afetos, as construções sociais, políticas e culturais que realizaram a partir de suas próprias experiências.

Dançaram seus “dizeres”, falaram com seus diversos “usos do corpo” na dança e para além dela. “Escreveram” poemas com o corpo, no corpo, nos livros, cadernos, agendas e nos instantes efêmeros em que plateias escutaram, viram, sentiram que ali estiveram e estão, sendo potentes artistas em ação (ou repouso).

Ao final desta dissertação, depois de ter sido afetada pela pesquisa, fica a sensação: feliz de quem não perde a sensibilidade em processos que exigem a proeminência da atividade racional, do campo das ideias e seus processos teóricos; feliz quem pode dançar com tudo que toca, com o intocável e com o invisível que há nas vidas cotidianas.

Referências

- ALMEIDA, S. L.. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte/MG: Letramento, 2018.
- BARBOSA, A.M.. **Arte-educação no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARDET, M.. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERTAZZO, I.. **Corpo vivo: reeducação do movimento**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

BERTHERAT, T.. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, W.. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BERGAMIN, M.. **Lutas na cidade de São Paulo: Mutirão Recanto da Felicidade e Banco Comunitário União Sampaio**. Tese (Doutorado) (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2011.

BERTÉ, O. S.. **Corpos se (mo)vendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais**. 338. Tese de Doutorado em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

BERTÉ, O.. **Filosofando dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiências, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos**. 331 2011. 171 f. Dissertação de Mestrado em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BERTH, J.. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte/MG: Letramento, 2018.

BHABHA, H. K.. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.

BONDÍA, J.L.. **“Notas sobre a experiência e o saber da experiência”**. Revista Brasileira de Educação, n.19, 2002.

BOLTANKKI, L.. **As classes sociais e o corpo**. 3^a.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural**. Brasília, DF, 1997.

BOURCIER, P.. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARDOSO, V. L.. **A pluralidade cultural como elemento da diversidade cultural**. In: V Jornada Científica de Comunicação Social – Universidade do Sagrado Coração, p. 259, 2017, Bauru, SP. Anais (online). São Paulo: USC, 2017. Disponível: <https://www.usc.br/site/conteudo/6815-anais-jornada-cientifica-de-comunicacao-socia.html> Acesso em 10/8/17.

CHAUÍ, M.. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COHEN, R.. **Performance como linguagem**. 3^a.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNNINGHAM, M.. **O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve**. 1^a.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DAMÁSIO, A.. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DEL PRIORE, AMANTINO, M., M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FANON, F.. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FARO, A. J.. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

FUX, M.. **Dançaterapia**. São Paulo: Summus, 1984.

GADELHA, R. P.. **A Dança Possível: as Ligações do Corpo numa Cena**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

GALDINO, C.. **Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança**. Recife: Bagaço, 2008.

GEERTZ, C.. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GIL, J.. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GREINER, C.. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, C.. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____. **Sua dança é um modo de pensar o mundo**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28 out. 1998. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101219157467.jpg>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

GUATTARI, ROLNIK, F. S.. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12^a.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GEERTZ, Clifford. **Os usos da diversidade**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 13-34, maio 1999.

GOFFMAN, E.. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

LOURO, G. L.. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HALL, S.. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAPOUJADE, D.. **Potências do tempo**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LE BRETON, D.. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LE BRETON, D.. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

LE BRETON, D.. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LOURO, FELIPE, GOELLNER, G.L.,J., S.V.(Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 9^a.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LOUPPE, L.. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, I.A.. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1^a.ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MATTELART, NEVEU, A., E.. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MOURA, S.. **Em carne viva**. 1ª ed. Fortaleza: Editora Mormaço.

OHNO, K.. **Treino e(m) poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OLIVEIRA, D.E.. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

PRADA, T.S.. **A carne e o metal**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015.

PEREIRA, R.A.. **Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PINHEIRO, A.V.M.A.. **Pulsão irrefreável: arte contemporânea no feminino**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2008.

RAGO, M.. **O corpo singular**. In: *Corpos e subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

ROCHA, T.. **O que é dança contemporânea? A narrativa de uma possibilidade**. Revista eletrônica Ensaio Geral, Vol.3, Nº5, Universidade Federal do Pará, 2011.

RODRIGUES, J.C.. **O Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda., 1975.

SANTOS, M. P.. **Corpo: um modo de ser divino. Introdução à metafísica de Espinosa**. São Paulo: Annablume, 2009.

SENNETT, R.. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

SETENTA, J. S.. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, J.C.. **Cultura Periférica, a voz da periferia**. Trabalho de Conclusão de Curso (Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

SOARES, C.L.. (Orgs.) **Corpo e história**. 4ª.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.

SODRÉ, M.. **Samba, o dono do corpo**. 2ªed.. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **Cultura, corpo e afeto**. Artigo publicado na Revista de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SPINOZA, B.. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

• Metodológica

CHIZZOTTI, A.. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

Gil, A.C.. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ªed.. São Paulo: Atlas S.A., 2008.

GERHARDT, T.E.; SILVEIRA, D.T.. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLDENBERG, M.. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 12ªed.. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GONDIM, L.M.P.; LIMA, J.C.. **A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso**. São Carlos: EdUFSCar, 2010.

HAGUETTE, T. M.. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MILLS, C. W.. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982.

MINAYO, M.C.S.(org.); DESLANDES, S.F.; NETO, O.C.; GOMES, R.. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ROSENTHAL, G.. **Pesquisa social interpretativa: uma introdução**. 5ªed.. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

TRIVIÑOS, A. N. S.. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

• **Outros artigos e Ensaios**

ALMEIDA, R.S. **Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo**. Artigo publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 56, p. 151-172, jun. 2013.

ANDRADE & SAMPAIO, M. O., J.A.A.. **Cultura e natureza no pensamento antropológico: do debate epistemológico à pesquisa com uma população local**. In: Gaya Scientia. Edição especial Sociedade, Cultura e Ambiente da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB, v.10. p. 160-167. 2016.

ARAÚJO, A.S.. **Corporeografias cearenses: o ambiente artístico-formativo e as companhias “independentes” de dança de Fortaleza**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Escola de dança da UFBA, Salvador, 2013.

DANTAS, M.F.. Artigo **Corpos nus e seminus na coreografia contemporânea: intimidade e exposição em Aquilo de que somos feitos e em Bundaflor Bundamor**. In Revista O Percevejo. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, v.2, n.2, p.1-14. 2010.

DELGADO, L.A.N.. **Dossiê História oral e narrativa: tempo, memória e identidades**. Apresentado no VI Encontro Nacional de História Oral (ABHO) – Conferência de Abertura. Universidade Federal de Pelotas, 2003.

BOSI, E. **A Pesquisa em Memória Social**. Revista de Psicologia USP, p.277-284. São Paulo, 1993.

BRIMDJAM, M.R.P.. **Um olhar sobre a nudez em cena na dança contemporânea**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

PINHEIRO, D. L. C. **Um Erro para Liberdade ou a Dança das Tentativas Sobre o Processo Criativo de Sílvia Moura**. In: Congresso Internacional CSO 2012 Criadores Sobre Outras Obras, 2012, Lisboa. ARTES EM TORNO DO ATLÂNTICO: FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES

Atas do III Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO 12. Lisboa: ACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES, 2012. p. 180-185.

MONTARDO, M.L.. Artigo **O território e suas dimensões política, cultural e econômica: uma análise integradora-híbrida das práticas de territorialização**. In: Para onde?! – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.2, n.2, Porto Alegre, SP. Anais (revista on-line). Porto Alegre: UFRGS, 2008. Disponível: <http://seer.ufrgs.br/paraonde/issue/view/1434> Acesso em 10/8/17.

VINAGRE, T. A. *Dançar sobre ruínas: A potência política da dança de Marta Soares*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

Sites:

<http://enquantodancas.net/temas-de-danca/o-que-se-pode-com-o-corpo/>

<http://mapa.cultura.ce.gov.br/>

<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/bailarinas-cearenses-refletem-sobre-o-envelhecer.html>

https://www.paulofreire.org/images/pdfs/livros/Cadernos_Formacao_Direito_Cidade.pdf

<https://www.revistaforum.com.br/henri-lefevre-inventor-do-direito-a-cidade/>

<http://tecnologiasocial.fbb.org.br/tecnologiasocial/banco-de-tecnologias-sociais/pesquisar-tecnologias/detalhar-tecnologia-607.htm>

<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2017/09/espetaculo-de-danca-retrata-a-periferia-no-centro-cultural-bom-jardim.html>

<http://www.fendafor.com.br/>

<https://www.vidanca.org.br/associacao-vidanca>

<http://acaoeducativa.org.br/blog/2015/06/15/jovens-monitores-tem-formacao-sobre-financiamento-de-politicas-publicas-culturais/>

<http://museudadanca.com.br/blog/graduacao-em-danca/>

<http://www.portalanda.org.br/>

<http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados-esperados/grupos-companhias-e-coletivos-fortaleza/>

<http://cultura.sobral.ce.gov.br/agente/10622/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115449/colégio-de-danca-do-ceara>

<https://mural.blogfolha.uol.com.br/2012/10/17/espetaculo-de-danca-estreia-com-30-jovens-do-campo-limpo/>

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/secultfor-e-artistas-entram-em-acordo-1.1415373>

Blogs e Sites (DOS GRUPOS E ARTISTAS, DE REPORTAGENS SOBRE ESTES):

<http://www.prograd.ufc.br/cursos-de-graduacao/danca-bacharelado-e-licenciatura-fortaleza/>

<http://www.funarte.gov.br/evento/danca-yebo-de-rubens-oliveira-na-sala-renee-gumiel-sp/>

<https://www.rubensoliveiradanca.com.br/fotos>

<https://corpomolde.wixsite.com/cmdanca>
<http://www.arrastao.org.br/br/pelagos.php>
<http://movimentosdesabafos.blogspot.com/2010/11/silvia-moura-cadeirinha-e-eu.html>
<http://sobresilvia.blogspot.com/>
<http://www.ceara.gov.br/2015/01/27/especial-silvia-moura-40-anos-em-sua-ultima-apresentacao-nesta-quarta-feira-28/>
<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/12/silvia-moura-em-retrospectiva.html>

Portfólio de Roberta Bernardo (ex-integrante do Grupo CEM)

<https://pt.calameo.com/read/00472682584a617c6ae40>

Notícias de aluno da Roberta Bernardo, do curso de teatro no CUCA Barra onde ela é professora, que passou entrou na graduação em Artes Cênicas na UFC

<https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/aluno-de-teatro-do-cuca-barra-e-aprovado-no-curso-de-artes-cenicas-da-ufc>

<http://cemovimentos.blogspot.com/search?updated-max=2010-03-18T11:25:00-07:00>

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/novos-horizontes-1.700204>

<http://estudiopa.net/quitanda/portfolio/>

<http://www.bienaldedanca.com/2009/conexaocaboverde.html>

Vídeos:

Espetáculo Garimpo (Pélagos)

<https://www.youtube.com/watch?v=E1kbGi64Mxs>

Sobre o espetáculo Volúpia (Pélagos)

<https://www.youtube.com/watch?v=NtzQk78d2Kg>

Espetáculo MULHERES-GALINHAS_MULHERES da Cia. Ponto(Tatiana Valente)

<https://www.youtube.com/watch?v=y43fBvBpoZc>

Performance Corpo-Lixo-Cidade de Silvia Moura

<https://www.youtube.com/watch?v=UCsdstS1VtY>

Reportagem com Silvia Moura

<https://www.youtube.com/watch?v=idrB18KSta8>

Espetáculo solo “Marias de mim”, com Roberta Bernardo

<https://www.youtube.com/watch?v=QH3f81mi82k>

O intenso feminino – Somos as que dançam, com Andréa Bardawil

<https://www.youtube.com/watch?v=SjrvZU0-SOo>

Anexos

Anexo I - Roteiro aberto de perguntas que utilizamos durante as entrevistas

1. Quando a tua história encontra a do CEM ou do Pêlagos?
2. Conte um pouco da tua história de vida.
3. Conte um pouco da história do CEM ou Pêlagos.
4. O que é dança contemporânea para ti?
5. Qual o papel da dança contemporânea na tua vida?
6. Como você vê a relação corpo e mente na dança contemporânea?
7. Fale nomes de espetáculos do CEM ou do Pêlagos que você fez parte, que lembra ou que mais gostou de assistir.
8. O que é corpo saudável para você?
9. Qual a sua opinião sobre “artes políticas”?
10. Como você percebe a diversidade cultural no seu contexto de vida?
11. Como você nota as expressões das sexualidades, da desigualdade social, do racismo, da arte-educação e da saúde na tua experiência no CEM ou Pêlagos?
12. Que diferenças você nota comparando as realidades do Nordeste (CEM) e do Sudeste (Pêlagos), em termos de investimento em Políticas Públicas para arte, cultura, processos criativos em dança?
13. Qual foi a importância da participação no grupo, para você?

Anexo II – Listas de espetáculos

grupo CEM

- EM BUSCA DE...
- VIDAS NO ESCURO
- CALA-TE CORPO...
- DESERDADOS
- EU QUERO
- SOBRE AMOR
- MINHAS IMAGENS EM VIVALDI
- QUANDO EU ERA CRIANÇA
- PRELIMINARES
- PERGUNTAS
- PORQUE GRITAM TANTO
- A CHUVA TAMBÉM MOLHA
- 99 QUASE CEM
- NEGRADA
- IDENTIDADES
- CALA-TE CORPO
- TRÊS HISTÓRIAS PARA GENTE GRANDE E GENTE PEQUENA
- QUANTO CUSTA UMA ROSA
- CORPOS E CÂRCERES
- MOVIMENTOS SOBRE ÁGUA SANGUE
- DE VOLTA PARA CASA
- UM A UM , SINTO MUITO
- AH! SE FOSSE VERDADE
- DANÇA DESABAFO
- DESCULPA
- ENTÃO
- MENTIRAS SINCERAS
- ENGARRAFADA
- DESAPONTE-ME
- IND GENTE -UMA DANÇA PARA A SOLIDÃO
- CORPOS APRISIONADOS

FONTE: <http://cemovimentos.blogspot.com.br/2009/>
(CONSULTADO EM 20/10/16)

grupo Pélagos

- VOLÚPIA
- GARIMPO
- Y KHYSSA

Centro de Experimentações em Movimento(CEM)

Silvia Jacqueline Moura de Oliveira, ou como ela mesmo adotou artisticamente e na vida, em geral, “**Silvia Moura**” tem 53 anos, três filhas, gatos, plantas e é uma multiartista cearense, natural de Fortaleza, capital do Ceará, onde atua artisticamente e como arte-educadora há mais de 40 anos, promovendo processos arte-educativos, formativos, sociopolíticos e culturais nos diversos cantos da cidade e do Estado, tendo levando seus espetáculos para diversas regiões do Brasil e outros países do mundo. Foi a criadora do grupo CEM, a partir da iniciativa de oferecer aulas, em formato de oficinas gratuitas, para quem tivesse o interesse de participar.

Tatiana Valente Amaral fez parte do CEM desde o seu início, tendo contribuído para o grupo ser conhecido por esse nome e ter se consolidado como grupo importante na cidade; contribuiu também para toda a produção coreográfica dançante do grupo onde dançou por boa parte do tempo de existência dele. É bailarina, cearense, tem 35 anos de idade, é arte-educadora, atuou no CEM por anos, criou trabalhos independentes e a Cia. Ponto, na qual coreografou e dançou espetáculos abordando questões de gênero, dentre outras.

Fernando Felipe Damasceno de Moraes ou, simplesmente, “**Felipe Damasceno**”, como prefere ser chamado e como é conhecido artisticamente na cidade de Fortaleza, participou do grupo CEM por anos, tendo atuado em diversos espetáculos. É cearense, tem 27 anos de idade e continua atuando com dança contemporânea. Criou trabalhos solo em dança e tem desenvolvido pesquisas coreográficas também, juntamente, em parcerias artísticas e com o Porto Iracema das Artes. Durante alguns anos, foi também responsável pela organização coletiva e divulgação dos eventos na Artelaria, dentre os quais, destaca-se o *Ocupa-se*⁷⁵.

José Jorge Neto, ou, como ficou conhecido no grupo CEM, “**Netinho Nogueira**” somente, é cearense, tem 35 anos, fez parte do CEM, bem no início de sua formação, tendo participado de diversos espetáculos. Desde adolescente dançou em Festivais de quadrilha e, atualmente, desenvolve trabalhos profissionais com maquiagem, produção artística e outras ações nestas áreas.

⁷⁵O *Ocupa-se* era um evento onde artistas da cidade se apresentavam na Artelaria, espaço autônomo de formação, diversão, ensaio e apresentações do grupo CEM e Silvia Moura que existiu no bairro do Benfica, em uma esquina da Av. da Universidade, ao lado do prédio do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Ceará, na cidade de Fortaleza.

Roberta Bernardo da Silva foi integrante do CEM por anos. É artista, cearense, negra, arte-educadora, graduada em Teatro pela UFC, fez o Curso Técnico em Dança. Integrou o grupo de teatro Arte de Viver, no qual fez diversos cursos formativos na área. Também é pesquisadora em dança, teatro e outros temas. Tem trabalhos em performance e solos de dança, além de parcerias em espetáculos. Tem 32 anos na data da nossa entrevista. Atua como arte-educadora na Rede CUCA, onde desenvolve projetos de formação em Artes Cênicas, como professora de teatro, para jovens das periferias de Fortaleza. Nasceu na cidade de Pacajus, interior do Ceará.

Thiago Pinheiro Braga dançou no grupo CEM bom tempo, é cearense, ex-morador da periferia de Fortaleza, tem 33 anos de idade, trabalha no Porto Iracema das Artes assessorando a coordenação de cursos livres e técnicos de formação em dança.

Núcleo de Dança Pélagos (Pélagos)

Rubens Oliveira Martins, artista capixaba, bailarino e coreógrafo, 32 anos de idade, negro, nascido em Vila Velha, no Estado do Espírito Santo, cresceu na Região do Campo Limpo, periferia da cidade de São Paulo e lá morou até a fase adulta. Atualmente reside na Zona Oeste, entre os Bairros Perdizes e Barra funda.

Pâmela Cristina Teixeira de Assis, é paulistana, negra, tem 23 anos e atuou no Pélagos, onde iniciou seu contato com as artes da dança. Atualmente, trabalha como dançarina/bailarina no grupo Gumboot Dance Brasil que é coordenador e coreografado por Rubens Oliveira.

Diego Henrique Santos da Cunha, é produtor independente de música eletrônica, negro, apaixonado pela dança contemporânea e pelo hip hop. É um dos ex-participantes do Pélagos que entrevistamos. Atualmente, é um dos bailarinos do grupo Gumboot Dance Brasil, coordenado e coreografado por Rubens Oliveira. Jovem, negro, movido pela paixão pelas artes da dança e da música. Diego continua morador da periferia de Taboão da Serra, cidade localizada na região metropolitana de São Paulo, onde cresceu, fez amizades e, recentemente, está com um projeto de um estúdio musical independente.

Nicole Santos Brás, fez contato com as artes da dança, do corpo, da sua movimentação própria, pela primeira vez, em sua experiência ao participar do grupo Pélagos. É paulistana, mãe, tem 21 anos de idade e passou viveu até recentemente na periferia de

Itapecerica da Serra. Atualmente, mora na cidade de São Roque, no interior do Estado de São Paulo.

Renan Augusto Leopoldo Pereira, fez parte do Pélagos e hoje é artista e arte-educador paulistano, de 22 anos de idade. Atua, hoje em dia, fortemente, com produção em dança com o seu grupo Corpo Molde, na periferia do Campo Limpo, onde mora desde os tempos do Pélagos. Adotou os nome e sobrenome artísticos de Renan Marangoni, inspirados na avó materna.

Maria Viviane dos Santos Soares, integrou o Pélagos e nele iniciou o contato com as artes da dança. Quando de nossa entrevista comentou ter “quase 18 anos”, por estar a menos de um mês da data de seu aniversário. A jovem é nordestina, natural da cidade de Pedro II, no Estado do Piauí, tendo sido trazida pela mãe para morar, ainda criança, na periferia da Zona Sul de São Paulo, no Bairro Jardim Maria Sampaio, onde vive até hoje.