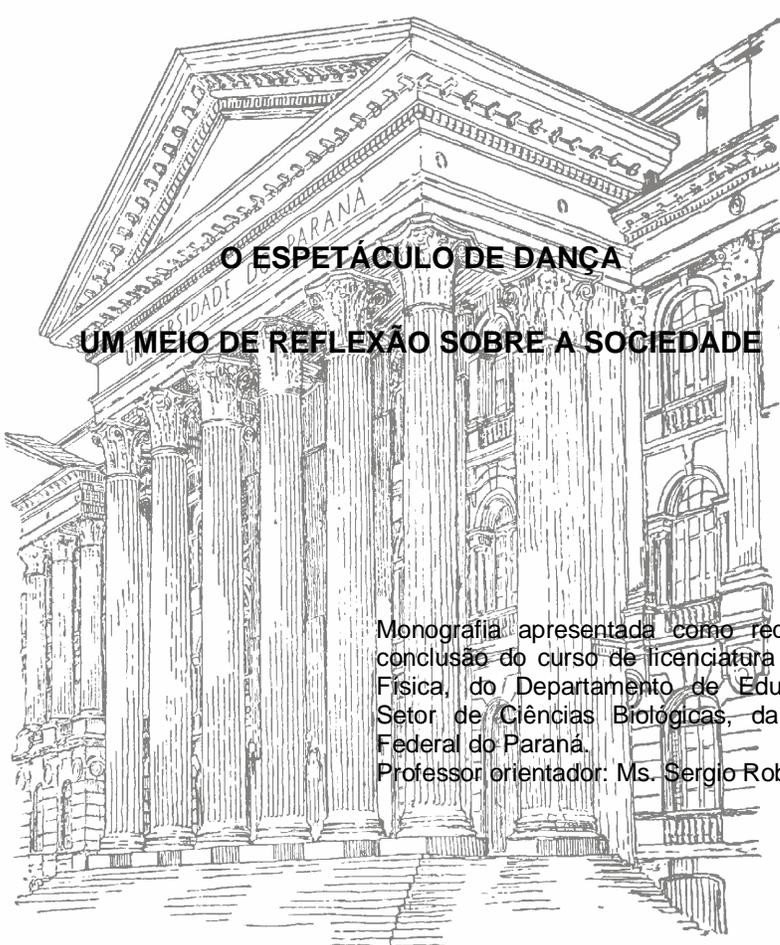


**EUMAR ANDRE KOHLER**



**O ESPETÁCULO DE DANÇA**  
**UM MEIO DE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE**

Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de licenciatura em Educação Física, do Departamento de Educação Física, Setor de Ciências Biológicas, da Universidade Federal do Paraná.

Professor orientador: Ms. Sergio Roberto Abrahão.

**CURITIBA**

**2007**

## TERMO DE APROVAÇÃO

EUMAR ANDRÉ KOHLER

### O ESPETÁCULO DE DANÇA

### UM MEIO DE REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE

**Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Educação Física, Departamento de Educação Física, Setor de Ciências Biológicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:**

Orientador:	Prof. Ms. Sérgio Roberto Abrahão Departamento de Educação Física, UFPR
	Profª Drª Maria Regina Ferreira da Costa Departamento de Educação Física, UFPR

Curitiba, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2007

“A dança é uma  
comunicação dispensando  
jogo de palavras.”

Portinari

*Para Audren, noiva amada e  
maior incentivadora.*

## *Agradecimentos*

A meus pais, Eumar e Heloisa que me apoiaram em todas as decisões que tomei, me guiaram até este ponto, com carinho e liberdade para crescer da melhor maneira possível. A eles pretendo ser motivo de orgulho em muitas realizações ainda por vir.

A meu irmão Eros, meu orgulho e maior exemplo de dedicação ao trabalho.

Aos irmãos adotivos Alexandre e Rodrigo, presentes em todos os momentos, mais do que amigos.

A Marlene, sogra maravilhosa, que me acolheu como filho e que faz mais do que o necessário por mim todos os dias.

A Doutora Carmen Lucia Fornari Diéz, professora querida e sempre presente quando precisei.

Ao Mestre Sergio Roberto Abrahão, mentor e grande amigo, que me deixou voar nesta realização.

A Nathália Crescêncio Palhano, amiga do coração que ensinou que um trabalho bom é aquele pelo qual nos apaixonamos.

Ao grande mestre Jair Moraes que, além de um grande exemplo de vida, estimo como pai.

E finalmente a professora Cristina Carta Cardoso de Medeiros pela enorme influência que teve nesta monografia. Sem querer me ensinando muito mais do que ela sabe que ensinou.

A todos, agradeço do fundo do meu coração.

## RESUMO

Toda a organização da sociedade se faz a partir da interação entre os indivíduos que nela estão inseridos. As pessoas e as instituições criam um complexo jogo de relações no qual se delimitarão práticas comuns a este ou aquele Campo Social. Esta pesquisa aponta as possibilidades encontradas no Campo da Dança para, além de retratar a realidade social que conhecemos, refletir acerca de temas recorrentes nesta sociedade, assim como propiciar ao público um momento de autocrítica argumentando: Não seríamos nós próprios dotados de valores que marcam os nossos iguais de maneira discriminatória? O estudo foca o trabalho da CIA. Dança Masculina Jair Moraes de Curitiba e consiste em uma Análise de Conteúdo concebida a partir da Observação Participante do pesquisador na construção de um espetáculo de dança que teve como objetivo promover uma crítica a sociedade e propor uma nova leitura para os fenômenos que nela estão presentes. A análise dos dados partiu da observação participante do espetáculo, na construção com os bailarinos, e toma forma neste trabalho através dos registros documentais, nas imagens capturadas para a sua realização.

*Palavras Chave: Dança; Campos Sociais; Discriminação*

## ABSTRACT

Every organization in society is made by the interaction between those who make part of it. The people and the institutions make a complex game of relations that will scratch similar practices for this or that Social Field. This research has the intention to show the possibilities found at the Dance Field to, not just retract the social reality by the way we know, but also search the reflection around the usual themes at this society, such as give to the public a moment of self-critic, questioning: Aren't we doted of values that marks our own discriminatorily?

This paper has the focus of research on the work done by the Company Male Dance Jair Moraes from Curitiba and consists in a Content Analysis conceived by the Participant Observation of the researcher into the creation of a dance spectacle which has as objective, to make critics about the society and to offer a new understanding to its phenomenon's.

*Keywords: Dance; Social Fields; Discrimination*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	<b>VI</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VII</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>X</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1 APRESENTAÇÃO .....	12
1.2 JUSTIFICATIVA.....	12
1.3 OBJETIVOS .....	15
1.3.1 Objetivo Geral.....	15
1.3.2 Objetivos Específicos.....	15
<b>2 REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	<b>16</b>
2.1 ESTRUTURANDO A SOCIEDADE: DELIMITANDO O CAMPO SOCIAL. ....	16
2.1.1 Construindo o Campo Social.....	17
2.1.2 O <i>habitus</i> : as Disposições dos Agentes.....	20
2.1.3 Conceituando a Reprodução Social.....	23
2.1.4 A relação entre <i>habitus</i> e Campo Social: As Estratégias .....	25
2.1.5 A Dominação Social.....	26
2.2 PROCURANDO UMA RELAÇÃO: A DANÇA COMO REFLEXÃO SOBRE A SOCIEDADE. ....	29
2.2.1 Definindo o Corpo no Tempo. ....	30
2.2.2 A ruptura do modelo, a Dança moderna.....	33
2.2.3 A Experiência da Beleza.....	36
2.2.4 Uma questão de Gênero.....	39
2.2.4.1 Corpos Dilatados.....	43
2.2.5 O fenômeno da dança.....	44
2.3 “É ELEMENTAR CARO ESPECTADOR...” .....	49
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	<b>51</b>
<b>4 O MUNDO DA DANÇA SOB OS OLHOS DO BAILARINO</b> .....	<b>54</b>
4.1 O PROJETO QUE SE TORNOU GRUPO.....	54
4.2 O COREÓGRAFO.....	55
4.3 ABREM-SE AS CORTINAS: O ESPETÁCULO COMEÇA.....	56

4.3.1 O pequeno teatro do mundo.....	59
4.3.2 <i>Pas de quatre</i> .....	63
4.3.3 Duo de balé.....	68
4.3.4 <i>La valse</i> .....	70
4.4 O PÚBLICO SOMOS NÓS: o relato da experiência sob o foco do Bailarino/pesquisador. .....	78
4.4.1 Chamada .....	79
4.4.2 Pequeno Teatro do Mundo.....	80
4.4.3 <i>Pas de Quatre</i> .....	85
4.4.4 Duo e <i>La Valsa</i> .....	86
4.4.5 Andarilhos.....	88
4.4.6 Final.....	90
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>99</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto do ensaio geral para o espetáculo <i>Ecos</i> com o grupo principal.....	56
Figura 2: Bailarino Wody, no espetáculo <i>Balaio de Dança</i> .....	57
Figura 3: Bailarino Mário, na coreografia <i>O Pequeno Teatro do Mundo</i> .....	60
Figura 4: O grupo no palco, na coreografia “ <i>O Pequeno Teatro do Mundo</i> ” .....	61
Figura 5: Bailarino Arthur no Solo da coreografia “ <i>O Pequeno Teatro do Mundo</i> .....	62
Figura 6: Final do texto da coreografia “ <i>Pás de Quatre</i> ” .....	64
Figura 7: Segunda metade da coreografia “ <i>Pas de Quatre</i> ” .....	66
Figura 8: Bailarinos Leandro e Yohan na coreografia “ <i>Duo de Balé</i> ” .....	68
Figura 9: Bailarinos Leandro e Yohan no final do “ <i>Duo de Balé</i> ” .....	69
Figura 10: Grupo dançando a coreografia “ <i>La Valsa</i> ” .....	70
Figura 11: Grupo no final da coreografia “ <i>La Valsa</i> ” .....	71
Figura 12: Grupo dançando a coreografia “ <i>Andarilhos</i> ” .....	73
Figura 13: Divisão dos Grupos na coreografia “ <i>Andarilhos</i> ” .....	73
Figura 14: Bailarinos Mário e Anderson do Duo da coreografia “ <i>Andarilhos</i> ” .....	74
Figura 15: Bailarinos Mário e Anderson no final do Duo da coreografia “ <i>Andarilhos</i> ” .....	75
Figura 16: Cumprimento final do espetáculo “ <i>Balaio de Dança</i> ” .....	77

## 1 INTRODUÇÃO

Através do presente estudo aponto algumas reflexões sobre a dança como meio de comunicação além das formas tradicionais da linguagem, com a qual se atribui sentidos para uma determinada realidade por meio de seus signos, estes evidenciados em uma coreografia a partir dos seus elementos estruturadores: figurino, luz, movimentos, os textos e a música. Assim como o valor agregado a ela como meio de perpetuação, ou mudança desta realidade pelos sujeitos destes espaços de relação, pela mudança dos valores presentes nesta sociedade. Para atingir este panorama, questiono, **“de que maneira podemos perceber em uma coreografia de dança, sua perspectiva reflexiva acerca da sociedade?”**

Na busca do entendimento da linguagem da dança, encontramos algumas características que a aproximam da realidade de um “Campo Social”, este percebido através do conceito em Pierre Bourdieu, o qual veremos com maior atenção posteriormente.

Na cultura do nosso país, podemos observar na dança, um mecanismo para a formação de identidades, seja nas danças tradicionais herdadas pelo folclore e renovadas a partir da técnica dos grupos que ainda a perpetuam, na perspectiva das danças tradicionais (a dança gaúcha, o forró, o frevo, etc.), incorporadas pela cultura popular, ou ainda pelas características da dança voltadas à cultura erudita, onde a preocupação com a técnica, em nível de espetáculo, é o que agrega o valor aos olhos das classes sociais elevadas, sendo de difícil acesso às categorias sociais baixas. (Não nego que exista possibilidade para os indivíduos de classes mais baixas terem acesso a este tipo de cultura, mas aponto que a inserção destes, é dificultada principalmente pelo grande valor atribuído a esse tipo de espetáculo de dança.)

## 1.1 APRESENTAÇÃO

Neste trabalho faço a interpretação coreográfica, através da observação documental de um *espetáculo de dança*<sup>1</sup> contextualizada em um fim social pelo grupo Dança Masculina - Jair Moraes. Na seqüência, pontuar alguns elementos da coreografia (figurino, luz, movimentos, os textos e a música) que sejam significativos para uma provocação desta dança em relação à sociedade, transparecendo a realidade desigual e discriminatória a qual estamos inseridos neste Campo Social.

Através desta pesquisa, contextualizo o conteúdo a partir da revisão sobre os elementos estruturadores da sociedade, visando o entendimento global desta: o que é a sociedade? Quem está inserido nela? Quem compõe as suas normas? Como é distribuído esse conjunto de saberes que define este espaço físico como um Campo Social? O que esta toma como valor? A seguir, verificar dentro do espaço social onde o grupo estudado está inserido, as relações entre os indivíduos, dentro destes espaços, e os mecanismos dentro destes, que apontam os comportamentos pertinentes, suas regras e valores: Como os indivíduos se comunicam com as instituições? As relações entre estes indivíduos são desiguais? Por fim, especificamente na coreografia observada no espetáculo do grupo, fazer a leitura dos seus elementos estruturadores e levantar as interpretações dentro desta a respeito da sociedade: O que é possível observar no figurino que possa mediar esse diálogo grupo/público? E na questão do movimento, existe alguma característica neste durante a coreografia que possa ser considerada uma provocação?

## 1.2 JUSTIFICATIVA

Durante todo o processo de formação na graduação, os futuros

---

<sup>1</sup> O espetáculo *Balaio de Dança*, do Grupo Dança Masculina Jair Moraes foi apresentado pela primeira vez no dia 20 de dezembro de 2005 e consiste na retrospectiva das coreografias apresentadas nos dois anos anteriores a este. *O pequeno teatro do mundo* (2003); *Ame, você está vivo* (2004); *Duo de balé "ponto de partida"* (2005); *La valsa* (2005); e *Andarilhos* (2005).

profissionais da área da Educação Física se deparam com uma vasta quantidade de conteúdos os quais poderão trabalhar nas suas aulas quando formados, dentro e/ou fora da escola (dependendo da sua formação). Uma destas perspectivas se dá nos conteúdos referentes à dança.

Em todos os anos da graduação, recebemos dos professores, orientações sobre como buscar legitimar nossa área do conhecimento, não somente pela fundamentação do que já se tem objetivado, mas também, buscando a relação com diferentes disciplinas, subsidiando teorias, observando práticas, relacionando idéias, não negando a existência de um conteúdo que está acima deste, ou daquele o qual está se estudando, mas respeitando que cada espaço é condizente com os seus objetos de estudo.

No caso da dança e a Educação Física, podemos observar que a relação destes dois universos se mantém muito próxima por dois motivos: o primeiro reside no fato de as duas disciplinas apresentarem o mesmo objeto de estudo (o movimento), mas sob enfoques diferentes. O segundo reside no fato de que a dança é um conteúdo da Educação Física, e como conteúdo, é fundamentado e estudado, também, separadamente da Educação Física, portanto, merece respeito, pelo fato de ser problematizado com o fim de potencializar o seu universo. É necessário que haja o diálogo entre essas duas áreas do conhecimento, pois a Dança é uma forma de linguagem do homem (mesmo os movimentos de expressão da fala dos deficientes auditivos têm um constituinte semiótico que representa um tipo de linguagem, e dependendo da intencionalidade desta movimentação, esta pode sim, se tornar uma dança).

Para uma leitura mais aprofundada das expressões na dança, procurei na análise de um espetáculo de dança que tem como fim, provocar o público sobre questões pertinentes a uma sociedade, onde o discurso da diferença está tão presente como na atualidade, relacionando problemas e questões sociais sob diversos aspectos, de valores sociais, culturais e econômicos, da relação de valores, e da importância de se pensar refletir, e agir sobre esses tipos de ação dentro da sociedade, seja para ver que estas relações estão sim, presentes, em todos os campos sociais, como pela compreensão de que esta realidade está tão inculcada dentro das disposições destes Agentes sociais que já faz parte do

senso comum, e é aceita como algo inevitável e que não há nada que possa ser feito a respeito.

A respeito da interdisciplinaridade Educação Física/Dança, podemos perceber que o diálogo entre essas duas áreas do conhecimento está, até então, caminhando lentamente. A discussão entre essas áreas através de trabalhos realizados, sejam por discentes, docentes, grupos de pesquisa e extensão, é de suma importância para melhor situá-las em relação aos seus objetos de estudo, legitimando o saber para cada uma e permitindo as devidas relações entre cada conteúdo com o fim de tornar possível o diálogo e a construção coletiva destas disciplinas.

Sob o ponto de vista do grupo, vemos uma grande preocupação no desenvolvimento das suas coreografias. Dependendo do objetivo de cada grupo esta pode estar subsidiada por técnicas diversas, a exemplo do folclore, que se utiliza das danças tradicionais para perpetuar a cultura de um povo, ou da dança clássica de repertório que tem como fim o enaltecimento da técnica e da reprodução dos grandes clássicos da erudição no passado, ou ainda, a dança contemporânea que questiona a respeito da vida, seja dos seus executores, como de seus espectadores, seja com um fim estético, ou com uma provocação acerca a psique humana, à sociedade na qual estamos inseridos, ou a própria pesquisa do movimento.

O espetáculo observado nasceu do trabalho feito pelo grupo “Dança Masculina”, sob a orientação do bailarino e coreógrafo Jair Moraes, que a partir da realidade de jovens, filhos de catadores de papel da região metropolitana de Curitiba, inspirou-se para a montagem da coreografia intitulada “O pequeno teatro do mundo” a qual analisaremos a seguir. Esta coreografia, associada a um conjunto de outros trabalhos do grupo, fomentou em dezembro de 2005 o espetáculo “Balaio de Dança” o qual foi apresentado pela primeira vez no palco do Auditório Salvador de Ferrantes (Guairinha), na cidade de Curitiba, associando a técnica do balé clássico, com movimentos próprios dos dançarinos a respeito destas realidades, tomando forma e espaço no Campo da Dança em festivais dentro e fora do estado. Escolhi tal espetáculo em particular pelo fato deste ser o mais significativo em matéria de provocações no contexto social sob

a perspectiva do grupo e, portanto, de fundamental importância para o entendimento desta característica de dança, o que poderá servir como subsídio para futuras aplicações deste tipo de construção, até mesmo em processos de criação em dança no campo da educação.

O primeiro obstáculo encontrado na escolha deste espetáculo, em relação à problemática proposta para ser pesquisada foi em relação à discriminação social. Pois se estamos falando de um grupo de dança exclusivamente Masculina, é sim possível fazer o paralelo da discussão com a questão do gênero Homem/dança. Mas o objetivo final do trabalho é de verificar a existência da discriminação social a partir da leitura da dança, e não acima dos “dogmas” já existentes na nossa sociedade em relação ao homem que dança balé. Esta perspectiva entraria na pesquisa somente pelo fato de esta provocação também ser fruto do trabalho do grupo durante a coreografia, e não pelo fato em si de que os homens pertencentes ao grupo sofram algum tipo de discriminação.

### 1.3 OBJETIVOS

#### 1.3.1 Objetivo Geral

Contextualizar o conteúdo dança sobre os elementos estruturadores da sociedade por intermédio da CIA. Dança Masculina Jair Moraes.

#### 1.3.2 Objetivos Específicos

Relacionar, por meio da Revisão da Literatura, os elementos estruturadores da sociedade e as possibilidades de produção em Dança.

Observar nos elementos estruturadores na produção das coreografias do referido grupo o diálogo Grupo/Público por meio da apresentação do espetáculo.

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

A partir dos conhecimentos obtidos a respeito da sociedade, quais seus elementos e relações possíveis entre eles para que esta se defina enquanto tal? Procuo desenvolver um referencial que aporte e que dê subsídios ao seu entendimento. Além disso, faço necessário apontar no Campo da Dança, a respeito de seu contexto histórico, tal qual seu papel na sociedade como meio de reflexão das práticas que se realizam na vida dos indivíduos destes Campos Sociais. Por fim, busco delimitá-la enquanto fenômeno para que se possa realizar a análise de uma coreografia de dança que tem como objetivo refletir sobre as práticas na sociedade atual.

### 2.1 ESTRUTURANDO<sup>2</sup> A SOCIEDADE: Delimitando O Campo Social.

Inicio esta discussão sobre o problema com um trecho de Bourdieu sobre o conhecimento sociológico. BOURDIEU (1990, p. 211) “Antes de se contentar em conhecer a fundo um pequeno setor da realidade da qual não se sabe muito [...] é preciso [...] esforçar-se por construir uma descrição sumária do conjunto do espaço considerado.” Isso se faz necessário para compreender que a transformação de determinada prática social para um outro modelo, depende do contexto na qual tal prática está inserida. Qual a realidade social existente para que haja a necessidade de se modificar? Tendo a resposta para este questionamento, é necessário apontar quais mudanças ocorreram dentro desta sociedade? E o porquê destas ocorrerem dentro deste espaço social.

Na construção do conceito Sociedade, há uma riquíssima discussão entre os autores na área da sociologia no que diz respeito aos componentes, mecanismos, espaços e indivíduos que compõem este ou aquele lugar (lugar

---

<sup>2</sup> Esse jogo de palavras com a estrutura do campo veio da relação com a filosofia de Pierre Bourdieu. Para ele, a leitura da realidade social se constrói a partir da estrutura das relações existentes entre Agentes e Instituições, porém, o autor faz uso do estruturalismo mais como recurso metodológico que como forma de entendimento da realidade.

este, compreendido como um espaço no qual é possível se constituir um ambiente social). Também por este fato, é possível observar algumas formas diferenciadas do entendimento destas partes sob o ponto de vista de cada autor, isso facilita a interpretação de alguns comportamentos sociais sob determinados aspectos (históricos, estruturais, das regras aplicadas pelos Agentes sociais, ou pela reflexão destas a fim de modificar esta estrutura para um fim comum).

A partir destes questionamentos pretende-se esboçar nas páginas seguintes, a definição de sociedade pelo diálogo entre alguns estudiosos da área da sociologia. Após, definido este espaço, faz-se necessária à reflexão sobre as relações de poder na sociedade, verificando nas características destas relações, mecanismos que a apontem como discriminatória.

### 2.1.1 Construindo o Campo Social.

A estrutura da sociedade se constitui sobre uma base fundamental, o “Campo Social”. Considera-se campo, toda instituição existente em um determinado espaço na qual se delimitam um conjunto de valores que será comum a todos os indivíduos que nele estiverem presentes. Sobre isso THIRY-CHERQUES (2006, p. 36) aponta que “Os Campos são mundos, no sentido em que falamos no mundo literário, artístico, político, religioso, científico. São microcosmos autônomos no interior do mundo social.”

Estes microcosmos não são fechados, isolados em seus espaços sociais, pelo contrário, estão em constante relação com os. BOURDIEU<sup>3</sup> (2002, p. 113) citado por MEDEIROS (2003, p. 28) acredita que “...cada vez que se estuda um novo campo [...], descobrem-se propriedades específicas, próprias de um campo particular, ao mesmo tempo em que se faz progressos no conhecimento de mecanismos universais dos campos...” A partir desta observação, é possível compreender duas características sobre o campo que auxiliarão no entendimento global deste conceito:

Em primeiro lugar, o Campo Social é um espaço que assume algumas

---

<sup>3</sup> BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Les Édition de minuit, 2002, p. 113.

características próprias, definindo certos padrões de ação que serão transmitidos àqueles que se inserem dentro dele. MEDEIROS (2003, p. 13) acredita que estes indivíduos

...devem estar reunidos em um espaço, não tanto no sentido espacial concreto, de extensão limitada e dimensões determinadas, mas como espaços de jogo historicamente constituídos, que propiciem a realização do jogo social e que, segundo a teoria de Bourdieu, se denomina “campo”.

A noção de jogo aqui necessita ser compreendida como as relações práticas entre os Agentes dentro do Campo Social, MARCHI JR (2001, p.115), citando BOURDIEU<sup>4</sup> (1990, p. 83-84) diz que:

A imagem do jogo certamente é a menos ruim para evocar as coisas sociais [...] Para construir um modelo de jogo [...] é preciso refletir sobre os modos de existência diferentes dos princípios de regulação e de regularidades das práticas: há naturalmente [...] essa disposição regrada para gerar condutas regradas e regulares.

Isto é, a partir da perspectiva dos indivíduos deste Campo Social, é possível estruturar práticas de ação entre eles dentro deste campo. A respeito das disposições dos indivíduos, esta será mais aprofundada no capítulo referente à construção do *habitus* social.

A segunda característica está presente no fato que os campos não são exclusivos e fechados, apesar das características próprias, estes se comunicam entre si, como uma teia de inter-relações nas quais se delimitam práticas. MARCHI JR (2001, p. 116) recorda Norbert Elias a respeito desta interdependência dos campos:

... demonstra que para compreendermos a problemática sociológica é preciso um trabalho de reorientação do termo sociedade. Temos que diluir a idéia de

---

<sup>4</sup> BOURDIEU, Pierre. “Da regra às estratégias”. *Coisas ditas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990. p. 83-4

que a mesma é composta por estruturas que nos são exteriores – na qual os indivíduos estão “rodeados” -, e avançarmos para o conceito de teias de interdependências ou configurações, que no limite nos encaminha para uma visão mais realista das disposições e inclinações das pessoas em suas variadas maneiras de relação.

Essas interdependências permitem aos campos definirem uma série de padrões, os quais delimitarão a prática entre os indivíduos pertencentes a eles.

Não tendo como intenção entrar no mérito da discussão Bourdieu/Elias, busca-se com esta relação o entendimento das estruturas sociais a partir do diálogo entre estes autores. Pode-se perceber que a discussão entre eles permite a análise das relações entre os indivíduos sociais dentro do Campo Social sob pontos de vista distintos. MARCHI JR (2001, p. 115) citando DÉCHAUX<sup>5</sup> ([s.d], p. 16) “Bourdieu privilegia as estruturas sociais, dando ênfase ao campo [...] Ao contrário, Elias se interessa pela gênese do *habitus* e as razões de sua evolução.”

Sobre os mecanismos de funcionamento deste campo THIRY-CHERQUES (2006, p. 36) aponta que “...o que determina a vida em um campo é a ação dos indivíduos e dos grupos [...] que investem tempo, dinheiro e trabalho, cujo retorno é pago consoante a economia particular de cada campo.” Esse investimento feito pelos indivíduos e grupos sociais é entendido como Capital.

O conceito de Capital, diferentemente do conceito dado pelos profissionais da área da economia, é para Bourdieu um pouco mais complexo THIRY-CHERQUES (2006) explica que além do Capital econômico, que representa as riquezas de fundo material, a propriedade, as ações, o dinheiro, Bourdieu considera mais três tipos de Capital: Cultural, Social, e Simbólico.

O Capital cultural, que compreende o conhecimento, as habilidades, as informações etc., corresponde ao conjunto de qualificações intelectuais produzidas e transmitidas pela família, e pelas instituições escolares [...]

---

<sup>5</sup> DÉCHAUX, J-H. **N. Elias et Bourdieu**: analyse conceptuelle comparée. Apud MARLEBA, (prelo), p.16

O Capital social, correspondente ao conjunto de acessos sociais, que compreende o relacionamento e a rede de contatos. O Capital Simbólico, correspondente ao conjunto de rituais de reconhecimento social, e que compreende o prestígio, a honra etc. O Capital Simbólico é uma síntese dos demais (cultural, econômico e social). (Thiry-Cherques, 2006, p. 39)

É através desta “moeda” que os indivíduos do campo percebem as relações de poder entre eles. THIRY-CHERQUES (2006, p. 39) afirma que “...a posição relativa na estrutura é determinada pelo volume e pela quantidade do Capital que o agente detém.”

A partir do esboço do espaço, pela concepção de Campo Social, podemos perceber a relação entre os Agentes e estas instituições, assim como a relação entre os próprios sujeitos dentro deste campo, perpetuando formas de ação modificando este espaço. Neste momento precisamos questionar. Quem são esses Agentes sociais? Qual o papel deles dentro do Campo Social? Como estes utilizarão deste conjunto de riquezas do campo para definirem a sua posição dentro deste?

### 2.1.2 O *habitus*: as Disposições dos Agentes

Os Agentes sociais são dotados de uma série de comportamentos que irão defini-los como pertencentes a este ou àquele Campo Social. Esse conjunto de saberes, valores, práticas e relações caracterizam-se como *habitus*.

O *habitus* consiste no princípio gerador das práticas sociais entre os Agentes, é o elemento estruturador das regras do campo, associado aos comportamentos dos Agentes. Ele “...é um sistema de disposições, modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar que nos levam a agir de determinada forma em uma circunstância dada.”, (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33) portanto, todas as ações dos Agentes dentro do Campo Social são produto do *habitus* destes Agentes, na forma de disposições.

MEDEIROS (2003) explica que o *habitus* condiz com tudo o que se adquiriu, a partir das relações que se dão na sociedade e está encarnado de

maneira durável nos corpos, incorporando aos Agentes formas de disposições. Essas disposições, assim como nos sistemas de regulação das regras do Campo Social, não são fixas, mas mutáveis, podendo ser modificadas de acordo com a necessidade do indivíduo. O *habitus* “...contém as potencialidades objetivas, associadas à trajetória da existência social dos indivíduos, que tendem a se atualizar, isto é, são reversíveis e podem ser aprendidas.” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 34) A essa noção de sistematização do *habitus* vê-se em Bourdieu a aproximação da noção de *habitus* com a de um sistema operacional dentro de um computador, sobre essa analogia MEDEIROS (2003, p. 7) acredita que o “...*habitus* é um programa de computador autocorretivo que é constituído de um conjunto sistemático de princípios simples e parcialmente substituíveis, mas não perdendo seu formato de programa.” Pode-se perceber a base da estrutura social a partir do exemplo do programa do computador, mesmo que haja mudanças no *habitus* do agente social, este não terá perdido as características que o fazem pertencente a este campo.

Ao processo de formação das disposições destes Agentes, THIRY-CHERQUES (2006, p. 33) recorda que as características do *habitus* “São adquiridas pela interiorização das estruturas sociais. Portadoras da história individual e coletiva, são de tal forma internalizadas que chegamos a ignorar que existem.” Para ele a constituição deste se dá pelo produto da experiência dos indivíduos, tanto individual (da experiência vivida) como coletiva (dos grupos sociais), e pela relação entre ambas. Sobre essa relação dentro do Campo Social, THIRY-CHERQUES (2006, p. 35) diz

O campo é tanto um ‘campo de forças’, uma estrutura que constrange os Agentes nele envolvidos, quanto um ‘campo de lutas’, em que os Agentes atuam conforme suas disposições relativas no campo de forças, conservando ou transformando a sua estrutura [...]

Nesse sentido, o campo age sobre os indivíduos que nele estão inseridos (através das suas regras de conduta) direcionando a eles certos comportamentos – vê-se essa influência do campo sobre os Agentes observando uma sala de cinema, quando o vídeo institucional pede aos

espectadores que desliguem seus celulares, e indica as normas de segurança em caso de acidentes.

Em contra partida, Segundo MEDEIROS (2003, p. 12) “Os constrangimentos e as exigências do jogo, mesmo sem serem reduzidos em um código de regras, se impõem àqueles que, por terem senso do jogo, estão preparados para perceberem essas situações de jogo e concluí-las.”

Neste caso, dentro da sala de cinema, mesmo que não houvesse o vídeo antes do início do filme, alguns indivíduos dentro da sala já desligariam seus celulares. A esse comportamento MEDEIROS (2003, p. 9) lembra “Bourdieu destaca a importância de analisar as disposições incorporadas, de ver o esquema corporal, os movimentos, as técnicas e os usos do corpo como princípios ordenáveis, capazes de orientar as práticas de maneira inconsciente e sistemática.”, essa afirmação destaca que os comportamentos dos Agentes sociais podem ser de tal forma internalizada dentro de seus *habitus* que consistem em tomadas de atitude, de ação inconsciente.

BOURDIEU<sup>6</sup> citado por MEDEIROS (2003, p. 8) sobre o *habitus*:

Sistema de disposições duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal, ou seja, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de Representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem em nada serem o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas ao seu fim sem suporem a mira consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para os atingir, e sendo tudo isto, objetivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro de orquestra.

É através deste conhecimento que pensamos no *habitus* como meios de reprodução de valores pelos Agentes que leva a uma ‘redundância do pensamento’, THIRY-CHERQUES (2006, p. 35)

---

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática precedido de três estudos da etnologia Cabila**. Oeiras: Celta, 2002.

O *habitus* é uma interiorização da objetividade social que produz uma exteriorização da interioridade. Não só está inscrito no indivíduo, como o indivíduo se situa em um determinado universo social: um campo que circunscreve um *habitus* específico.

É a exteriorização que leva os Agentes a expressarem-se dentro do campo através das relações que eles mantêm com ou outros indivíduos. BOURDIEU<sup>7</sup> (2001, p. 167) citado por MEDEIROS (2003, p. 23) revela que o *habitus* tem a capacidade de

...restituir ao agente um poder gerador e unificador, construtor e classificador, lembrando ainda que essa capacidade de construir a realidade social, ela mesma socialmente construída, não é a de um sujeito transcendental, mas a de um corpo socializado...

Para melhor compreender esta relação, torna-se necessário aprofundar o foco desta discussão para os mecanismos de reprodução social “**inserido**” em cada um destes indivíduos.

### 2.1.3 Conceituando a Reprodução Social

A Reprodução Social é o fenômeno pelo qual a sociedade traz suas Representações, pela relação entre os seus Agentes, o produto desta relação evidencia práticas sociais que são comuns a estes Agentes na medida em que as tomam enquanto costume de determinado Campo Social. “A reprodução social e cultural é responsável pela manutenção das estruturas de relações de força e de relações simbólicas entre as classes sociais.” MEDEIROS (2003, p. 1) Através da Reprodução vê-se a intenção em se manter uma ordem, geralmente já instituída. Por exemplo, vê-se o interesse da classe dominante em legitimar a cultura erudita, dando-lhe um valor Capital maior do que ao dado pela cultura popular – é possível perceber os mecanismos da reprodução quando se tenta

---

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 167.

comparar entre quais dos dois, os meios de comunicação de massa dão mais valor, a um grupo voluntário que promove atividades circenses com os seus praticantes, ou o *Cirque du soleil* uma das maiores companhias de circo do mundo. A reprodução “...tem como consequência a desigual distribuição de Capital Simbólico, como privilégios e benefícios específicos e de toda espécie (econômico, cultural, escolar, social) bem como a legitimação e perpetuação dessa desigualdade.” MEDEIROS (2003, p. 1), fazendo a aproximação com o objetivo final do trabalho, pode-se verificar que esse tipo de situação fica evidente quando discute-se o papel do homem no Campo da Dança. A Representação Social aponta neste campo, um espaço em que o lado feminino, da sensibilidade, da consciência corporal está em evidência, deixa os homens que fazem parte deste tachados como ‘afeminados’, e, portanto, sujeitos a exposição pelos Agentes do Campo Social fora deste em conotação com o homossexualismo.

Para MEDEIROS (2003, p.12) em relação às práticas sociais,

Percebe-se, então, que as práticas não são simples execuções das normas, mas traduzem o senso do jogo, o senso *prático* que é adquirido com o *habitus* e que cria mecanismos de conservação, mas também de invenção, ou seja, de reprodução e geração [...]

Nesta relação, o *habitus* encontra-se como algo além daquilo que se tem como prática consciente, como os costumes da fala de alguma região, que são adotados por um determinado Campo Social, tão comuns dentro destes que seus Agentes mal o percebem como parte integrante do seu *habitus*, a exemplo o sotaque do curitibano em contraste com o do catarinense. Cada um é dotado de um conjunto de características que, para a perspectiva do indivíduo que não pertence a este campo, é possível observarem uma grande diferença. Essas características servem como um marcador social, classificando o indivíduo como pertencente, ou não, a este ou àquele Campo Social. MEDEIROS (2003, p. 17) vê

...a relevância de identificar os processos de construção do corpo social e analisar as consequências da formatação do corpo e da construção do

indivíduo com uma self-image (imagem de si) específica e a contribuição deste indivíduo para a sua própria reprodução social.

Essa construção pode ser visualizada de acordo com o campo que se observa. No caso do campo acadêmico, BOURDIEU (1990) mostra que é papel do pesquisador delimitar esse campo, desenhando o espaço segundo a estrutura dos seus Agentes e às regras do jogo social. No sentido das regras que permeiam o Campo Social, por fim buscar os sinais, a partir da escolha dos objetos e traços pertinentes que apontam nestes corpos, as Representações destes sobre/com os demais Agentes neste espaço.

#### 2.1.4 A relação entre *habitus* e Campo Social: As Estratégias

Como já dito anteriormente sobre o jogo, este é o que melhor se aproxima da relação entre o Campo e o *habitus* social. BOURDIEU<sup>8</sup> citado por MEDEIROS (2003, p. 13) aponta que há alguns cuidados em utilizar essa noção no campo das Ciências Sociais:

De fato, falar de jogo é sugerir que existe, no começo, um inventor do jogo, um *nomómeta*, que estabeleceu as regras e instaurou o contrato social. Mais grave, é sugerir que existem regras do jogo, ou seja, normas explícitas, mais comumente escritas, quando na realidade, é muito mais complicado. Pode-se falar de jogo para dizer que um conjunto de pessoas participam de uma atividade regrada, uma atividade que sem ser necessariamente o produto da obediência a regras, obedece a certas regularidades.

Pensar nesta relação é de vital importância para o entendimento de como funcionam as transformações dentro de um Campo Social. Pois este é um organismo vivo, dotado de regras, porém, estas são mutáveis. Isso se dá pelo diálogo constante entre os Agentes e as instituições. MEDEIROS (2003, p. 6)

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, Pierre. *Choses dites*. Les Éditions de Minuit, 1980.

Essa articulação entre coletivo e o individual acontece, segundo Bourdieu (2002c), a partir dos elementos que compõem a sociedade, que se forma pela contigüidade de duas partes inseparáveis, tendo de um lado as instituições e, do outro, as disposições adquiridas, as maneiras de ser que estão encarnadas no corpo (na forma do *habitus*), formando o corpo socializado ou corpo social. O coletivo é depositado em cada indivíduo na forma de disposições duráveis.

A vida em sociedade necessita deste tipo de relação, e é a partir das Estratégias que os Agentes dentro dos Campos Sociais têm autonomia para definir os rumos de suas ações dentro destes espaços. “A estratégia pode ser entendida como a habilidade de uma invenção permanente para adaptar-se a situações variadas e diferenciadas, para fazer o que se deve fazer, ou melhor, o que pede e exige o jogo.” (MEDEIROS, 2003, p. 13).

#### 2.1.5 A Dominação Social.

É possível observar, dentro dos campos sociais, algumas relações de poder criadas a partir das Estratégias de Representações entre os Agentes e entre os Campos sociais, em muitos casos esta relação é desigual e hierárquica, como por exemplo, as grandes ou pequenas instituições empresariais. Sempre haverá alguém encarregado de um trabalho específico (secretários, gerentes, diretores, donos) e os demais Agentes dentro destas instituições deverão respeitar essa hierarquia cumprindo o seu papel dentro destes espaços. A partir desta relação encontra-se o caso da Dominação social. BOURDIEU<sup>9</sup> (2002, p. 50) citado por MEDEIROS (2001, p. 20) sobre a Dominação

...forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física, mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos.

---

<sup>9</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 50.

A Dominação social é um mecanismo tão presente nos Campos Sociais que, às vezes, passam despercebidos por seus Agentes. THIRY-CHERQUES, (2006, p. 17) afirma

A Dominação é, em geral, não-evidente, não-explicita, mas sutil e violenta. Uma violência simbólica que é julgada legítima dentro de cada campo; que é inerente ao sistema, cujas instituições e práticas revertem, inexoravelmente, os ganhos de todos os tipos de Capital para os Agentes dominantes.

Sobre a violência simbólica THIRY-CHERQUES (2006, p. 37) mostra que esta “...doce e mascarada, se exerce com a cumplicidade daquele que a sofre, das suas vítimas. Está presente no discurso do mestre, na autoridade do burocrata, na atitude do intelectual.” Isso é percebido em qualquer relação de poder dentro dos espaços sociais, a obediência a certos tipos de comportamentos pode ser considerada uma violência simbólica, MEDEIROS (2003, p. 19) completa

A teoria da violência simbólica repousa em uma teoria da produção da crença, do trabalho de socialização necessário para produzir Agentes dotados de esquemas de percepção e apreciação, que lhes permitirão perceber os ordenamentos inscritos em uma situação e obedecê-los.

Sobre o contrato entre dominador e dominado, BOURDIEU (1989, p. 94) aponta que “...a violência propriamente simbólica não pode ser exercida por aquele que a exerce e suportada por aquele que a suporta, a não ser sob uma forma que seja mal conhecida como tal, isto é, reconhecida como legítima”.

Dentro do Campo Social há a necessidade da Dominação por parte das instituições, isso facilita a tomada de controle sobre a maioria dominada, mas essa Dominação parte especificamente do *habitus* dos seus Agentes, seja

individual ou coletivo. HONG<sup>10</sup> (1999, p. 163) citada por MEDEIROS (2003, p. 18) “O *habitus* é a base que constitui as formas de Dominação, na medida em que formula os usos sociais do corpo. O *habitus* pode ser considerado como um produto da conduta física diferentemente adaptada a cada situação.” É através da sua própria disposição que os Agentes sociais acabam contribuindo para a sua Dominação, se tornando cúmplice desta discriminação pelo fato de ter incorporado em si as regras do universo social. “É sob forma de esquemas de percepções e de disposições que se inscreve um sistema de estruturas nos corpos dos dominados, tornando-os sensíveis a certas manifestações simbólicas do poder e aptos a entrar no jogo social.” (MEDEIROS, 2003, p. 21).

Essa Dominação está presente também nos corpos dos Agentes sociais, os quais portam maneiras e comportamentos inconscientes até mesmo nas suas ações cotidianas, MEDEIROS (2003, p. 25) explica

Tratando-se do corpo, é preciso identificar a eficácia da Dominação simbólica na formação do corpo social, já que essa formação opera uma determinação durável da *hexis*<sup>11</sup> *corporal*. Esta *hexis corporal* é a maneira de aceitar a ordem social e ao mesmo tempo, provar sua existência.

Pode-se perceber a existência das relações de Dominação dentro dos campos sociais, mas nem sempre é possível apontar um responsável pela imposição desta Dominação, somente aqueles que a reproduzem, MEDEIROS<sup>12</sup> (2003, p. 23-24)

BOURDIEU (1992) não descarta a possibilidade de uma transformação das relações de Dominação, mas alerta que o *habitus* pode ser transformado a partir de uma sócio-análise, as tomada de consciência que permite ao

---

<sup>10</sup> HONG, S. M. *habitus, corps, domination: sur certains presupposes philosophiques de la sociologie de Pierre Bourdieu*. Paris: L'harmattan, 1999, p. 163.

<sup>11</sup> MEDEIROS (2003, p. 9) explica que o conceito de *habitus em Bourdieu* tem duas subdivisões *ethos* e *hexis* “o conceito de *ethos* está relacionado aos princípios práticos, interiorizados e não conscientes da moral que regem a conduta cotidiana. Já *hexis* refere-se às posturas e disposições do corpo, interiorizadas inconscientemente e, por isso, o autor emprega sempre a palavra na expressão *hexis corporal*”.

<sup>12</sup> Parafrazeando BOURDIEU, Pierre. *Réponses*. Paris: Le suil, 1992

indivíduo reconhecer suas disposições, a eficácia desse tipo de auto-análise é determinada em parte pela estrutura original do *habitus* em questão, em parte pelas condições objetivas sob as quais se produz essa tomada de consciência.

Em outras palavras, a superação pelos dominados desta relação de Dominação depende inicialmente do entendimento de que esta realidade está presente na realidade de todos os espaços sociais. Portanto, cabe àqueles que têm o entendimento dos mecanismos de reprodução social e a violência simbólica dentro das instituições repassarem esse conhecimento aos demais Agentes dentro destas instituições para juntos buscarem meios para modificarem positivamente estas expressões dentro da sociedade. Sobre isso MEDEIROS (2003, p. 24) explica que:

Tudo leva a crer que as possibilidades de transformação nas relações de Dominação estariam estreitamente relacionadas com a intervenção de profissionais e estudiosos 'da explicação'<sup>13</sup>, ou seja, os porta-vozes dos dominados que podem realizar uma transferência de Capital cultural que permita que os dominados tenham acesso a mobilização coletiva e à ação subversiva contra a ordem simbólica estabelecida.

## 2.2 PROCURANDO UMA RELAÇÃO: A dança como reflexão sobre a sociedade.

Busco em GARAUDY<sup>14</sup> (1980, p.14) citado por SILVA e SCHARTZ (1999, p.168) uma definição de dança que se aproxime da intenção desta pesquisa, para ele "...dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses."

Durante todo o percurso desta pesquisa procurei a definição do Campo Social para que, a partir dos seus elementos constituintes, e das relações

---

<sup>13</sup> "da explicação" citada em BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.229

<sup>14</sup> GARAUDY, D. **Dançar a vida**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980

possíveis entre os indivíduos nele inseridos, fosse possível acumular conhecimentos para relacionar este Campo Social com o Campo da Dança. Assim como o título desta é referente à capacidade da dança imitar a vida, procuro levantar algumas características específicas da dança e refletir sobre as disposições apresentadas durante uma coreografia, que sejam pertinentes a uma reflexão sobre a sociedade em que estamos inseridos.

Para atingir a tal requisito, faço necessário, após elencar alguns pontos referentes ao histórico da dança, questionar o que é o movimento expressivo? Qual é o papel da Experiência Estética em uma coreografia de dança? Essas questões servirão como norte para a análise dos dados, mas em primeiro lugar, é importante refletir sobre os corpos que dançam perguntando qual o seu papel na coreografia? Qual é a relação entre a dança que perpetua a cultura do povo com os grandes espetáculos de dança? E o que leva a estes corpos para os palcos com coreografias que refletem os diferentes tipos de cultura da sociedade?

### 2.2.1 Definindo o Corpo no Tempo.

Desde a antiguidade o homem dança, e usa do seu corpo para dançar, porém, devido a relações de ordem religiosa e da moral da sociedade, a este corpo foi atribuído um valor diferenciado, o que o distanciou de sua alma, dicotomizando-o

...mesmo com a considerável contribuição no campo da economia, da cultura, das artes, da ciência e mesmo da religião falam sobre o corpo como uma casa para alma, falam de suas enfermidades, sobre a vida após a morte, mas pouco falam do corpo em si. (ALVES, 2006, p.6)

Na Grécia antiga, concebida como o berço da civilização ocidental, a reflexão acerca do corpo estava no centro das discussões, este sempre relacionado à natureza, "...isso por que a educação em Atenas visava o 'ser belo e bom' físico e moralmente." (*idem*, p. 8) Neste período vê-se a necessidade

dada pela filosofia de compreender o papel do corpo no mundo, desde o ideal socrático que tinha como lema “conhece-te a ti mesmo”, o que remete ao homem, o conhecimento de sua própria existência.

A divisão entre corpo e mente surge já em Platão “*Mens sana in corpore sano*”, que aos poucos levava o conhecimento sobre o corpo do homem afastado da natureza, e pensando mais no próprio ser. Para ele o conhecimento humano era dividido sobre dois níveis, **sensível** e **intelectual**. O conhecimento sensível era papel do corpo já a responsabilidade pelo conhecimento intelectual cabia a mente, “... o saber intelectual transcende, é superior, é mais importante que o saber sensível.” (*idem*, p. 9)

Já durante a idade média, podia-se observar na relação do homem com a natureza uma superação daquela visão relacional e este primeiro passa a ter um papel superior devido ao papel transformador deste pela existência da alma, ALVES (2006, p. 13/14) citando SANT’ANNA<sup>15</sup> (2004, p. 12)

... o homem é destinado a se tornar independente da natureza na medida em que ele deve caminhar em direção a Deus [...] a natureza não é eterna e o homem não é um ser na natureza, mas um ser diante dela.

O corpo então, neste momento tem papel secundário na história da humanidade, respeitando os limites impostos, principalmente pela religião e pelos costumes representados a partir da cultura dos povos sempre aparecendo como o coadjuvante da sua própria história. Por este ideal o corpo começa a se formar dentro da sociedade na Idade Média, o corpo perde seu valor e o papel da religião é o de vigiar o pecado corporal. É a partir do cristianismo que se perde o contato corpo/mente, corpo/alma. A alma então se torna o único caminho possível para o homem se aproximar de Deus, já o corpo, em contra partida, se transforma no vilão da história, tornando-se um empecilho, fonte de pecados, que dificultava a educação moral e desafiava constantemente a fé pelo

---

<sup>15</sup> SANT’ANNA, D. B. de. **É possível realizar uma história do corpo?** In: SOARES, Carmen Lúcia. (Org.). O Corpo e História. Campinas: Autores Associados, 2001.

desejo.

Até então se pode perceber na história do corpo que este foi vítima de um sistema que priorizava a educação moral e religiosa, de maneira que, segundo COSTA (2004, p.6)

...pode então, ser contada da seguinte forma: a dança e o corpo estiveram entrelaçados na discussão do dualismo, do preconceito, da subserviência, do culto ou da expressão. Por outro lado, verificou-se que em certos setores e épocas do cristianismo o olhar para o corpo tornou a dança fonte de pecado. Foi o corpo que deu à dança seus momentos profanos e de celebração, reforçando o dualismo entre espírito e corpo. O corpo que dançava passou a ser causa de desvirtuamento do sexo e da matéria.

Após este período turbulento em que o corpo era tomado como motivo de subversão e fonte de pecados surge o Renascimento, e com ele a retomada de valores do passado antigo, a desmistificação do divino e o re-encontro do homem com a natureza, ALVEZ (2006, p. 16) citando MARTINZ e IMBRIOSE<sup>16</sup> (2006, p. 64)

O renascimento é comumente aplicado à civilização europeia que se desenvolveu entre 1300 e 1650 [...] Num sentido amplo, esse ideal pode ser entendido como a valorização do homem (Humanismo) e da natureza, em oposição ao divino e ao sobrenatural, conceitos que haviam impregnado a cultura da Idade Média.

É neste período que o corpo foi encorajado pela dança a mover-se e a dançar, a partir da dança rompeu as barreiras impostas pela igreja e pela nobreza. “Os campos, senzalas, cortiços e também a corte tornaram-se espaços de extensão do corpo que dançava.” (COSTA, 2004, p. 6) Essa movimentação dos corpos quebrou a monotonia da vida nos Campos destes reinados. Na dança, eles forjaram o cumprimento da ordem de certos setores da igreja e da

---

<sup>16</sup> Website por MARTINZ, Simone R. e IMBRIOSI, Margareth H., **Renascimento**, <http://www.historiadaarte.com.br>, 2006, p.64

sociedade civil para revelar o seu desejo pelo outro, a necessidade de dançar consigo e com o outro.

Neste período a nobreza aprendia técnicas de dança, orientados por professores preparados para esta qualificação, nesta perspectiva, segundo a autora citada acima, a alta aristocracia fora a grande responsável pela origem dos balés de corte, nestes espetáculos somente aqueles que pertencessem a nobreza eram convidados aos espetáculos.

No século XVIII, especificamente na corte francesa, é que surge o marco fundamental para a dança clássica. O corpo feminino ganha destaque, insere-se a sapatilha de pontas idealizando um modelo estético nos corpos das bailarinas nas danças de balés românticos, com corpos magros, "...longilíneas e graciosas. Bailarinas fantásticas que, em cena, jamais podem revelar o esforço necessário para concretizar todas aquelas proezas que seus corpos maravilhosos realizam." (MOURA, 2001, p. 62) Nesta fase, foi atribuída a dança normas e nomenclaturas as quais se perpetuaram até hoje. Esse processo fez com que o balé acabasse perdendo enquanto dança, grande parte de sua espontaneidade pela necessidade de organizar as seqüências e os movimentos em suas coreografias, em contrapartida se adquiriu uma grande disciplina aos movimentos executados, tal qual na elegância com os quais eram executados mantendo a pureza de seus propósitos, codificando-os através de uma estrutura de regras fixas, estas subordinadas à música e ao desenho geométrico do espaço, o que se transformou a característica básica do balé clássico.

#### 2.2.2 A ruptura do modelo, a Dança moderna.

Com o passar dos anos, o corpo foi se encontrando novamente dentro do contexto do homem, e conseqüentemente começou a participar da produção no que condiz a experiência corporal no movimento dançante. O corpo anteriormente preso a uma série de regras que delimitavam a dança na técnica clássica aos poucos se livra dos modelos e se aventura em um novo universo. Seus pés deixam de utilizar a sapatilha e começam a percorrer o espaço

descalços, isso permitiu que os bailarinos pudessem explorar o solo e descobrir que não era necessário aos pés especificamente tocar o solo e promover a dança, o papel do corpo também se transforma, ampliando o espaço para dançar. Os corpos agora procuram se associar a natureza, tomando-a como fonte inspiradora para a criação de novos movimentos. No assovio do vento, na energia do sol, no movimento dos animais, criando novos códigos. Esse conjunto de inovações marcou um novo período na história da dança, surge então a Dança moderna.

Desenvolveram-se várias técnicas de Dança moderna, partindo de diferentes concepções de homem, de corpo e de movimento. Ao contrário do balé clássico, ela não pretendeu estabelecer um novo código, permeado por rígidos princípios técnicos e universalmente válido. (DANTAS, 1999, p. 37)

Na Dança moderna buscou-se a oposição do modelo de mulher. O corpo feminino era considerado em sua plenitude envolto pela sua sensualidade, e atingindo o homem sempre com uma conotação sexual. Apesar de que, para a época, esta característica tenha sido considerada negativa em relação ao papel da mulher na dança, estas utilizaram positivamente o comportamento atribuído ao seu papel *sexual*, atuando em nível emocional no desenvolvimento da sua dança. Procuraram também, romper com os temas tradicionais, buscando um corpo forte, vivo, e que às vezes expressasse a beleza através de imagens desagradáveis (em certa forma), retratando realidades até então impossíveis de se utilizar na dança clássica, para isso deixaram de lado a técnica clássica, procurando novas formas de pensar a dança, "...os pioneiros da Dança moderna extraíram mais temas e estratégias do teatro popular de seu tempo que da tradição do balé" (HANNA, 1999, p. 194).

Durante o seu desenvolvimento a Dança moderna se preocupou principalmente em refletir sobre as possibilidades para a execução do movimento expressivo que não fossem necessariamente codificados em uma linguagem universal. Portanto, é possível observar uma série de métodos que pretendiam atingir diferentes concepções, dependendo da necessidade encontrada e das intenções propostas por cada um de seus precursores.

O ideal máximo da Dança moderna se faz na necessidade de proporcionar ao corpo subsídios para que se possa aclamar ao máximo a sua expressividade, como no ideal de Martha Graham "...a técnica da dança tem como fim treinar o corpo para responder a qualquer exigência de um espírito que saiba o que se quer dizer." (DANTAS, 1999, p. 37) O vocabulário motor de Graham, segundo HANNA (1999) trouxe uma nova perspectiva para a dança, procurando movimentos que remetessem a energia vital, ao êxtase, a agonia, propôs liberar o tronco através de movimentos espiralados rompendo com o padrão estático de tronco no balé clássico, também rompeu com o clássico na posição dos pés que agora tem uma maior autonomia e liberdade no espaço.

Antes dela Isadora Duncan foi outro exemplo marcante na Dança moderna, porém para esta os movimentos eram baseados na natureza, tal naturalidade propunha atingir um corpo mais livre, tanto em função dos movimentos como pela dificuldade apresentada devido ao vestuário a exemplo das roupas apertadas e da sapatilha que de certa forma inibiam as possibilidades do mover-se e dificultavam a "livre expressão do corpo." (MOURA 2005, p. 186)

Porém, mesmo propondo a ruptura de conceitos em relação ao balé clássico, isto não significou que a Dança moderna tivesse seguido um caminho muito diferente, no que se diz respeito a forma de elaboração das aulas, tendo acrescentado um novo dicionário de movimentos e de técnicas no seu repertório e em alguns casos o ensino manteve sua característica formal, com o fim da reprodução da técnica e perpetuação de novas tradições.

Já na contemporaneidade o corpo do bailarino novamente se transforma, dando vida à dança contemporânea, "Ele deixou de ser esguio e possuidor de movimentos simétricos, como os do balé clássico, para se transformar em corpo atlético, com movimentos assimétricos." (COSTA, 2004, p. 7)

É possível perceber que a construção da dança contemporânea se faz através da incorporação de uma infinidade de técnicas, seja o balé clássico, a Dança moderna, atribuindo-lhes outras qualidades, a partir de características das artes cênicas. Incluindo em suas performances expressões do dia-a-dia da cultura, sociedade, política na qual está inserida. Enfim a dança como um todo

sempre procurou e sempre procurará definir o seu espaço dentro das práticas culturais, encontrando uma identidade própria através do seu movimento expressivo.

A cultura e as artes no Brasil estiveram desde o início do século XX sob a dependência da classe média para se desenvolverem. Com a aceleração do desenvolvimento e com o crescimento da burguesia e proletariado é que se forma o público consumidor para as artes. MOURA<sup>17</sup> (2002, p. 165),

...em análise sobre o desenvolvimento desse processo, estabelece como marco para a mudança nos paradigmas culturais brasileiros o ano de 1930. Segundo o autor, até então, qualquer produção ou manifestação cultural era julgada somente por especialistas de cada área. Com o processo de formação de público, muda a escala de valores em relação à cultura, e o público passa a ser o juiz de valor da mercadoria cultural.

Até a segunda metade do século XX a influência europeia era bastante acentuada no condizente à produção das artes no Brasil em função de técnicas, padrões de beleza, estilos de movimento e ao conteúdo a ser levado em consideração. Já no final da Segunda Guerra Mundial a influência dos EUA se fez aos poucos mais presente no país, porém mais voltada ao cinema e à televisão. Mesmo com tal influência é possível perceber que no campo das artes a Europa sempre fora a grande influência dentro do país, trazendo novas perspectivas e moldando padrões até hoje.

### 2.2.3 A Experiência da Beleza.

A matéria prima para a produção em dança consiste na expressividade do movimento do corpo. Fenômeno este que, além da porção prática, no movimento em si, necessita de um constituinte estético, que eleve este movimento, não somente a um conjunto de signos reproduzidos, mas que tenha sentido no espaço, e seja significativo, não somente para quem o faz, mas

---

<sup>17</sup> Parafrazeando SODRÉ, Márcio. Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. Pp. 54-60

também, para quem o assiste. A estes *sintomas* atribui-se a definição de Experiência Estética.

A ciência da Estética é elemento filosófico presente na arte que se dedica em problematizar e significar o processo pelo qual o homem vive a experiência da beleza. Através dela é possível ter a clareza da obra que se apresenta. Estética consiste, portanto na ‘ciência da beleza’<sup>18</sup>, e como ciência é a partir dela que se define a Experiência Estética.

Observe, porém, uma outra distinção que se faz necessária: aquela entre a ‘estética’ – a ‘ciência do belo’ – e a ‘Experiência Estética’. Esta última será para nós, nestas linhas, sinônimos de ‘experiência da beleza’ ou ‘experiência do belo’. Experiência Estética é a experiência que temos frente a um objeto ao senti-lo como belo. (DUARTE JUNIOR, 1986, p. 9)

A Experiência Estética é a relação entre sujeito e objeto, relação esta na qual nem um ou outro se definem como Agentes da ação, isto é, a relação sujeito/objeto é na Experiência Estética, uma relação de troca mútua, de experiência de beleza. Na dança ela se desenvolve no espaço, estes dois elementos não se destacam um sobre o outro e é através deste prisma que transforma a relação tal qual Duarte Junior (1986) considera como relação “eu-tu”, na qual sujeito e objeto se comunicam em igualdade, não mais dissociados um do outro, e sim, numa relação mútua na qual a existência de um se desfaz sem a presença do outro. LARA<sup>19</sup> (2004, p. 19) aponta que para o entendimento deste universo é necessário ao espectador leve em consideração o fenômeno do movimento para que, através da sua percepção consiga observar os seres que se formam nesta relação.

O pesquisador inicia suas argumentações em favor da estética, assegurando que uma exploração deste campo minado leva à percepção de um universo estético que inclui seres naturais (paisagem, flor, colibri) e artificiais (objetos

---

<sup>18</sup> Terminologia utilizada por Duarte Junior, 1986.

<sup>19</sup> Parafrazeando SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Convite à estética**. Traduzido por Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

da vida cotidiana, produtos artesanais e industriais, obras de arte, dispositivos mecânicos ou técnicos).

Sobre a beleza, tem-se que ter consciência de que esta não é a beleza dos padrões estéticos definidos em algum momento no espaço (neste caso social), portanto a moda, a mídia, os padrões de corpo e a formação de esteriótipos pouco têm a ver com essa definição. DUARTE JUNIOR (1986, p. 14) afirma que “Beleza não diz respeito às qualidades dos objetos mensuráveis e normalizáveis. Diz respeito à forma como nos relacionamos com eles. Beleza é relação (entre sujeito e objeto).” A beleza, portanto não pode ser vista de maneira objetiva, material, palpável, é uma qualidade paradoxal na obra apresentada. Em alguns casos a beleza apresentada na arte nem sempre é bonita. Existem obras de arte que retratam um lado do passado do homem, ou um espetáculo de dança, ou teatro pode retratar a realidade social atual através de uma crítica, até mesmo o cinema já produziu diversos filmes que tratam de dramas, sejam simplesmente ficção, ou baseados em fatos reais que de alguma forma atingem o público que os assiste, e nem sempre a obra vai agradar a todos que a assistem, em outras palavras, muitas vezes o que é belo para uma pessoa, pode não ser para outra.

Os indivíduos vivem a Experiência Estética independente de qualquer questão, seja ela de ordem filosófica, política, religiosa, e a partir desta experiência podem definir se o objeto apreciado é belo . Isso nos leva a questionar, tudo o que é Experiência Estética é necessariamente bonito? LARA (2004, p. 21) argumenta que

Vivemos experiências estéticas que são, em si mesmas, independentes [...] e que nos levam a julgar o conhecimento, o gosto, bem como se o objeto ou aquilo que vivemos é belo, feio, atraente, sensível ou grotesco. A Experiência Estética, vista não apenas como o despertar dos sentidos, mas como possibilidade de crítica, estranhamento, mudança de lugares, deslocamento fundamental à concretização de outros saberes, retira o enrijecimento de uma estética sensível e uma ética racional. A fusão é consolidada por meio da flexibilidade necessária.

Observa-se no objeto estético, que este procura expressar alguma coisa, expressão esta que, ao contrário da comunicação que tem por fim um conjunto Simbólico que represente algo palpável através de uma linguagem definida, procura na relação do sujeito com o objeto, a exteriorização dos sentimentos, independente de qual seja, desde que mostre àquele que o observa a obra exprima-os de qualquer forma.

Na Experiência Estética sempre haverá um jogo dialético, que se processará em seus indivíduos entre os sentimentos e as simbolizações. Através deles, pode-se refletir sobre as vivências na vida de cada indivíduo, transformando-os em novas formas de expressão, como por exemplo, a linguagem. E é essa linguagem que permitirá a estes indivíduos a organização e a classificação de uma série de sensações, e com isso dando sentido ao mundo que nos permite nele viver.

Sobre os sistemas Simbólicos, pode-se defini-los como sendo, a partir do ponto de vista de DUARTE JUNIOR (1986, p. 20) "...de certa maneira, um resumo fragmentado do sentir ininterrupto que é a vida. As palavras, os símbolos, procuram sempre tornar este sentir e representa-lo. Buscam significá-lo e exprimi-lo."

A Estética é um meio pelo qual se torna possível interpretar a filosofia, esta estética sempre esteve conectada à arte. Através da Estética podem-se perceber as manifestações do belo, do sensível, do trágico, identificando relações com o homem em diversas manifestações, sejam culturais, sociais, artísticas.

#### 2.2.4 Uma questão de Gênero

A cultura européia ocidental baseou-se na concepção de que o ser humano é uma alma aprisionada dentro de um corpo. Já envolvido de pecado e estigmatizado como inimigo da espiritualidade, o corpo perde seu foco nos meios de produção. No fim do século XIX "...busca-se, tenazmente, conhecer, explicar, identificar e também classificar, dividir, regar e disciplinar a sexualidade." (LOURO, 2004, p. 79) Com a burguesia essa imagem muda, e o

corpo se transforma de instrumento dos prazeres e do pecado à instrumento de produção, afastando o corpo das questões que envolviam a arte e os levando para a produção em nível industrial. “A concepção binária do sexo, tomando como um ‘dado’ que independe da cultura, impõe, portanto, limites à concepção de gênero e torna a heterossexualidade o destino inexorável, a forma compulsória de sexualidade.” (LOURO, 2004, p. 81-82). Neste ponto então vemos que o corpo neste período perdeu a sua importância e o Campo da Dança se dividiu, pois os homens que dançavam renunciaram sua profissão, deixando-a a encargo das mulheres. Porém, as bailarinas que permaneciam na Dança foram logo marcadas e também estigmatizadas. A expressão “...’Garota de balé’ tinha uma conotação negativa até a metade do século XX e, em alguns lugares ainda tem.” (HANNA, 1999, p. 186) e no processo de legitimação da dança, as mulheres tiveram grandes dificuldades, principalmente referente à inconveniência sexual de seus corpos “A ‘exibição de pernas’ do balé atraía homens ricos [...] Tornar-se amante de um homem rico geralmente significava sucesso e opção de deixar o palco.” (*ibidem*).

Com o passar do tempo, as mulheres foram ganhando espaço dentro do Campo da Dança, devido as inovações que revolucionaram a técnica das bailarinas (a exemplo da sapatilha de pontas), a mulher então, foi celebrada como a fonte de beleza estética na dança, mas ainda assim o poder permanecia sob o domínio masculino, “Fora do palco, os homens retiveram o controle como professores de balé, coreógrafos, diretores, produtores e diretores de teatro.” (HANNA, 1999, p. 189)

Alguns anos depois surgem as novas perspectivas na dança. A Dança moderna tinha a premissa de que a afirmação do corpo feminino e dava às mulheres autonomia para se escolherem Agentes do processo, não mais meros objetos de contemplação, “Duncan [...] acreditava que o balé projetava uma imagem socialmente perniciosa das mulheres...” (HANNA, 1999, p. 198)

Já em relação aos homens na Dança, houve sempre um grande preconceito sobre estes. O Campo da Dança sempre fora marcado como exclusivo de homossexuais. Claro que há uma procura pelos homossexuais para a dança, pelo fato de o mundo da arte ser um espaço preferencialmente de

homossexuais. Isso facilita as discussões acerca a temas de interesses deste grupo em específico.

Vemos no desenvolvimento da dança enquanto meio de formação de identidades, que apesar de ser um campo que privilegie a sensibilidade, não nega aos homens e mulheres seus papéis na perspectiva biológica, sempre se apropriando de suas potencialidades para que se efetivasse. “O protético Nuruyev, exemplo pioneiro da bravura de um dançarino, parecia certos atletas – arrojado, fulgente, temperamental, audacioso – sem ser heterossexual.” (HANNA, 1999, p. 212) Maurice Béjart, coreógrafo do balé do século XX, em uma das escolas da Dança moderna sempre preferiu em seus trabalhos a imagem masculina. Encontrou inspiração nas suas produções nas danças folclóricas que sempre cobravam muito vigor dos homens que a dançavam, e nos seus trabalhos deu aos homens posições especiais no palco, em coreografias somente masculinas, ou em solos.

Apesar de existir um processo cultural na definição das identidades na sociedade, os corpos se modificam continuamente. Quando discutimos a respeito do gênero, há uma série de esforços dedicados a instituírem uma norma de comportamento do corpo, tanto por aqueles que pretendem manter a ordem instituída pela cultura, como por aqueles que buscam transgredí-la. No Campo da Dança, observa-se que a homossexualidade se faz presente na maioria dos homens.

Os temas em dança podem permitir aos homossexuais desempenhar papéis exigidos pela sociedade e a que eles não podem satisfazer na vida real [...] Através da dança, os gays se excluem do mundo exterior, de que apontam a imperfeição e em que se sentem rejeitados (HANNA, 1999, p. 204)

Na formação destes grupos, podem-se perceber formas de Dominação pelo grupo estabelecido sobre os *Corpos Estranhos*, neste caso os homossexuais. A Dominação nos Campos Sociais, neste caso no Campo da Dança, é combatida pelos homossexuais defendendo suas disposições frente a uma sociedade discriminadora a partir da elaboração de estratégias na formação

de grupos de afinidade, criando novos Campos. A partir da reflexão acerca da Dominação do grupo que se estabelecem na sociedade, os bailarinos, a partir de seus corpos propõe a crítica dos valores formados pela sociedade a respeito da demarcação do gênero ideal, ou o politicamente correto.

Do entendimento de que os corpos criados na sociedade são reflexos da cultura destes espaços, a cor da pele, o tipo de cabelo, a presença de vagina ou pênis, e é através destes que podemos definir sua significação cultural dentro destes campos, e podem ser decisivos para dizer do lugar social de um sujeito. “As marcas de gênero e sexualidade [...] estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder.” (LOURO, 2004, p. 82) Porém, os aspectos inscritos no corpo não podem se considerar meio de definição do gênero, ou da sexualidade, há situações em que a arte propicia a crítica pela transgressão das regras do campo, e propõe a partir de uma nova leitura destes corpos a reflexão sobre o papel do corpo na formação da identidade dentro de um Campo Social.

O exemplo mais evidente da androginia dos sexos, a partir da imagem da *drag-queen*, o homem assume explicitamente que constrói em seu corpo aquilo que segundo a autora pode ser compreendido como “paródia de gênero”, fabricando em seu próprio corpo uma imagem que terá como função, esconder a virilidade masculina, intervir na imagem do feminino, agregar os valores impostos pela sociedade a respeito da moral e da posição da mulher, tal qual a sua crítica àqueles que tentam transgredir estas normas e por fim, expor-se para um público e, através do riso, proporcionar a reflexão acerca destes valores “... ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia”. (LOURO, 2004, p. 85). A imagem da *Drag* tem a intenção de reproduzir a imagem do feminino no homem, salientando e evidenciando os códigos culturalmente criados para marcar o gênero feminino. Essa repetição, com o distanciamento crítico dá uma dimensão irônica à crítica e é feita com base na similaridade.

Por outro lado há uma série de críticas aos profissionais que trabalham no Campo das artes e procuram em suas obras desenvolverem a crítica aos valores estabelecidos pela sociedade, e algumas vezes chegam a sofrer severas penalidades por aqueles que os diminuem. Sobre os que tentam superar a visão

cultural acerca dos corpos e da sua função na sociedade, “Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades.” (LOURO, 2004, p. 87)

Mesmo tendo ciência da discriminação social apontada pelo grupo que defende a ordem estabelecida, há uma série de exemplos da androginia nas artes que pretende provocar o público a refletir sobre os padrões propostos pela sociedade e procuram redefinir a posição dos sexos dentro das relações sociais. “Os princípios pré-expressivos da vida do ator não são algo frio concernente às forças físicas que movem o corpo. O que o ator busca, neste caso, é um corpo fictício, não uma pessoa fictícia.” (BARBA, 1994, p. 57)

Contribuindo para os fundamentos da androginia popular da década de 1980, exemplificada pelo cantor Michael Jackson [...] Em suas apresentações, as possibilidades masculinas e femininas dentro de todos nós. Isto é, um dos sexos ou ambos fazem os mesmos movimentos, renunciando os atos de papel sexual estereotipado. HANNA, 1999, p. 200

Independente de qualquer regra, a relação sexo-gênero-sexualidade definida pelos padrões da sociedade ou suas tentativas de transgressão, é no corpo que se objetiva o processo de afirmação de identidade, e por ele que esta será expressa e regulada aos demais Agentes da sociedade. Das palavras de PRINS e MEIJER<sup>20</sup>, (2002, P. 163) citadas por LOURO, (2004, p. 79) “... os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu próprio sangue.”

#### 2.2.4.1 Corpos Dilatados

Na busca por um corpo expressivo, o ator/bailarino tende a se apropriar das *técnicas cotidianas*, que como o nome já diz, é referente á vivencia diária do

---

<sup>20</sup> PRINS, baukje; MEIJER, irene. **Como os corpos se tornam matéria**: entrevista com Judith Butler. Trad. Susana Bórneo Funck. Revista de Estudos Feministas. V. 10 (1), 2002.

corpo e, segundo BARBA (1994), busca o rendimento máximo na sua proposta com o mínimo de esforço possível. Seja no ato de pegar alguma coisa, na forma de caminhar, estendendo-se aos movimentos mais automáticos do corpo, na respiração, na direção do olhar, no tato, transformando-as em *técnicas extracotidianas*, que no palco terão função inversa no corpo deste, esbanjando ao máximo o nível de energia no mínimo movimento executado. “Trata-se de um meio para ativar a vida do ator e só em um momento posterior se torna uma característica particular do estilo” (BARBA, 1994, p. 33)

Nesse processo de oposição, observa-se a *vida* do ator, esta é concebida pelo autor como fonte pela qual o seu corpo se dilata, chamando a atenção do público para si através do esbanjamento da energia na ação criativa representada através das técnicas extracotidianas. Para que esse processo ocorra, o ator necessita em primeiro lugar buscar os meios para se orientar durante o movimento em cena, este meio se aplica por ação do *mal estar*. O mal estar é um sistema de controle, uma possibilidade de retorno, além daquele expresso pelo público que assiste, que permite ao artista se observar enquanto pratica a ação. Este processo se baseia na perspectiva de um estudo relatado pelo autor sobre a arte da mímica, na qual seu executor realiza com sucesso a reprodução de fenômenos simples do dia a dia a partir dos desequilíbrios que provoca com o próprio corpo, tornando uma ação imaginária, real aos olhos do público (como no exemplo de um mímico que finge estar preso em uma caixa de vidro, através de movimentos com as mãos, assim como pela expressão do seu corpo e da sua face, aparenta estar atrás de uma parede de vidro que o impede de passar para o outro lado). A partir deste entendimento pode-se perceber que “...a arte é coisa criada como não real, ilusória, em hora existente na imaginação e nos sentidos, convertendo-se [...] o símbolo artístico lida como ‘*insights*’ da intuição”. (DANTAS, 1999, p. 18)

### 2.2.5 O fenômeno da dança

No decorrer deste trabalho procurei apontar alguns elementos necessários para que fosse possível observar um espetáculo de dança através

da perspectiva sociológica, este partindo da reflexão acerca de uma sociedade que, como todo Campo Social, é marcada pela discriminação (seja através das relações de poder, como pelo constituinte cultural perpetuado através da reprodução dos valores de determinado Campo Social). Ao mesmo tempo contextualizamos o Campo da Dança a partir de um breve levantamento de sua perspectiva histórica, tendo como foco a visão do corpo e o seu desenvolvimento no campo das artes (neste caso, especificamente na dança), tal qual a necessidade de se transparecer o seu constituinte estético como objeto final no trabalho artístico.

Para atingir o objetivo final da proposta deste trabalho, é importante que se pense a dança enquanto fenômeno, que não deve se submeter às análises científicas ou a partir de lógicas da ciência, “O mundo está aí antes de qualquer análise que eu possa fazer dele.” (MARLEAU-PONTY<sup>21</sup>, 1971, p. 8 citado por DANTAS, 1999, p. 9), portanto o que se passa no momento da dança não deve ser construído através de uma visão formal, ela simplesmente está acontecendo, sem que haja tempo para que possamos aplicar qualquer juízo a não ser o da própria imaginação. Temos de considerar a dança a partir da perspectiva de SOUZA (2005), constituída através de uma escrita hieroglífica, os elementos não tem sentido definido isoladamente, para tal dependem da relação entre eles para que possam ser traduzidos, é fundamental para que este se realize, o conjunto de linguagens possível no espetáculo de dança: figurino, luz, movimentos, os textos e a música.

É através do fenômeno da dança que o público vê, ouve, sente, reage àquele corpo que dança no palco, e o bailarino “...pode perceber sua singularidade e pluralidade humana e, ainda, tornar-se consciente de que seus movimentos são únicos porque possuem a dinâmica e intencionalidade particulares.” (COSTA, 2004, p. 39). Podemos considerar o movimento do bailarino organizado a partir de códigos, sejam do balé clássico, moderno ou contemporâneo, não deixando de levar em consideração que estes são

---

<sup>21</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

estruturados culturalmente, atendendo aos *propósitos do ator*<sup>22</sup> que a partir do conhecimento acumulado na sua história de vida, formulam novos movimentos a partir de técnicas diversas. Um exemplo desta construção é feito por BARBA (1994) quando recorda do período no final da década de 70. Em que seus atores/bailarinos (definição a qual aplicava aos seus artistas) se afastaram da companhia de teatro *Odin Teatret* em busca de novos estímulos para melhorarem suas técnicas de expressividade, incorporando-as em suas experiências como profissionais, desde técnicas de dança de salão, à cultura brasileira da capoeira e do candomblé. É no corpo que se mostra a dança

...já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 89)<sup>23</sup>

Segundo SOUZA (2005), como linguagem artística, a dança se faz presente no universo cultural, e ela se realiza principalmente através dos movimentos, estes em conjunto formam um mosaico cênico que permite ao público realizar uma série de interpretações. A relação do corpo, pelo movimento, com o mundo, é dada pela comunicação entre ambos. Esta comunicação permite que o movimento seja expressivo na medida em que a relação entre corpo e mundo se estreita e o espaço compreendido entre o corpo em si próprio e com o mundo seja preenchido pela expressividade, “O movimento expressivo representa uma forma assumida pelo corpo ao existir e, também, pelo sentir e mover-se, através de emoções interiores.” (SILVA e SCHWARTZ, 1999, p. 2). A expressividade é no corpo assumida pela Expressão Corporal que segundo a autora acima citada é considerada como um aprendizado de si remetido a um estilo pessoal que se liga à dança formando

---

<sup>22</sup> Esta foi a melhor forma que encontrei de explicar o papel do bailarino durante o processo de criação artística, inspirada na citação de ARTAUD (1990, p. 42) citado por SOUZA (2005, p. 4) “Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em cheque todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações.” ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo. Martins Fontes, 1990.

através de seus elementos características próprias a cada movimento expressivo.

O movimento expressivo em dança é composto por uma série de gestos, e é por meio do gesto que o bailarino consegue atingir o público abstraído os elementos básicos para que se crie uma linguagem possível e organizada. O gesto "...é uma forma simbólica livre, ou seja, ele tem a capacidade de transmitir 'idéias' de emoção, consciência e pressentimento, e/ou expressar tensões físicas e espaciais" (DANTAS, 1999, p. 16). Com isso o processo coreográfico elaborado pelos bailarinos pode formular estratégias que, no conjunto da obra, tenham um fim estético e que possibilitem a transformação de valores, seja para perpetuar uma técnica, como para provocar uma reflexão. O poder do movimento do bailarino é construído em uma esfera invisível, no imaginário, no diálogo dos sentimentos e emoções deste/a no processo criativo, essa essência expressiva se exterioriza na intencionalidade do corpo que se move. Esse movimento apresentado em coreografia transforma-se em linguagem e pretende dizer algo, o papel do espectador é procurar no universo dos sentimentos compreender qual a intenção que se passa com determinado texto estético, "... o texto estético é a composição do belo [...] é construído inspirado na lógica do sensível. Essa é a substância do corpo para escrever e ser espaço da arte dançante." COSTA (2004, p. 30-31) É no sensível que se encontra a rica fonte na qual o mundo está entreaberto diante do público e é revelado através do corpo do bailarino.

Vê-se melhor, considerando o corpo em movimento, como ele habita o espaço (e aliás o tempo) porque o movimento não se contenta em sofrer o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, ele os retoma em sua significação original que se apaga na banalidade das situações adquiridas. (MARLEAU-PONTY<sup>24</sup>, 1971, p. 113-114 citado por DANTAS, 1999, p. 28)

Comprendemos agora que, as facetas que permeiam o movimento do corpo pela expressividade, tal como sua relação mútua com o mundo, atingem o

---

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

público, que perde seu foco como sujeito ou como objeto, entrando no universo da singularidade (na relação *eu-tu* já explicada anteriormente). Com isso chegamos ao seguinte questionamento: mas se a dança é um processo fundamentado em si, como podemos fazer uma análise da perspectiva lógica acima de seus fenômenos no processo criativo durante a coreografia apresentada pelo grupo? Infelizmente, não é possível expressar em sua plenitude a descrição ou a análise de uma coreografia de dança, pois cada indivíduo, ao assistir um espetáculo de dança, o terá interpretado segundo sua própria visão de mundo. Seria impossível transcrever a intenção de cada processo dentro de um espetáculo de dança, pois mesmo os bailarinos efetuam alguns movimentos que não tem intenção alguma, mesmo assim, estes não deixam de ser importantes. Isto é, em uma dança contemporânea, por exemplo, há coreografias que tem como intenção não ter intenção alguma. Portanto, como explicar a intenção de algo que não existe? Isso cabe ao público que assiste a propor suas próprias formas de avaliar essa possibilidade. No caso do grupo estudado em contrapartida, não é possível expressar em palavras exatamente toda a sua intenção, porém, o conjunto da obra analisado a partir de fragmentos específicos nos permitem ter uma noção aproximada dos sentimentos e da proposta do grupo que se apresenta no palco.

Tendo levantado o referencial necessário para que se compreendam as questões acerca a sociedade e a dança que sejam pertinentes, precisamos encontrar um meio para caminhar ao próximo passo, como podemos pensar a dança enquanto fenômeno de reflexão sobre a sociedade? Em seguida verificar a necessidade de aplicação de uma teoria de análise possível para atingir o objetivo de apresentar o referido espetáculo e preparar a discussão dos elementos apresentados por ele para que este trabalho tenha sentido no universo acadêmico. Para tal apresento nas páginas que se seguem o percurso metodológico escolhido para completar a última etapa desta construção, assim como a apresentação do grupo e de seus trabalhos nos últimos anos.

### 2.3 “É ELEMENTAR CARO ESPECTADOR...”

Quem nunca ouviu falar no famoso médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle, criador de um dos maiores detetives que já se ouvira falar na literatura, o surpreendentemente inteligente Sherlock Holmes que em suas aventuras, sempre acompanhado de seu leal companheiro Dr. Watson, utilizava daquilo que chamava de *Raciocínio Lógico Dedutivo* para solucionar os mais diversos casos que assombravam a Inglaterra. É com a inspiração desta literatura que busco o conteúdo necessário para orientar a análise investigativa a respeito do espetáculo de dança em nível lógico formal.

O autor Carlo Ginsburg, no capítulo *SINAIS, raízes de um paradigma indiciário* de seu livro *O queijo e os vermes*, traz recordações a respeito de uma série de artigos sobre a pintura italiana apresentados na *Zeitschrift Für Bildende Kunst* por um estudioso até então desconhecido chamado Ivan Lermolieff. Após alguns anos soube que este era um nome fictício do conhecido médico italiano Giovanni Morelli. Tais artigos propunham método de análise das antigas pinturas, procurando distinguir os originais das cópias. Para realizar isso, Morelli dizia que não se podia levar em consideração as características mais vistosas das obras de arte, o que suscitam uma maior facilidade para se imitar, ao contrário deveria procurar nos pequenos detalhes, era “...necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.” (GINZBURG, 1987, p. 144).

Outro autor, Enrico Castelnuovo, citado no texto de Ginzburg, recorda da aproximação dos métodos de investigação de Morelli com a astúcia dedutiva de Holmes, afirma a aproximação no conto de Doyle “a caixa de papelão” de 1982, em que Sherlock Holmes em conversa com o Doutor Watson ressalta as características das orelhas encontradas numa caixa em relação com a donzela que os procurara, evidenciou detalhes ínfimos entre as orelhas, na curvatura dos lóbulos, no encurtamento da aba, e finalmente concluindo que as orelhas encontradas seriam certamente de um parente da donzela, por sinal muito próximo.

Outra influência marcante dos trabalhos de Morelli é relatada pelo psicanalista alemão Sigmund Freud. Muito antes de este descobrir a psicanálise, em suas leituras, ainda sob o pseudônimo de Ivan Lermolieff, Freud se interessara pelo método indiciário que leva em consideração características secundárias das obras de arte para que seja possível analisar efetivamente a validade destas. De suas palavras é possível observar a influência de Morelli nos seus trabalhos “...creio que o seu método (de Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica.” (GINZBURG, 1987, p. 148 citando FREUD<sup>25</sup>, 1974, [s.p]).

A intenção de apresentar o trabalho de Morelli através da leitura de Ginzburg se dá pela necessidade de apresentar um método possível para a continuação deste trabalho, pois como dito no capítulo anterior a respeito da dança, se não é possível realizar uma análise lógica formal de um espetáculo de dança em sua plenitude. Como este trabalho pretende atingir o seu objetivo principal?

A partir do entendimento do processo metodológico para a interpretação do espetáculo de dança fundamentado a partir de uma perspectiva fenomenológica, também pelo método indiciário, a possibilidade que emerge é a de que esta análise seja feita a partir de indícios presentes nos documentos a respeito do referido espetáculo. Se não é possível identificar o padrão estético a partir da perspectiva de cada indivíduo que assistiu ou irá assistir ao espetáculo, devemos então, buscar nas suas características implícitas problematizar o objetivo da dança sob o foco do grupo estudado.

---

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo. v.XIII. Obras Completas de Freud. *Edição Standard Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

### 3 METODOLOGIA

A pesquisa qualitativa propõe novas abordagens aos problemas pesquisados. Assim como na elaboração do cenário foi estudado a seguir na discussão, esta metodologia pretende romper as barreiras colocadas entre sujeito e objeto, acreditando que ambos participam de uma relação mútua, interdependente. ABRAHÃO (2004, p. 30) lembra MIGLIORI<sup>26</sup> (2002, p. 12) a respeito da relação entre sujeito e objeto

...a gente tem que tomar um extremo cuidado a fim de usar os mecanismos de um outro modelo para tentar comunicar e ensinar algo que parte de um novo pressuposto [...] não vamos simplesmente achar que se está mudando de lado do muro. É preciso perceber que o muro não existe, porque senão a gente se torna em excludente, só que no outro time.

A pesquisa qualitativa necessita de técnicas para que se realize. Esta é uma pesquisa de observação participante, ela “... é obtida por meio do contato direto do pesquisador com o fenômeno observado, para recolher as ações dos atores em seu contexto final, a partir de sua perspectiva e seus pontos de vista.” (CHIZZOTTI, 2005, p. 90) Este contato entre pesquisador e pesquisado abre possibilidade para que o grupo estudado aja como sujeitos da pesquisa, colocando seu conhecimento como parte relevante da construção, esta participação auxilia o pesquisador compreender a realidade do espaço no qual ele está inserido a partir dos conhecimentos prévios apontados pelos seus integrantes. Outro ponto é que o pesquisador é integrante participante do grupo que estuda, pode compreender as relações que se segue na formação das Representações nestes espaços, tendo voz ativa na elaboração deste Campo.

Compreendendo que o caminho o qual seguimos se dá a partir de uma pesquisa participante, tomamos no tocante da análise, que os dados obtidos foram discutidos com base em uma análise de conteúdo. Esta tem como objetivo “...

---

<sup>26</sup> MIGLIORI, Regina de Fátima. **Curso básico de valores humanos**. Uberaba: Fundação Peirópolis, 2002.

compreender criticamente o sentido das comunicações, seu conteúdo manifesto ou latente, as significações explícitas ou ocultas.” (CHIZZOTTI, 2005, p. 98) A análise do Conteúdo tem como base qualquer forma de comunicação, seja oral, textual ou gestual. Portanto, um método adequado para a observação de uma coreografia de dança. A partir dela pode-se desenvolver uma série de fundamentos que auxiliaram a compreender a realidade acerca destas Representações no grupo estudado (Cia. Dança Masculina Jair Moraes), utilizando como ferramenta a elaboração de instrumentos que auxiliaram na observação destes fenômenos. As categorias para análise foram criadas tendo em vista convergências/divergências, semelhanças/diferenças, sentido/significado, das palavras e assuntos emergentes no discurso dos participantes no grupo focal.

Para realizar a análise, foi necessário elencar os elementos das Ciências Sociais, definindo o Campo Social e suas facetas propiciando o entendimento de fenômenos que estão presente em qualquer cultura e perceber suas possíveis relações com a dança. Além de refletir sobre o Campo da Dança desde a construção da imagem do corpo até o seu constituinte estético que fossem relevantes na orientação durante a leitura dos signos apresentados pelo grupo. Em segundo lugar, formulei a partir da literatura uma proposta para que pensemos o conhecimento anterior na fundamentação do que se passa durante o processo coreográfico. Por fim, mostro os elementos necessários para que a observação do espetáculo seja significativa à discussão seguinte.

Sobre os elementos escolhidos para a observação do espetáculo, pensei em um primeiro momento, pontuar o que mais chama a atenção do público, porém após algumas leituras percebi que não se pode dizer o que toda a platéia pensa do espetáculo que se apresenta, pois há aqueles que se emocionam, algumas pessoas avaliam as características técnicas dos bailarinos (geralmente aquelas que têm um contato mais próximo com o Campo da Dança), outras pessoas sequer estão prestando atenção, e algumas vezes quase caem das poltronas num impulso de sono repentino. Portanto, a perspectiva da platéia é em si já um espetáculo a parte podendo ser inclusive fonte para novos trabalhos, mas infelizmente não se encaixa neste trabalho. Se pelo público não é possível, fiz então com base na perspectiva do grupo que se apresenta, levantando pelo

processo coreográfico as intenções propostas em cada coreografia, “dito e feito” este modelo encaixou melhor na proposta do trabalho, mas agora surge outro problema, como fazê-lo? Captar o espetáculo em vídeo? É uma boa possibilidade, mas sinto que o leitor não terá a possibilidade de assistir o vídeo, a não ser que se colocasse em anexo um DVD, não é impossível, mas acredito que este não foi o caminho que pretendi no início do trabalho. Se for para o leitor ter o contato visual com as imagens propostas pelo grupo, decidi então, efetuar uma transcrição do espetáculo pela apresentação de imagens (fotografias) de cada coreografia do espetáculo, assim, associando a intenção coreográfica com a imagem. Há uma maior facilidade de o leitor perceber o espetáculo em uma perspectiva romântica, porém, com o afastamento acadêmico, procurando na imagem que se apresenta evidenciar algumas características que sejam possíveis de análise. Este levantamento foi feito a partir das observações apresentadas pelo coreógrafo do espetáculo durante a sua criação, o que facilitou a nós bailarinos e a mim como pesquisador evidenciar os sentimentos e a proposta de cada movimento, assim como a influência da luz e da música no contexto de cada coreografia.

## 4 O MUNDO DA DANÇA SOB OS OLHOS DO BAILARINO

Em primeiro lugar, gostaria de fazer uma breve apresentação do grupo o qual se tornou objeto de estudo desta monografia. Considero isso necessário pelo fato de que, se pretendemos conhecer a proposta de dança do grupo, precisamos *a priori* verificar qual a linha que este segue no Campo da Dança (balé clássico, Dança moderna, contemporânea). Após, verificando no espetáculo apresentado a sua intencionalidade a respeito da escola seguida pelos seus integrantes, assim como pela proposta atingida pelo coreógrafo.

### 4.1 O PROJETO QUE SE TORNOU GRUPO

O Projeto Dança Masculina nasceu no ano de 2003, como parte integrante da formação da Escola de Danças do Teatro Guaíra e é formado por um grupo de 25 bailarinos com idade entre 16 e 25 anos, com direção do coreógrafo e primeiro bailarino do Balé Teatro Guaíra, Jair Moraes. Inicialmente o projeto tinha um caráter social que busca novos talentos masculinos para a dança. A proposta do trabalho consiste em uma técnica de aceleração, específica para corpos masculinos, fundamentando-se nas técnicas de dança clássica e contemporânea e com trabalhos coreográficos específicos para homens, na tentativa de suprir um mercado com escassez de talentos masculinos. Devido ao pouco incentivo, em abril deste ano (2007) os bailarinos do Projeto, assim como seu coreógrafo se dissociaram da Escola de Danças do Teatro Guaíra e em conjunto formaram o Grupo Dança Masculina Jair Moraes. Uma associação de bailarinos com o mesmo fim do projeto, porém agora de ação independente. O grupo sempre procurou refletir sobre as diversas possibilidades que a dança oferece, propiciando aos jovens de baixa renda (através de oficinas e espetáculos<sup>27</sup>) o contato com o mundo da dança. A

---

<sup>27</sup> No ano de 2005 o grupo fazia parte da Escola de Danças do Teatro Guaíra – EDTG como projeto de trabalho para homens, auxiliando o ensino das técnicas de dança a partir de elaborações

respeito do coreógrafo, Jair Moraes, este se tornou o encarregado pelo grupo, ainda quando era projeto, em 2004 e é um dos grandes responsáveis pelo sucesso do grupo até então.

#### 4.2 O COREÓGRAFO

Jair Moraes iniciou seus estudos no Rio de Janeiro e dançou no corpo de baile do Balé Teatro Guaíra entre os anos 1970 e 1972. A partir desta data, mudou-se para São Paulo onde se tornou solista do corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo. No ano seguinte foi para Lisboa aonde dançou no Balé Gulbenkein até 1979. Participou do Ballet do Século XX, de Maurice Béjart, um das mais conhecidas companhias de Dança moderna do mundo. Foi bailarino principal dos grandes balés de repertório e de coreografias contemporâneas. Entre suas *partners* no palco encontram-se Ana Botafogo, Cecília Kerche e Clara Couto. Recebeu Vários Prêmios como Bailarino e coreógrafo. Em 1979 retornou ao Brasil, e na cidade de Curitiba se tornou o *maitrê* assistente e professor da Companhia de Dança do Balé Teatro Guaíra. Em 1994 foi nomeado diretor do Balé Teatro Guaíra. Hoje é professor da Escola de Danças Clássicas do Balé *Bolshoi* em Joinville/SC, ministra aulas para a Companhia de Dança do Balé Teatro Guaíra em Curitiba e é Diretor e coreógrafo do Grupo Dança Masculina Jair Moraes.

---

coreográficas que eram apresentadas em várias cidades do Paraná. Este projeto era apoiado por outro realizado pela Fundação Teatro Guaíra chamado Paranização, que tinha como proposta levar as regiões mais distantes do estado, propostas de trabalho nas artes (principalmente na dança). O Projeto Dança Masculina, no ano de 2005 fez uma série de espetáculos em 15 cidades do Paraná através do Projeto Paranização com o espetáculo “Balaio de Dança” – espetáculo que se tornou objeto de estudo desta monografia.

### 4.3 ABREM-SE AS CORTINAS: O espetáculo começa.

Figura 1: Foto do ensaio geral para o espetáculo *Ecos* com o grupo principal.



Fonte: Acervo próprio, [s.d]<sup>28</sup>

Dentro do teatro, no confinamento dos camarins os dançarinos separam os figurinos, todos espalhados (porém não desorganizados), estrategicamente posicionados a fim de que após uma música, como em um *pit-stop*, a troca seja rápida e eficiente. Preparam cada um a sua maneira a maquiagem do rosto, delineiam as marcas dos músculos com um lápis, aumentam a cor nas pálpebras dos olhos deixando-os maiores e mais vivos para o espetáculo, secam o suor do rosto causado no misto do calor da iluminação em frente aos espelhos com o nervosismo do tempo que demora a passar. Este, porém passa cada vez mais acelerado. “Tudo pronto”, dizem a si mesmos, então se reúnem no centro do palco.

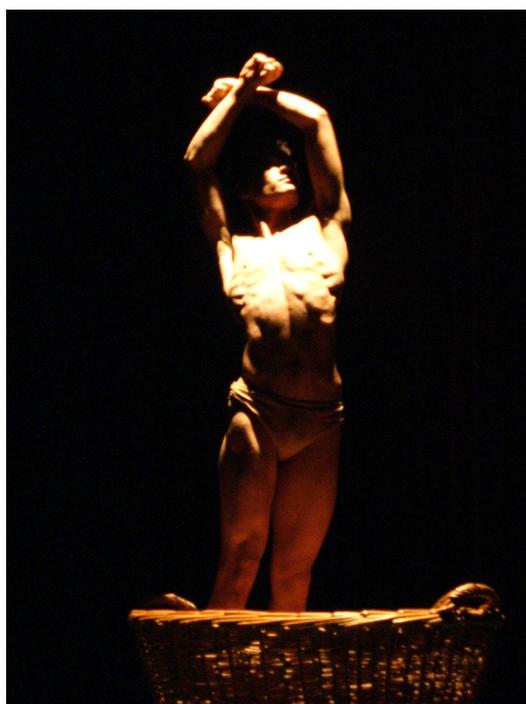
Os dançarinos se preparam, há alguns minutos para a abertura das cortinas se aquecem, se alongam, e pensam sobre as expressões ensaiadas durante meses para este espetáculo, cada movimento, o tempo da música, a intencionalidade, relembram os textos a serem falados, os erros à serem

---

<sup>28</sup> As figuras apresentadas a seguir são de domínio da CIA. Dança Masculina Jair Moraes. Foram capturadas por espectadores pela câmera digital do pesquisador.

corrigidos. Reúnem tudo o que lhes auxiliaram no desenvolvimento do espetáculo, como um brinquedo de montar que necessita de todas as peças para que se entenda a figura que se forma, a história, a fala, o movimento, a música, o figurino, o bailarino, tudo se encaixa e então percebem que a última peça que falta está entre eles e o público. Está no diálogo do corpo dos bailarinos com os olhos do público, um diálogo linear, mas que expressa muito. Há aquilo que pode ser percebido e é através deste ponto palpável que haverá o retorno no final, mas a experiência de cada um dos envolvidos durante o espetáculo é única, viva, impossível de se expressar em palavras, ficando, portanto, em cada um na penumbra, essa sensação de estranhamento que remete a reflexão. Abrem-se as cortinas.

Figura 2: Bailarino Wody, no espetáculo *Balaio de Dança*



Fonte: Acervo do Grupo Dança Masculina Jair Moraes, no espetáculo “Balaio de Dança” apresentado dia 20/12/05 no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha).

Posicionado à frente do palco se encontra um grande cesto de vime. A luz desce em sua direção num grande foco que ilumina somente a região por ele

habitada. O silêncio cede lugar à música que aos poucos vai tomando conta do ambiente. A melodia sem letra, cantada como magia surge em meio ao teatro, sua fluência lenta e bela aos poucos evidencia o que se passa. Do público é possível observar uma perna, nua, se elevando dentro do cesto num movimento alongado, rígido, que se contorce aos poucos e lentamente retorna a posição inicial. Então a silhueta curvada das costas do bailarino surge paralelamente à respiração da música que continua suave, vagorosamente vem desenrolando progressivamente, com dificuldade e pouco a pouco se percebe a pele nua do bailarino coberta por um pequeno calção na cor da pele. Seus punhos cerrados se elevam da cintura lentamente em direção aos céus, o público logo percebe o porquê da dificuldade tida em elevar o tronco de dentro de um cesto com as mãos presas.

Com expressão da face natural ele se move, se alonga na tentativa de livrar o desconforto tido pelas mãos que ainda permanecem entrepostas. Circula pelo próprio corpo, encolhe a coluna num movimento circular, planejando o próximo passo. Lentamente flexiona os joelhos procurando a melhor superfície para o apoio dos pés e das pernas e com um movimento forte dos braços, a amarra simbólica dos pulsos se rompe, as mãos se estendem pela lateral do corpo, os braços se esticam para o céu.

Agora livre, o bailarino estende seu corpo totalmente para cima, braços estendidos, o olhar voltado para a luz que o ilumina, as pernas contraídas e pés esticados. A música oscila num grito alto e novamente retorna a um murmúrio baixo e tranqüilo que vai diminuindo de intensidade progressivamente. O grande foco de luz segue o da intensidade musical e também começa a perder força. Quanto ao bailarino, sua expressão agora é de fadiga e cansaço, aos poucos vai relaxando os músculos do corpo, encolhendo-se lentamente, até retornar totalmente ao cesto. O silêncio toma conta do ambiente que paira sob a escuridão.

#### 4.3.1 O pequeno teatro do mundo

As luzes da platéia rapidamente se acendem. No corredor principal é possível ver a imagem de um dos bailarinos, em trapos mal arrumados, com uma malha curta, até a linha das coxas, empunhando um grande saco de lixo. Sua expressão é séria e contraída. Este fala para o público em tom de discurso, encaminhando-se em direção ao palco.

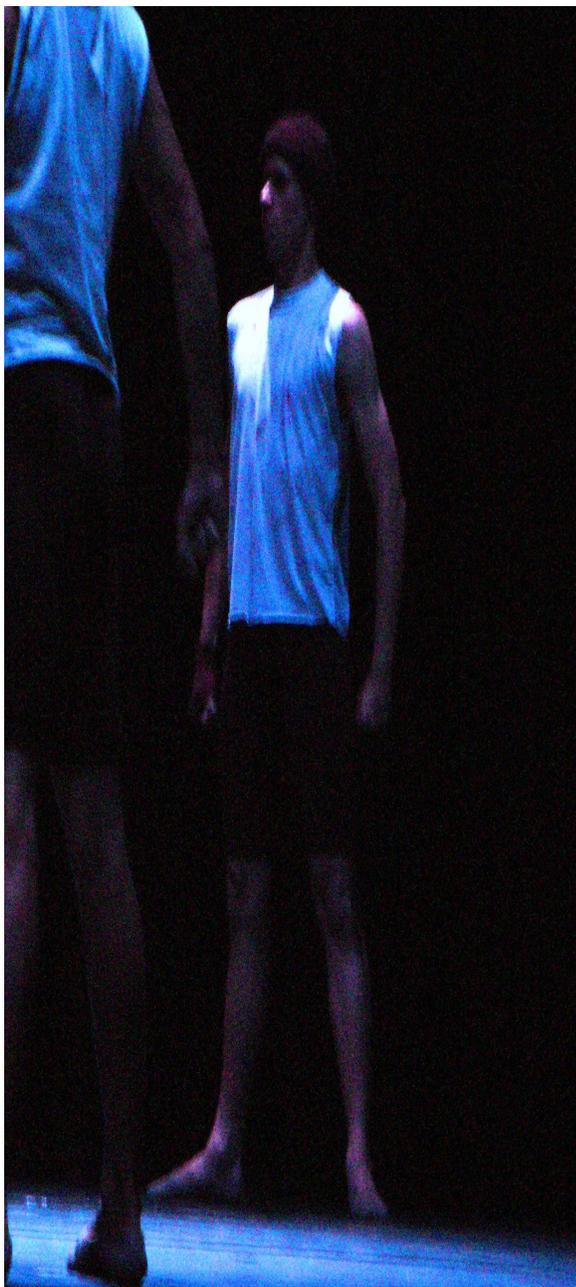
Pelas laterais da platéia lentamente observa-se que outros bailarinos com o mesmo figurino se aproximam, empunhando seus sacos de lixo, numa marcha rápida, encolhida e desconfiada indo também em direção ao palco, porém em silêncio.

O discurso continua, as luzes do palco se acendem baixas, em tom azul numa intensidade em que se é possível observar apenas a penumbra, vultos de outros bailarinos que já estão posicionados em uma grande meia lua, aguardando os demais. O texto continua enfático, duro e desesperado, todos se encaminham ao palco, e a penumbra permanece, numa frase final, o bailarino se agacha e por fim, o silêncio.

Nesta cidade quatro meninos estão no cárcere,  
 apenas quatro,  
 um, na cela que dá para o rio,  
 outro na cela que dá para a monte,  
 outro na cela que dá para igreja,  
 e o último na do cemitério ali em baixo,  
 apenas quatro.

Quarenta meninos em outra cidade,  
 quarenta ao menos estão no cárcere,  
 dez voltados para as espumas,  
 dez voltados para a lua movediça,  
 dez voltados para espelhos enganosos,  
 e dez voltados para pedras sem respostas.  
 em celas de ar, de água, de vidro,  
 estão presos quarenta meninos,  
 quarenta ao menos naquela cidade, estão presos.

Figura 3: Bailarino Mário, na coreografia O Pequeno Teatro do Mundo



Quatrocentos meninos,  
quatrocentos eu digo, estão presos,  
cem por ódio, cem por amor,  
cem por desprezo,  
e cem por orgulho,  
em celas de ferro, em celas de fogo, em cela sem  
ferro nem fogo,  
somente de dor e silêncio,  
quatrocentos meninos naquela cidade estão presos

E quatro mil meninos no cárcere, e quatro milhões e  
já nem sei mais a conta,  
em cidades que nem se dizem, em lugares que  
ninguém sabe,  
estão para sempre, sem janela e sem esperança,  
uns voltados para o presente,  
outros para o passado,  
e outros para o futuro,  
o resto sem presente passado ou futuro,  
presos em prisões giratórias, em delírio, na sobra,  
presos por outros e por si mesmo,  
e tão presos que ninguém os solta,  
e nem o rubro galo do sol,  
e nem a andorinha azul da lua,  
podem levar qualquer recado a prisão,  
porque a prisão por onde estes meninos,  
estes meninos se convertem em sal e muro.

(Texto, Balaio de dança, 2005.)

Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

A música inicia, lenta e baixa, em sinergia com as luzes, num tom azul que surge do centro do palco. Aos poucos é possível ver as pessoas lá. Em trapos sujos, com as camisas rasgadas, luvas nas mãos e carregando um grande saco de lixo abraçado pela cintura, arrastando-o pelo chão, ou

carregando-o pesado sobre os ombros. A touca na cabeça procura esconder um rosto menino, de feição fechada e reprimida. O olhar do medo se mascara sob a figura do guerreiro, que brinca no seu ambiente natural. Apresentando-se para um público invisível, desinteressado, assustado e cruel, que foge do mal pelo medo da violência, ou o esconde dentro de seu coração, tornando-o invisível a seus olhos.

Figura 4: O grupo no palco, na coreografia “O Pequeno Teatro do Mundo”



Fonte: Acervo do Grupo Dança Masculina Jair Moraes, no espetáculo “Balaio de Dança” apresentado dia 20/12/05 Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha).

Um segundo grupo então, se aproxima do palco, a luz aumenta progressivamente, num tom azul intenso com um sobretom avermelhado no nível do solo, assim como a música que agora consiste em uma batida forte. O segundo grupo se mescla ao primeiro e juntos se movimentam pelo palco. Passos fortes e marcados, punhos fechados, encarando uns aos outros, a marcha se inicia. Eventualmente há pausas bruscas do movimento e nisso todos dão golpes fortes com os braços em direção ao chão, ao redor do corpo, para cima e para baixo. Neste grupo se destacam dois bailarinos que se confrontam, um terceiro os separa e, no centro do grupo, se mostra para os demais.

Nos aglomerados, todos tentam se organizar de alguma forma, mostrando-se destemidos e valentes perante os demais. Esta disputa pelo espaço faz com que o grupo se divida em duas partes, duas filas alinhadas nas laterais do palco. Dois bandos, duas gangues, facções, nichos. A intensidade do

vermelho aumenta, as luzes nos canhões das laterais do palco ao lado das cochias se mostram mais forte a cada compasso musical. A divisão é explícita e faz com que estes se confrontem. Inicialmente isso ocorre pela troca de olhares raivosos, por movimentos que se iniciam leves e fluídos terminando em amostras de corpos fortes e viris, no silêncio, um dos grupos inicia uma investida ameaçadora, esta executada com movimentos de caminhada que começam lentamente e progressivamente avançam até bem próximo ao grupo oponente, e então retornam a posição inicial, como que esbravejando coragem perante aqueles que os desafiaram. Os demais efetuam o mesmo movimento em reciprocidade à provocação do primeiro. Subitamente o grupo se reúne no centro do palco e com movimentos rápidos de pernas e braços, golpeiam o ar bruscamente, agacham-se e saltam repetidas vezes, agora juntos, simétricos, numa agitação que antecede a fadiga. Como um último suspiro antes do cansaço. As luzes diminuem, até o vermelho desaparecer por completo do palco e lá permanecer somente o azul, agora fraco e direcionado para o centro, deixando suas laterais na penumbra. O grupo novamente se divide, agora vagarosamente, encolhidos nas extremidades do palco, lentamente pegam os sacos de lixo e levam-nos ao centro. Pelo fundo do palco um bailarino se arrasta por baixo dos sacos e lá permanece escondido do público para a próxima música. Os demais se retiram lentamente, porém não deixam o palco, formando uma meia lua, com os corpos rígidos, de costas para o centro do palco e lá permanecem. A música diminui progressivamente e o silêncio novamente aparece, a expectativa para o próximo movimento não durará muito tempo.

Figura 5: Bailarino Arthur no Solo da coreografia “O Pequeno Teatro do Mundo”



Fonte: Acervo próprio, [s.d]

O foco branco, grande e iluminado paira sobre o centro do palco, junto ao monte de sacos de lixo, a luz azul nasce e cresce progressivamente durante toda a dança até que compreenda todo o palco. O solista desliza por entre os sacos e se mostra para o público, como uma criatura que acaba de acordar dentro de seu ninho e se depara com um espaço de solidão e perigo.

Os olhos bem abertos, a expressão fechada e séria mostra a princípio alguém que se esconde em meio ao lixo, que mesmo distante se vê ameaçado, marcado pela presença deste. Sob o seu escudo de plástico, se escondendo, corre pelo palco em busca dos olhares do público invisível, procurando se afastar e se defender das injúrias às quais estes podem praticar para consigo, este se debate pelo espaço e retorna ao centro. No seu ambiente, acolhido e seguro, tenta se integrar no espaço, com movimentos lentos explora diversas possibilidades de alongamento, giros, apoios, saltos, até que como que cansado, voltasse a sua posição inicial, deitado sob os sacos de lixo.

Novamente este se levanta com o apoio de seu escudo de plástico se defende e se esconde, novamente leva-o com o braço a lateral do corpo e o deixa cair. Confiante e seguro enfrenta o público invisível em busca dos colegas posicionados na meia lua do palco de costas para si. Com um movimento forte dos braços, corre um a um puxando-os pelos ombros, para que virem e olhem o centro, o refúgio. Como que acordando de um transe os demais lhe prestam a atenção, então, quando o último bailarino é virado de sua posição inicial, olha os demais e todos caminham até o centro, na busca de seu saco de lixo, os abraçam com força e lentamente se retiram do palco, acompanhando o ritmo da música que diminui juntamente com a intensidade da música.

#### 4.3.2 *Pas de quatre*

Pegue um sorriso e doe a quem jamais o teve,  
 Pegue um raio de sol e faça-o voar lá onde reina a noite,  
 Descubra uma fonte e faça banhar-se nela quem vive no lodo,  
 Pegue uma lágrima e ponha no rosto de quem jamais chorou,  
 Pegue a coragem e ponha no ânimo de quem não sabe lutar,  
 Descubra a vida e narre-a a quem não sabe entendê-la

Pegue a bondade e doe a quem não sabe doar,  
Pegue a esperança e viva na sua luz,  
Descubra o amor e o faça conhecer o mundo.

(Texto, Balaio de dança, 2005)

Figura 6: Final do texto da coreografia “*Pás de Quatre*”



Fonte: Acervo Grupo Dança Masculina Jair Moraes, espetáculo em Ribeirão Preto/SP realizado dia 18/05/05

No silêncio um bailarino entra no palco, a luz azul cede o lugar a um tom âmbar, suave. Sua voz é tranqüila e alta para que todos ouçam. Seu discurso remete ao conforto, a busca dos sonhos, a confiança, ao apoio e a superação. Enquanto sua voz ecoa pelo teatro, as luzes da platéia se acendem devagar. No corredor principal se encontra um outro bailarino, este segurando um guarda-chuva encaminha-se em direção ao palco. Ambos não mais apresentam as feições do movimento anterior, manifestam expressão serena, o corpo perde a rigidez e se mostra mais leve e altivo. Suas vestes agora consistem em uma calça curta de malha na cor da pele, um deles com uma saia branca que atinge até a altura do calcanhar, ambos com os pés descalços e o dorso nu, toda a movimentação flui como respiração, contínua e suave.

O bailarino com o guarda-chuva chega ao palco, as luzes da platéia se reduzem rapidamente e o tom âmbar no palco aumenta, apenas o suficiente para que os bailarinos sejam vistos. Estes caminham em busca de contato visual, o guarda-chuva se movimenta circulando por entre as extremidades do palco, seguindo o ritmo da voz que ressoa como música e poesia, vai em direção a lateral do fundo do palco. Neste momento, duas duplas com o mesmo figurino, situadas nas laterais do palco agachados, rolam em direção àquele que está com o guarda-chuva. Na iminência da chegada do grupo no fundo do palco, um foco com luz branca se abre no espaço, forte e bem definido, realça os corpos no palco, seminus, evidenciando o guarda chuva pelo reflexo que este faz da luz que vem de cima, os bailarinos inicialmente agachados se levantam lentamente, se colocando ao redor do guarda-chuva, leves como o texto que finaliza. Então, o primeiro bailarino numa respiração do corpo se retira pela cochia.

Figura 7: Segunda metade da coreografia “*Pas de Quatre*”



Fonte: Acervo do Grupo Dança Masculina Jair Moraes, Espetáculo Balaio de Dança, realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) no dia 20/12/05.

A música suave surge delicadamente, no som do piano ela se manifesta. Sua intensidade não mudará muito até o seu final, assim como os movimentos dos bailarinos. Estes se movem lentamente, aproveitando o tempo musical e descobrindo as possibilidades do corpo. Uma dança de sensações sob a proteção de um guarda-chuva, os bailarinos exploram os movimentos, alongam-se, circundam, estendem, apóiam, equilibram, doce e levemente pelo espaço delimitado no palco.

Enfim há a divisão, os bailarinos se aventuram pelo espaço afastando-se cada vez mais para o até então desconhecido, isto sob a vista do guarda-chuva que ainda permanece iluminado, vivo, porém não os interfere permanecendo em seu espaço. O foco delimitando o espaço cede à luz âmbar que toma conta do palco intensa e vivamente. Os movimentos se tornam mais fortes, rolamentos, saltos, quedas, a partir de movimentos que parecem espasmos da catarse do afastamento, um turbilhão de sentimentos expressos através de movimentos.

Outro foco se abre, agora na lateral oposta do primeiro, à frente do palco, e lá os bailarinos se aproximam. Juntos então se apóiam uns nos outros, porém este não se faz grosseiro como anteriormente, e sim com um toque leve de mãos, mãos que acolhem, que sustentam, na compartilha do sofrimento mútuo para sua proteção. Procuram os movimentos de outrora, sob a proteção do guarda-chuva, porém, agora embasados em sua própria relação. Alongam-se, circundam, estendem, apóiam, equilibram, doce e levemente pelo espaço, agora infinito, sem o medo do desconhecido. Juntos cresceram, se transformaram, transformaram o espaço.

Os únicos derrotados deste mundo

São os que não crêem em nada,

Os que não concebem um ideal ,

Que não vêem um caminho adiante,

Que se desesperam e renegam a si mesmos,

Sua pátria seu Deus,

Se o tiverem.

São os que se desiludem cada vez que lhe sai algum plano,

Financeiro ou político,

E na matemática do seu egoísmo

São aqueles que não tem coragem de começar de novo.

Abra uma guarda-chuva,

Ampare,

Acolha,

Não tenha medo de recomeçar,

Não tenha medo

De se apaixonar pelo que faz,

Pelo que está fazendo.

Faça,

Mesmo que você erre,

Recomece,

Ame,

Você está vivo.

(Texto, Balaio de Dança, 2005)

Lentamente diminuem sob o foco, encolhidos no pequeno círculo de luz que aos poucos vai aumentando a intensidade. O guarda-chuva inicialmente no fundo, faz uma movimentação que para no centro do palco este a passos lentos antecipando a fluência do movimento do conjunto à respiração, leve e suave. Nisso o primeiro bailarino retorna, com o mesmo figurino dos demais no palco, entoando um discurso agora sério, altivo, de esclarecimento e realização, indo de encontro ao guarda-chuva. Enquanto a luz ao redor diminui os bailarinos do centro do palco se dirigem àqueles agachados na lateral, a fluência permanece durante todo o tempo, o texto surge como voz e consciência de si, não pretende explicar, apenas deixa o recado. A luz ao redor diminui progressivamente, enquanto os bailarinos se reúnem aos agachados, até que todos estejam envolvidos somente pelo foco de luz branca intenso. O discurso, o guarda-chuva, a movimentação fluí em conjunto e cessam simultaneamente. Num último respiro então o palco paira sob a escuridão.

#### 4.3.3 Duo de balé

Figura 8: Bailarinos Leandro e Yohan na coreografia “Duo de Balé”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

Tambores e batidas irrompem pelo teatro, a luz âmbar forte ilumina todo o palco na entrada dos dois bailarinos que com movimentos baixos, vão lentamente atravessando de lado a lado. Um movimento de preparação, marcado, como um estudo do adversário, e então o conflito se inicia quando ambos se aproximam. O toque agora não tem a visão calma e delicada, ao

contrário marca a luta pelo poder e a presença no espaço, tendo utilidade como apoio fundamental para estes dois, a dependência entre ambos aumenta no toque. O contato visual é tido em todo o momento na coreografia que percorre todas as direções.

Saltos, quedas, giros e batidas, o ritual cursa todas as possibilidades de movimentos dos bailarinos que os fazem com máxima amplitude e com força até então não observada no espetáculo. Ao contrário do primeiro movimento em que os corpos estão rígidos e irritados, agora é possível observar o controle dos movimentos apesar de este se fazer presente em uma situação conflituosa.

Figura 9: Bailarinos Leandro e Yohan no final do “Duo de Balé”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo “Ecos de Uma Civilização” realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/05/06.

Os bailarinos se tocam, em apoios com as mãos, no tórax, na cintura, com as pernas, em respirações contínuas estes se equilibram, se puxam e empurram, possibilitando no conjunto explorarem espaços e formas que não seriam possíveis de se atingirem sozinhos. Mesmo na divisão de forças é possível ver no fluxo que os corpos seguem junto à melodia que se mantém intensa o contato entre os dois, completando-se no palco como figura única.

A dança corre no tempo e a proximidade entre ambos aumenta. Em movimentos de giros eles se aproximam. No contato dos corpos se afastam e na

fluência dos passos voltam a se encontrar. O último contato, um giro, uma queda, na exaustão não desistem, levantam e se encaram, de repente a escuridão súbita, e o palco que até então era envolto pelo movimento paradoxal do conflito, novamente paira sob a escuridão e ao silêncio.

#### 4.3.4 *La valsa*

Figura 10: Grupo dançando a coreografia “*La Valsa*”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

O toque leve do piano anuncia a entrada dos bailarinos que lentamente se posicionam, a sombra cede lentamente ao toque da luz azul que vem por cima e ilumina os corpos posicionados em pé diante do público que observa. O movimento do grupo inicia curto e progressivamente se estende da cabeça a ponta dos pés, o mesmo acontece em relação ao espaço de domínio no palco, tendo inicialmente movimentos fixos em na posição inicial e então, como um cardume de peixes que segue a corrente (música) se espalham em blocos pelo espaço.

A melodia do piano continua presente sem variações de ritmo e força, porém a luz que a acompanha aos poucos vem se mostrando mais intensa

definindo melhor os personagens que estão presentes em cena. Estes seguem o fluxo da luminosidade e aumentam a intensidade dos movimentos, e na valsa da escuridão mostram sua forma ao público. As malhas cinza cobrem os corpos dos bailarinos, borradas, descoloridas recordam vestes que já foram utilizadas muitas vezes, e que apesar do desgaste ainda têm uma função utilitária para os corpos que as vestem.

Num dado momento da coreografia, estes se reúnem em uma das extremidades do palco, ao compasso musical que diminui a cada movimento executado pelos bailarinos. Subitamente eles saltam com a música que cresce explosiva num novo ritmo, como se o conjunto música/movimento tivesse a intenção de assustar a platéia quase entediada com a progressão simétrica da coreografia para que, agora, a atmosfera mudasse a um clima quase cômico. Bailarinos saltam e giram fazendo esforço para que cada seqüência tenha um final definido por uma posição de corpo estática. Na embriagues da dança repetem a cena, e lentamente a música cede novamente ao ritmo inicial, lento e progressivo. Os bailarinos relaxam seus corpos e se encaminham para o fundo do palco. A luminosidade do palco diminui enquanto os bailarinos se retiram pelas coxias, porém sem deixar com que a escuridão tome conta.

Figura 11: Grupo no final da coreografia “*La Valsa*”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no miniauditório Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

### 4.3.5 Andarilhos

Alguém disse um dia  
 Que a paciência é a arma dos fracos.  
 Nada mais falso,  
 A paciência ao contrário  
 Talvez seja estágio mais avançado de força que o ser humano possa atingir.

No mundo em que vivemos,  
 É fácil perder a noção do nosso próprio valor  
 Mas, nosso valor real na verdade.  
 Só pode ser medido pelas pedreiras que enfrentamos e superamos diariamente  
 E pelos tesouros secretos que guardamos no coração  
 Que cuja existência,  
 Ninguém sequer desconfia.

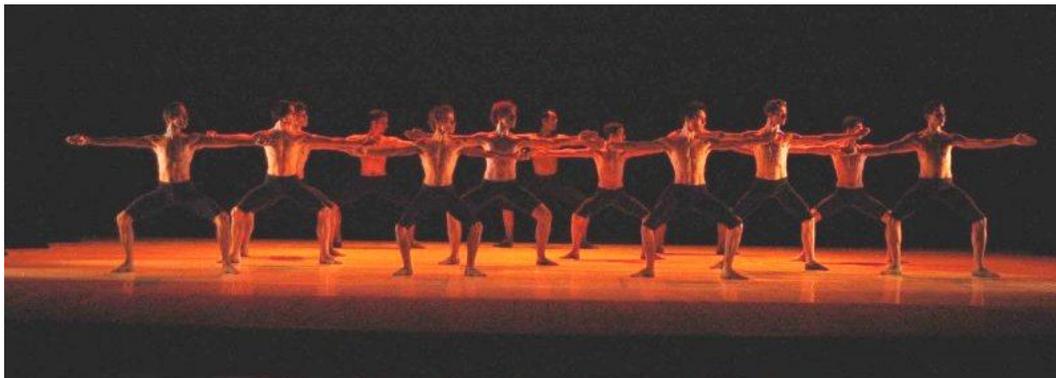
Devemos nos valorizar,  
 Não pelo que os outros pensam ao nosso respeito,  
 Mas sim,  
 Por aquilo que só nós sabemos e conhecemos de nós mesmos,  
 Além das aparências  
 Somos muito mais do que os outros vem  
 E às vezes muito melhores que este mundo tolo julga que somos.

(TEXTO, BALAIÓ DE DANÇA, 2005)

O foco central se acende e nele é possível observar uma figura em pé, a voz séria fala para a multidão, e aqueles que têm o cuidado de interpretar percebem que se trata de algo que tem sentido com tudo o que já fora visto e ouvido, porém o discurso se volta aos indivíduos, ao grupo que se apresenta, não mais como soma de forças, mas sim como unidade, apoiados sobre o mesmo sonho tornando-se um único organismo.

O foco se estende na cor âmbar por todo o palco, de cima para baixo, pelas laterais, de frente a fundo. A música surge horizontal, assim como os bailarinos que caminham pelo palco, adentrando enfileirados pela frente e pelo fundo do palco. O conjunto se movimenta como o rio que mantém a sua rota e aos poucos, um grande círculo se forma em toda a extensão do espaço iluminado. Numa celebração desenham-se com a música no ritual coreográfico procurando o seu ponto de chegada, enfim, o grupo para de frente para o público que tem a visão de cada bailarino no palco.

Figura 12: Grupo dançando a coreografia “Andarilhos”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

Vestidos com uma malha preta, os bailarinos mostram o peito nu, tendo também faixas cobrindo-lhes os punhos, os braços e a cabeça. Ao som dos tambores se movimentam, cruzando os braços com os punhos cerrados e devolvendo-os a sua posição inicial com força, batendo os seus pés no solo, simetricamente estendem os braços pelas laterais do corpo e encolhem-se novamente. A comitiva avança em uma marcha única, em direção a frente do palco.

Demonstram a sua força e habilidade através dos movimentos, procurando manter sempre os corpos rígidos e atentos a cada variação do movimento no grupo.

Figura 13: Divisão dos Grupos na coreografia “Andarilhos”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

A batida forte se mantém, os tambores dividem o som com a melodia que em intensas respirações marca cada passo batido no chão. O grupo se divide em duas partes, que se confrontam, porém não de maneira hostil, e sim se assemelhando a um ritual de preparação para a batalha. Cada grupo surge de uma das diagonais do palco, avançando em passos idênticos buscando atingir a posição próxima ao público numa investida agressiva.

Um dos grupos então, avança para frente do palco, com movimentos de batida das palmas das mãos em direção as pernas, formando uma percussão que acompanha o ritmo da música. Os demais avançam repetindo os movimentos de seu grupo em outras direções. Finalmente, o primeiro grupo se agacha e o segundo se retira do palco, que agora se mantém em silêncio.

Lentamente, a música leve e suave surge, e com ela os bailarinos do segundo grupo avançam pela diagonal do palco, em procissão, divididos, cada segmento carregando um bailarino sobre os braços. Quando toda a comitiva completa o percurso o primeiro grupo se levanta e caminhando se retira do palco diminuindo juntamente a música que desaparece.

Figura 14: Bailarinos Mário e Anderson do Duo da coreografia “Andarilhos”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

Figura 15: Bailarinos Mário e Anderson no final do Duo da coreografia “Andarilhos”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

Lentamente os bailarinos se retiram do palco, restando somente dois rapazes que se posicionam no fundo do palco. A melodia permanece calma, porém o ambiente se transforma de rito festivo a uma forma de culto diferente, assemelhando-se à uma relação entre mestre e discípulo.

O contato entre ambos se faz cuidadoso e concentrado. O mestre envolve o discípulo oferecendo-lhe conforto, porém este segundo se afasta lentamente. O processo se repete algumas vezes até que há a efetivação do movimento e então, juntos se aproximam do centro do palco. O toque afirma a confiança mútua entre ambos, formando um laço de paternidade que envolve o ambiente. Lentamente os bailarinos que saíram retornam lentamente pelo fundo do palco, a iluminação se mantém ainda no centro do palco, cedendo lentamente atingindo aqueles que se aproximam. Quando todos se encontram no palco, observam o que se passa no centro sem interferir, aguardando o momento para que seja finalizado.

Mestre e discípulo se levantam lentamente se posicionando lado a lado. A música se transforma para uma batida inicialmente em baixa intensidade,

ambos então iniciam um movimento conjunto, simétrico batendo os pés no chão. Progressivamente a intensidade da música cresce. Um a um os bailarinos acompanham o movimento da dupla do centro, buscando se colocar em suas posições pelo palco.

Na soma dos elementos a coreografia ascende apoteoticamente rumo ao seu final. Seguindo uma ordem lógica entre os bailarinos estes se dividem em segmentos e executam movimentos com grande intensidade e terminações bem definidas em batidas fortes progressivamente, da frente para o fundo do palco, repetindo-os até que todo o conjunto execute simultaneamente.

Em uma última respiração a música explode em euforia atingindo o público numa excitação estética que anuncia o final da coreografia tal qual a iminência do gozo acumulado durante todo o espetáculo pronto para se encerrar neste ponto. O conjunto expressa neste momento os movimentos mais simples do espetáculo, mas com um diferencial na intensidade dos passos, isso pela característica masculina destes, o que faz com que a dança seja diferentemente interessante. No último compasso todos dão um salto empolgante para cima e na queda se posicionam de joelhos, com a expressão do orgulho nos rostos. A luz desaparece por completo.

E assim com alegrias e com tristezas vamos vivendo,  
 sofremos preconceito de todos os lados,  
 todos os dias quando chegamos perto de alguém, as pessoas fogem,  
 tem medo,  
 pensam que vamos roubá-la,  
 e às vezes só gostaríamos de uma palavra de carinho, de atenção,  
 catamos papéis sim,  
 vivemos sujos, pelas ruas,  
 brigamos,  
 brincamos  
 sofremos a espera de que algo possa mudar nossas vidas.

Se tiverem a oportunidade  
 parem,  
 nos olhem,  
 nos observem,  
 nos dêem um voto de confiança,

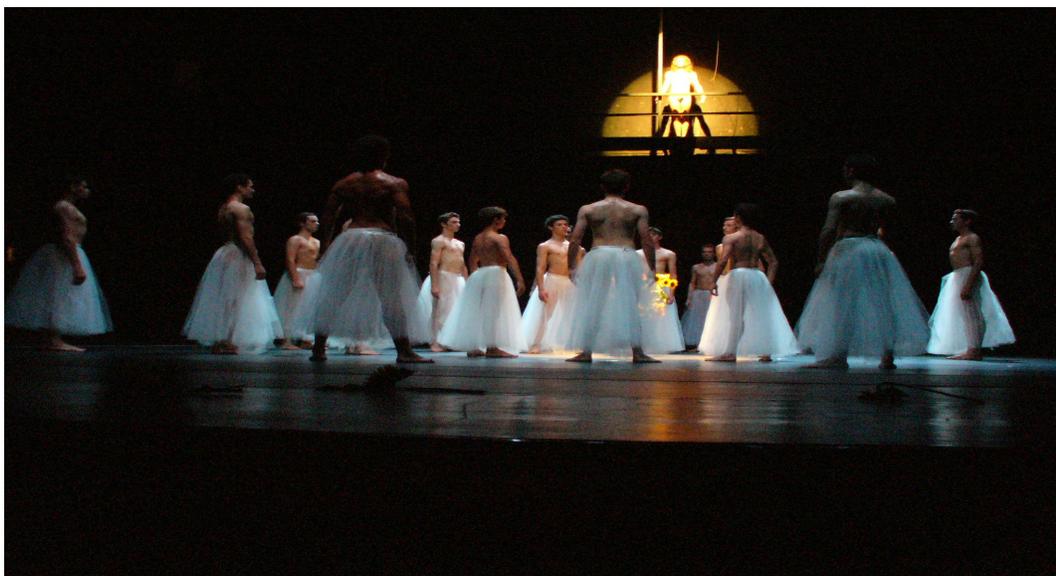
quem sabe assim possamos mudar nossas vidas se ajudar a outros,  
retribuindo aquilo que tentaram fazer por nós.

Estamos pelas ruas,  
pelas praças,  
dormimos em baixo de marquises,  
vivemos do lixo,  
vivemos o lixo.

(TEXTO, BALAIIO DE DANÇA, 2005)

Uma voz ao fundo pode ser ouvida, a luz retorna no tom azul com uma intensidade fraca. Aos poucos é possível observar que há um bailarino caminhando pelo palco. Sua fala consiste no recado para que todos prestem a atenção ao seu redor, para que a realidade não seja mascarada através daquilo que os olhos podem ver e principalmente pede para que abram seus corações para o que está a sua volta.

Figura 16: Cumprimento final do espetáculo “Balaio de Dança”



Fonte: Acervo próprio. Foto do espetáculo Balaio de Dança realizado no Auditório Salvador de Ferrantes (guairinha) em Curitiba dia 20/12/05.

Lentamente os bailarinos vão entrando um a um no palco ainda pouco iluminado. O foco então, acende no ponto mais alto do palco, em uma

plataforma na qual se encontra um bailarino, com os cabelos soltos, descalço. Seu corpo seminu mostra seu físico relaxado, sua expressão é natural. Aos poucos ele eleva os braços para cima. Aos poucos a luz no palco aumenta num azul intenso e é possível observar que os bailarinos se mostram com o peito nu e usando uma saia branca até a altura dos pés que estão descalços. Estes, posicionados em direção ao centro do palco imitam a posição do bailarino acima, estendendo seus braços para cima.

O foco central então mostra que há um grande vaso de barro no centro do palco, saindo dele é possível observar várias flores de girassol iluminadas pelo foco. Os bailarinos então estendem as costas em direção ao solo, fazendo uma reverência ao vaso estático, lentamente o público percebe que a posição dos bailarinos do palco se assemelha ao formato do girassol. Os bailarinos então pegam os girassóis e se encaminham para frente do palco, um a um, jogam sua flor de girassol para o público. Por fim, as cortinas se fecham.

#### 4.4 O PÚBLICO SOMOS NÓS: o relato da experiência sob o foco do Bailarino/pesquisador.

Como já explicado anteriormente a respeito de se realizar uma análise a partir de uma lógica formal em dança, propus como método de apresentação do espetáculo, elencar a intenção proposta pelo coreógrafo do grupo sobre cada coreografia assim como realizar a sua transcrição visando dois pontos: as sensações experimentadas pelos bailarinos na realização das coreografias a partir dos referenciais propostos pelo coreógrafo, e a observação dos detalhes intrínsecos no espetáculo (figurino, luz, movimentos, os textos e a música). Para o final deste trabalho, trarei nas páginas seguintes a discussão acerca do que fora observado no espetáculo e suas possibilidades de relacionar com a sociedade em que vivemos.

O espetáculo *Balaio de Dança*, do Grupo Dança Masculina Jair Moraes foi apresentado pela primeira vez no dia 20 de dezembro de 2005 e consiste na

retrospectiva das coreografias apresentadas nos dois anos anteriores a este. O *pequeno teatro do mundo* (2003); *Ame, você está vivo* (2004); *Duo de balé “ponto de partida”* (2005); *La valsa* (2005); e *Andarilhos* (2005). Ainda neste ano o Projeto estava desenvolvendo um novo trabalho que no ano seguinte foi apresentado com o nome de *Ecos de uma civilização* (2006). Retomo este nome, pois, o primeiro movimento do espetáculo *Balaio de Dança* é uma prévia deste espetáculo, pela coreografia *Chamada*, e foi “encaixado” ainda na semana da estréia. Mesmo com a surpresa de acrescentá-lo ao espetáculo na última hora, a coreografia encaixou bem na proposta do grupo e permaneceu nos espetáculos que se seguiram, fazendo parte integrante do seu repertório. A seguir apresento, em cada *Movimento*<sup>29</sup> o seu constituinte estético, tal como a sua proposta como meio para indagar a reflexão sobre a sociedade na qual vivemos na seqüência do espetáculo transcrito no capítulo anterior.

#### 4.4.1 Chamada

Neste *Movimento*, a primeira imagem que aparece ao público vem em meio à música que se aproxima baixa aos seus ouvidos, esta tem a intenção de provocar no público a sensação de que alguém está sussurrando algo para o Bailarino no palco. Aos poucos a iluminação na cor âmbar atinge o palco, porém, as cochias (cortinas que ficam nas laterais do palco) assim como o fundo do palco e o piso estão em cor preta, a cor é absorvida, deixando o palco com ambiente arenoso e seco. Nele se encontra um grande cesto de vime, da onde sai o bailarino. A cor do cesto em contraste com a luz aproxima a idéia de que este é iluminado pela luz do sol, portanto a metáfora do primeiro momento é referente ao despertar. Outros detalhes que chamam a atenção são observados na seqüência do movimento que se segue.

Quando o Bailarino se levanta, em posição ligeiramente desconfortável, com os punhos cerrados e sobrepostos, têm-se a idéia de que ele está preso

---

<sup>29</sup> Nome dado pelos integrantes do grupo às cenas que se passam. Cada coreografia apresentada é considerada um *movimento*, pois sua intencionalidade e forma são diferentes entre si, e é o que desenha o espetáculo a partir da intenção do grupo.

pelas mãos, não podendo as utilizar para se apoiar. Sua roupa também é característica, o calção curto na cor da pele passa a sensação de desconforto pelo corpo que se mostra desprotegido, em outras palavras, o bailarino se encontrava nu na escuridão e aos poucos a luz do dia bate em sua cela. Ele então, se esforça para se levantar e com alguma dificuldade consegue. Por fim, quando aproxima os punhos do abdômen e os afasta bruscamente pelas laterais do corpo, indica que ele se libertou das correntes que o aprisionavam. Recordando o dito por MEDEIROS (2003, p. 14) a respeito da libertação da Dominação pelo grupo dominado

... as possibilidades de transformação nas relações de Dominação estariam estreitamente relacionadas com a intervenção de profissionais e estudiosos 'da explicação'<sup>30</sup>, ou seja, os porta-vozes dos dominados que podem realizar uma transferência de Capital cultural que permita que os dominados tenham acesso a mobilização coletiva e à ação subversiva contra a ordem simbólica estabelecida.

Porém, a sintonia da cena que se segue mostra o próprio ser que se desenvolve procurando a sua libertação, com isso podemos concluir que o conjunto figurino, luz, movimentos, assim como o título do espetáculo do qual este *Movimento* faz parte (*Ecos de uma civilização*). Faz uma analogia a partir do movimento, com a época da escravidão no Brasil, e seu auge, o momento em que o bailarino se liberta das correntes aponta o momento final da escravidão.

#### 4.4.2 Pequeno Teatro do Mundo

Este *Movimento*, apesar de, no espetáculo ser longo, é bem evidente em sua intenção e se divide em três momentos específicos.

O primeiro se apresenta durante a fala do bailarino que descreve a imagem da prisão ao público, na intenção de trazê-lo para realidade na qual o

---

<sup>30</sup> "da explicação" citada em BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.229

grupo esta prestes a retratar a partir da dança. Seja com quatro meninos, quarenta, quatrocentos e assim por diante. Esta imagem tenta aproximar o grupo da realidade social, que não se exprime a um bairro de uma cidade, pelo contrário, está presente em todos os lugares por onde passamos, em qualquer parte do mundo. O trecho que diz "... em cidades que nem se dizem, em lugares que ninguém sabe" busca a dificuldade que se apresenta em tentar quantificar o número de crianças de rua, sendo possível somente através de pesquisas de levantamento de dados deste tipo. Quando ouvimos em suas palavras a fala "... presos em prisões giratórias, em delírio, na sombra, presos por outros e por si mesmo, "a intenção do bailarino é retratar a realidade da violência que mantém as crianças nas ruas, pedindo dinheiro para seus pais, ou sofrendo a repressão de grupos mais fortes, seja em influência como em força física, assim como o contato com as drogas, que os mascaram a triste realidade pelo delírio do vício. O Campo Social aqui presente mostra as formas de Dominação existentes para estas crianças. THIRY-CHERQUES (2006, p. 37) recorda que esta Dominação se dá a partir de uma Violência Simbólica, esta "...doce e mascarada, se exerce com a cumplicidade daquele que a sofre, das suas vítimas. Está presente no discurso do mestre, na autoridade do burocrata, na atitude do intelectual." O retrato da realidade pela imagem da prisão dá um panorama inicial de um Campo com o qual pouco temos costume de observar e que, a partir da dança, podemos nos aproximar e refletir sobre.

Ao final do discurso do bailarino, vemos a luz azul tomando conta do palco e aos poucos revela que o grupo estava pronto e posicionado, formando uma meia lua. Quando a luz atinge uma intensidade alta, o público finalmente percebe os elementos cênicos no *Movimento* (A roupa suja cobrindo o peito, rasgada e esticada dá a idéia de uma segunda pele, velha e pouco útil). O grande saco de lixo agarrado com força pelos bailarinos retrata os catadores de papel que acompanham suas famílias dentro dos carrinhos os quais utilizam para carregar os sacos de lixo; a touca cobre os rostos que preferem se manterem anônimos e escondem seu medo de serem ameaçados; a luz azul, em contraste com o preto do palco, desenha um ambiente noturno (período no qual considera-se a violência nas ruas acentuada e momento em que os

moradores de rua aparecem em maior volume que os transeuntes diurnos), acentuado pelo tom vermelho que é posicionado na porção baixa do palco. A partir deste referencial, associado ao texto que foi discursado anteriormente procura-se apontar no movimento que se tratam de crianças. Em outras palavras, o trabalho dos bailarinos se concentrou no conceito de Representação das Ciências Sociais, reproduzindo a imagem que se tem dos moradores de rua. MEDEIROS (2003, p. 12) diz que as Representações estão presentes em todos os Campos, e na Dança ela também se manifesta, como citei na página 14 deste estudo.

Percebe-se, então, que as práticas não são simples execuções das normas, mas traduzem o senso do jogo, o senso *prático* que é adquirido com o *habitus* e que cria mecanismos de conservação, mas também de invenção, ou seja, de reprodução e geração...

A seguir, o grupo executa uma série de movimentos que tem como características principais: serem movimentos muito rápidos e com intensidade de término muito forte, além de alguns deles parecerem desengonçados. Para problematizar este movimento, usam a imagem de Selva. Nesta, os animais em geral tendem a assumir certos comportamentos hostis, principalmente nos períodos de acasalamento. Na sua grande maioria tentam provocar os demais assumindo uma postura agressiva, no caso dos gorilas, estes executam uma série de movimentos com os braços tentando intimidar os seus adversários na conquista de seus territórios. No caso da coreografia que se apresenta todos os movimentos realizados pelos bailarinos são executados com a intenção de intimidar os demais.

Esta imagem mostra a realidade das ruas na qual os Agentes nela inseridos necessitam se formarem de acordo com a construção deste Campo, o ato de assumir uma postura aparentemente violenta nasce da necessidade de se afirmar como pertencente a este grupo social e principalmente manter as posições na escala hierárquica do poder, MEDEIROS (2003, p. 17) salienta a importância em se observar a construção dos corpos nos Campos Sociais,

assim como o dito na página 15

...a relevância de identificar os processos de construção do corpo social e analisar as conseqüências da formatação do corpo e da construção do indivíduo com uma self-image (imagem de si) específica e a contribuição deste indivíduo para a sua própria reprodução social.

O grupo então se divide em dois que ficam frente a frente. Repetindo os movimentos do início, porém, agora os executando simetricamente cada grupo avança em direção ao outro provocando os seus adversários. Na perspectiva sociológica fica evidente a formação de Campos com interesses diferentes, cada nicho procura definir-se como detentor do poder. A violência então simbólica nos Campos Sociais é evidenciada a partir das provocações dos grupos em cena.

O terceiro momento da coreografia se dá quando o grupo novamente se une e lentamente se afastam, ficando de costas para o centro do palco, na formação que faz o desenho de uma meia lua, deixando no centro os sacos de lixo amontoados um sobre o outro. Nisso sai um bailarino dentre os sacos e se inicia o solo.

A respeito do solo, as características do movimento permanecem a mesma, porém a relação do bailarino com os sacos de lixo é importante para que se possa perceber outra manifestação da cultura dos Campos Sociais sobre estas crianças. Repetidas vezes vemos a imagem do bailarino sempre segurando o seu escudo de plástico, portanto, o saco de lixo que o escondia no início do solo consiste na sua provocação como proteção às crianças que vivem de catar lixo. Seu caminhar desconfiado pelo palco remete a mesma situação de desconfiança que temos quando andamos por uma rua bem movimentada durante a tarde e vemos uma criança de rua. Quando ela percebe que está sendo observada, pode tomar duas atitudes: por medo, acelera o passo, abaixa o olhar e se afasta, ou então, ergue o olhar, faz expressão agressiva e avança em sua direção provocando-lhe. Na coreografia vemos as duas perspectivas, pois o movimento do bailarino se repete e sua atitude muda. Na primeira vez, ele solta o saco de lixo, caminha em meio ao palco desconfiado e novamente

retorna ao lixo. Neste momento, os demais estão de costas. A imagem dos bailarinos de costas mostra a conformidade das pessoas que convivem em meio a estas crianças e se afastam, recusando-se a ver que a realidade está presente mais perto do que se imagina<sup>31</sup>. MEDEIROS (2003, p. 6) nos mostra a formação dos grupos sociais a partir de Estratégias, que partem da articulação entre coletivo e individual. Essa construção marca uma série de valores para o Campo que serão comuns aos seus Agentes,

... se forma pela contigüidade de duas partes inseparáveis, tendo de um lado as instituições e, do outro, as disposições adquiridas, as maneiras de ser que estão encarnadas no corpo (na forma do *habitus*), formando o corpo socializado ou corpo social.

Portanto, o comportamento de negação é comum ao grupo dominante que renega a porção dominada que permanece só na escuridão. Já na segunda passagem, o bailarino corre pela meia lua em que os demais estão de costas e os puxa, um a um, para que todos vejam o centro do palco. Em outras palavras, a sua ação consiste na tentativa de conscientizar o seu mundo da sua existência, e que ele está em meio a essas pessoas e que precisa de ajuda para sobreviver.

... a tomada de consciência que permite ao indivíduo reconhecer suas disposições, a eficácia desse tipo de auto-análise é determinada em parte pela estrutura original do *habitus* em questão, em parte pelas condições objetivas sob as quais se produz essa tomada de consciência. (idem, p. 24)

---

<sup>31</sup> Neste caso percebe-se o dito por BOURDIEU (1990) sobre o fato de a discriminação ser um processo que ocorra pela conformidade dos discriminados em relação aos discriminadores.

#### 4.4.3 *Pas de Quatre*

Este *Movimento* é sem dúvida um dos mais representativos, em matéria de elementos que propiciem uma reflexão. O conjunto da obra (figurino, luz, movimentos e texto) condiz exatamente com a solução apontada pelo coreógrafo para a discriminação retratada sob as diversas formas nos Campos Sociais pela dança. Também se divide em três momentos que separados fazem pouco sentido, mas que em sua totalidade expressa sentimentos diferenciados a platéia que está até então, sob a influência da tensão dos *Movimentos* anteriores.

Inicialmente vemos o primeiro bailarino no palco, este está vestido com uma saia branca, longa até a altura dos calcanhares, utilizando sob ela uma malha na cor da pele, com o dorso nu e os pés descalços. O texto fala sobre oportunizar experiências significativas àqueles que nunca as tiveram. Nisso entra pelo público outro bailarino carregando um grande guarda chuva transparente, com as mesmas vestes, exceto a saia e se encaminha para o palco lentamente. A relação da fala com o guarda-chuva se faz na medida em que o guarda-chuva se mostra como bateria que absorve as emoções do ambiente, esta expressão se efetiva quando o bailarino com o guarda-chuva para no palco e a luz o ilumina, dando a impressão de o guarda-chuva emanar luz própria. A interpretação deste momento se faz a partir da concepção de Estratégias utilizadas pelos Agentes dentro de determinado Campos Sociais para promoverem a sua autonomia, tal qual a de seu grupo. Em primeiro lugar, dá a entender que se remete apenas a intenção inicial do espetáculo que é a de falar sobre os meninos de rua, trazendo o entendimento de que estes precisam do apoio mútuo para que consigam superar a discriminação e atinjam a sociedade de alguma maneira. Porém, até o final da coreografia este objetivo se estende também ao papel do homem na dança.

Quando os quatro bailarinos estão abaixo do guarda-chuva, este age como protetor, apoiando-os e confortando-os, isso pode ser percebido pela intensidade dos movimentos que se realizam abaixo dele. Quando estes se afastam do guarda-chuva, sua luz diminui e a iluminação do palco muda para

um tom âmbar acentuado, os bailarinos então precisam acelerar e ampliar os movimentos, juntamente com o ritmo da música que também aumenta (intencionalmente) toda vez que eles se afastam. Essa mudança pode ser entendida como a dificuldade encontrada pelos bailarinos em se expressarem pelo movimento fora do Campo da Dança. “Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades.” (LOURO, 2004, p. 87) O senso comum apresenta a imagem do bailarino, devido a sua construção histórica, como homossexual, isso reflete o que já foi dito anteriormente “As marcas de gênero e sexualidade [...] estão, indubitavelmente, envolvidas em relações de poder.” (LOURO, 2004 p. 82). O bailarino então tende a se refugiar dentro de seu espaço, no qual a discriminação não é evidente e ele tem liberdade de se expressar da forma que melhor entender. Porém, a luta para legitimar o Campo da Dança como possível para os homens, tem levado cada vez mais a sociedade em geral a reconhecer a dança como campo aberto para qualquer manifestação expressiva, e mesmo com as excentricidades da dança contemporânea, aos poucos esta vem ganhando espaço na cultura. Ao final do *Movimento* os bailarinos repetem os movimentos realizados dentro do guarda-chuva no espaço do palco mais afastado o possível dele. Isso quer dizer que, a reprodução dos valores da cultura pode se transformar desde que o grupo que deseje a mudança encontre os meios para inserir a mudança no Campo Social. Assim como no *Movimento* anterior, no qual o bailarino Representa o marco da conscientização do Campo a respeito da sua necessidade de existir como Agente deste. Nesta coreografia vemos o mesmo processo, porém sob o foco dos bailarinos que buscam a aceitação como integrantes do Campo da Dança.

#### 4.4.4 Duo e *La Valsa*

Ambos os *Movimentos* retratam a mesma perspectiva dentro do Campo Social, porém os seus detalhes implícitos na coreografia, sobretudo com relação ao ritmo da música assim como pela iluminação tornam os seus fins diferentes

aos olhos do público. O figurino dos bailarinos permanece o mesmo em ambos, consistindo de uma malha que cobre todo o corpo, com exceção do tórax e dos braços, na cor cinza, com alguns detalhes pintados de preto, desordenadamente. Quanto às perspectivas em cada um dos movimentos podemos observar alguns detalhes que os diferenciaram:

No *Duo*, a iluminação inicia imediatamente após o término da coreografia anterior, atingindo todo o palco com a cor âmbar, refazendo a analogia do *Movimento* ao dia, porém, também tem intenção de proporcionar o sentimento de um ambiente seco e incomodo. Essa expressão é complementada pela música que toca em ritmo de percussão, semelhante ao dos ritos tribais indígenas. A intenção do movimento é apresentar no espaço, o conflito entre dois mendigos que disputam o território entre si.

Em *La valsa*, a perspectiva do *Movimento* se dá em um ambiente diferenciado, a iluminação agora é tomada pela cor azul e a melodia tocada por um piano sofre contrastes entre os ritmos rápidos e lentos. No seu início pouco é possível se observar dos corpos dos bailarinos, tendo como referência somente a imagem do tórax e dos braços (partes do corpo que estão descobertas). O movimento suave se assemelha com o espreguiçar antes de uma noite de sono e a primeira vista é agradável e monótono. Mas, quando a luz encontra o tom que ilumina as malhas dos bailarinos, a intenção do grupo é de provocar a sensação de estranhamento para o público que assiste, pois a coreografia em nada condiz com o figurino que se apresenta. Subitamente o ritmo muda em compassos fortes e acelerados, os bailarinos ampliam seus movimentos a saltos e quedas. A idéia que se passa é a de que um grupo de mendigos tenta encontrar o melhor lugar para dormir. A música entra no ambiente como contraste do ambiente à realidade dos moradores de rua (ônibus, carros, pessoas passando, animais, vento, tudo incomoda o seu sono).

Em ambas as coreografias a perspectiva do grupo assemelha-se à do *Pequeno Teatro do Mundo*, na medida em que procura problematizar ao público sobre as vestes dos bailarinos, como é possível vivenciar o belo na presença de um elemento da dança desagradável aos nossos olhos? Se o público consegue ver a beleza nas coreografias que se apresentaram, mesmo com a presença de

um figurino em maltrapilhos, não seria crível pensar na possibilidade de que na realidade social que se apresentam, os fenômenos produzidos pelas crianças de rua, ou pelos mendigos, sejam significativos a realidade daqueles que os desprezam?

#### 4.4.5 Andarilhos

Dentre as coreografias apresentadas no espetáculo, o *Andarilhos* é a mais longa e a que menos faz alusão a uma crítica social, porém podemos perceber através de uma série de detalhes, componentes que a aproximam, em sua totalidade de um Campo Social muito bem definido. Ao contrário dos outros *Movimentos*, este precisa ser observado em sua totalidade para que se percebam as relações possíveis para que esta se assemelhe a um Campo Social.

O primeiro referencial para esta relação se dá na imagem dos bailarinos. Esta é formada principalmente sobre a influência do figurino com o qual se apresentam. Nesta coreografia os bailarinos vestem somente uma malha preta, que cobre da cintura até a metade da coxa, evidenciando os corpos que se apresentam no palco e, presos aos braços e punhos, estão tiras de tecido nas cores vermelha e preta. Isso se faz pela intenção do coreógrafo em aproximar a concepção da vestimenta das tribos indígenas, inspirado pela imagem representada nos meios de comunicação a estes Campos no Brasil (portanto, provida do “senso comum”, mas mesmo assim não descartada já que tem um fim meramente estético). A imagem da tribo também é evidenciada pela música que tem como elemento principal a percussão pelo som de batidas de pés em um piso de madeira, associada a uma melodia folclórica.

Outra associação possível que se dá na formação dos grupos durante a coreografia. O grupo inicia a dança no palco executando os mesmos movimentos em conjunto, o que já associa uma idéia de Campo Social. Neste caso, o movimento estaria para a Dança, assim como as Representações estariam nos Campos Sociais, em outras palavras, o movimento individual de cada bailarino é considerado as suas disposições, portanto seus *habitus*, porém

estes movimentos já compreendem uma forma codificada e uniforme entre todos os bailarinos/Agentes deste Campo, o que nos mostra a imagem das Representações.

Num dado momento da coreografia o grupo se divide em dois segmentos, que voltados frente a frente dançam realizando movimentos que vão em direção ao outro grupo. Esta divisão marca dois momentos importantes dentro das relações na sociedade. O primeiro se faz na formação de grupos de interesse, dividindo o Campo em nichos, o que na realidade social é comum a qualquer Campo Social. Tomando a escola como exemplo: tem-se o grupo dos professores, que se reúnem para discutir as metodologias de ensino para os alunos; temos os alunos que se dividem em subgrupos por interesses (esporte, grupos de estudo, grêmio estudantil, entre outros); há o grupo dos funcionários que tem como função gerenciar as demais áreas de organização da escola. Portanto, um Campo Social é repleto de pequenos Campos menores, nos quais as práticas se delimitam. No caso da coreografia, os grupos se dividem, segundo o coreógrafo, retratando um conflito de interesses no grupo estabelecido. O segundo momento se apresenta quando tomamos um maior cuidado para observar a coreografia. Pode-se perceber que um dos grupos é consideravelmente menor que o outro, porém é o que executa os movimentos mais complexos na dança. Essa imagem absorve acidentalmente<sup>32</sup> as relações de poder dentro dos Campos Sociais. O grupo estabelecido, por mais que se apresente em menor número, tem um poder maior dentro do espaço ocupado pelos bailarinos, chamando maior atenção para si. O conflito entre os grupos pode ser relacionado às disputas dos grupos sociais com o fim de definir quem é o detentor do poder, ao mesmo tempo afirma a posição desfavorável da massa que, por mais que esteja em maior número, não detém o controle do poder e necessita acatar as exigências do grupo dominante.

---

<sup>32</sup> Digo acidentalmente, pois não foi a intenção do coreógrafo apresentar a diferença de poder dentro do Campo Social, mas, durante a elaboração deste *Movimento* ele havia conversado com os bailarinos a respeito de uma seqüência coreográfica que necessitava uma grande habilidade e, portanto, selecionaria os melhores bailarinos para fazerem parte deste grupo. Ao final da montagem, poucos bailarinos cumpriram as exigências mínimas do coreógrafo que tomou a decisão e dividiu desigualmente os grupos que aparecem em cena.

Por fim, o dueto apresentado no final da coreografia tem como foco a relação entre Mestre/Discípulo, e traz consigo uma série de críticas, a respeito das relações de poder do processo de desenvolvimento. A crítica é evidenciada no movimento do bailarino que tem por função executar uma série de apoios com o segundo. Em um determinado momento, o primeiro envolve o segundo com os braços, obstruindo-lhe a passagem, o segundo então se abaixa e se afasta do primeiro. O movimento se repete mais algumas vezes até que o primeiro bailarino tenha o controle sobre o outro. Na relação Mestre/Discípulo, podemos perceber a imagem da escola encarnada nos bailarinos. O professor é representado pela figura do *Mestre* que tenta levar o aluno, neste caso o *Discípulo* pelo espaço contra a sua vontade. Em um dado momento, o *Discípulo* cede à influência do *Mestre* e ambos seguem a movimentação. Esta imagem, porém, pode ser vista sob a ótica inversa, na qual um *Discípulo* rebelde se recusa a seguir as normas estabelecidas pelo processo no Campo, e o papel do *Mestre* se faz na tentativa de orientá-lo pelo caminho destinado aos Agentes deste Campo. Quanto à formação de juízo a respeito deste *Movimento*, cabe ao público decidir, a partir da relação que se passa no palco o que melhor cabe para a sua compreensão.

#### 4.4.6 Final

O final do espetáculo apresenta uma imagem diferente ao público por meio dos bailarinos. O ambiente criado tem a intenção de se mostrar sob a perspectiva do estranhamento. A luz azul ilumina ainda mais o palco no qual os bailarinos se encontram com saias brancas, o que evidencia ainda mais a cor da luz que os desenha. O bailarino acima da plataforma, assim como o vaso com as grandes flores de girassol no centro do palco, são atingidos pelos focos de luz branca, evidenciando-se dos demais elementos em cena. Há, portanto várias informações apontadas dentro do palco, como uma fotografia que aos poucos vai sendo revelada ao público, cada elemento presente no palco é importante para que se faça o entendimento da coreografia de agradecimento.

O primeiro, evidenciado pelo foco de luz branca, veste uma malha na cor

da pele que lhe cobra o sexo, os cabelos soltos e os braços elevados pela lateral associam a imagem de Jesus, porém sua figura representa não o poder da fé, pelo contrário, tem a intenção de mostrar o poder exercido pela sociedade, desde o tempo em que a igreja detinha suas rédeas e orientava quanto aos valores “politicamente corretos”. A posição do bailarino, colocado acima dos demais pela plataforma também é referência do poder exercido pela moral da sociedade atual sobre as disposições dos Agentes destes Campos Sociais.

Quanto aos que estão no palco, se apresentam com os pés descalços, a malha na cor da pele cobre-lhes da cintura à metade das coxas, e a saia branca atinge da cintura até a altura dos calcanhares, o peito nu tem referência para exibir os corpos masculinos no palco. Ao nos depararmos com essa imagem, podemos apontar algumas características que vão evidenciar a crítica proposta pelo grupo. A imagem andrógina traz a visão de “anjos no palco<sup>33</sup>”, esta idéia carrega a perspectiva de que existe dentro dos Campos Sociais uma concepção formada sobre todos os processos que nele estão presentes, mesmo na maneira como nos apresentamos aos demais (roupas, modo de falar, postura) assim como na dificuldade que encontramos em romper com estes padrões, estas Representações nos marcam como pertencentes a determinado Campo. Juntamente com a percepção de que somos formados a partir de modelos estabelecidos, vemos que no Campo das Artes, podemos transgredir algumas destas disposições, o que remete a reflexão acerca destes valores socialmente criados, portanto, a arte é um meio efetivo para se questionar a sociedade.

Trago um trecho da revisão da literatura que exemplifica o poder das artes em transgredir as regras da sociedade sem que seja acusada de heresia pelos Agentes Sociais. O exemplo da *Drag Queen*, “... ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia.” (LOURO, 2004, p. 85), o artista que tem o poder de criar uma personagem, a constrói com o fim de, além de manifestar o seu desejo de se aproximar ao papel feminino, provocará o público sobre a imagem da mulher e do homem, assim como pelos padrões que foram construídos sobre o papel de cada um

---

<sup>33</sup> Comentário feito por uma senhora da platéia após o espetáculo para o coreógrafo.

destes/as na sociedade e da dificuldade que encontramos em rompê-los, procurando argumentar o porquê desta realidade dentro do Campo no qual estamos inseridos.

A luz que iluminava em evidência o bailarino que fica sobre a plataforma aos poucos perde sua força, em contrapartida a luz que ilumina os bailarinos no palco se acentua cada vez mais. Em meio a eles há o cesto com girassóis. Então, os bailarinos fazem uma reverência elevando as mãos acima da cabeça e descendo novamente, até que a ponta dos dedos atinja o solo. A imagem que se têm do público é a que os bailarinos se formam em um círculo, entrepostos desordenadamente pelo palco. A iluminação na cor âmbar se acentua cada vez mais, o que assemelha a imagem do coletivo (os bailarinos) com a de um girassol. Então todos se levantam, andam em direção ao vaso e cada bailarino pega a sua flor. Lentamente eles se encaminham à frente do palco e entregam para o público a sua flor.

A imagem da flor neste *Movimento* é a referência principal do grupo para o espetáculo, ela traz consigo a idéia das disposições adquiridas pelos Agentes sociais, portanto, tem função de representar o *habitus* de cada bailarino. Podemos concluir com essa imagem que mesmo fazendo parte de um Campo Social, e que este tenha como estrutura as relações de poder, podemos buscar dentro de nossas próprias disposições as ferramentas para nos organizar e para que existam meios para possibilitar aos demais Agentes deste Campo e de outros reflitam sobre o mundo no qual vivemos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das necessidades apontadas no decorrer deste trabalho, viso através destas os apontamentos possíveis para futuras pesquisas nas áreas de Educação Física e da Dança, estas enquanto tradutoras de signos sociológicos, assim como pelas suas potencialidades, nas quais se possibilitem a reflexão acerca dos fenômenos presentes na sociedade.

Retomando o problema desta pesquisa: ***de que maneira podemos perceber, em uma coreografia de dança, sua perspectiva reflexiva acerca da sociedade?*** Essa perspectiva em dança atinge seu objetivo, quando cria a partir dos seus elementos, o conjunto de sinais que representem tal questionamento. A proposta do grupo Dança Masculina – Jair Moraes teve a intenção de construir, no conjunto de suas obras, um aparato de signos que representassem as características de um Campo Social. E acima de tudo, questionar tais representações com o fim de re-problematizar o mundo em que vivemos. É certo, que, em alguns momentos do trabalho analisado, encontramos alguns *acidentes coreográficos*.

Um destes momentos emerge quando o coreógrafo, pela necessidade de selecionar alguns bailarinos que conseguissem realizar corretamente os movimentos propostos para a dança (como no caso da divisão dos grupos na coreografia *Andarilhos*), acaba por reproduzir os códigos de um campo social, privilegiando a minoria habilidosa, sobre os demais que agem como pano de fundo na cena. Essa situação acidental remeteu o grupo ao paradoxo de produzir um trabalho crítico, e mesmo assim se tornar vítima de sua própria produção, reproduzindo aquilo que se pretende refletir sobre.

Vemos então, a importância em procurar novas formas para a construção de teorias a respeito dos fenômenos que estão presentes na nossa sociedade. Estes aparecem em ações entre os sujeitos de um campo que necessita de inter-relações para que se efetive enquanto tal, e contribui na medida em que evidencia processos os quais não são possíveis de se refletir sob a ótica do senso comum. E a compreensão de que a sociedade caminha de acordo com uma série de regras delimitadas pelos seus próprios Agentes remete a indagação, como ser crítico

acerca da discriminação social se nós próprios fazemos parte dela? As relações de poder nos Campos Sociais são presentes a todo o momento.

Mesmo a produção de um trabalho acadêmico promove uma série de fatores que me permitem ser o interlocutor deste. Por exemplo, na construção desta monografia tenho o objetivo final de, além de escrever sobre um assunto que me agrada, cumpri-la pelo fato desta ser componente avaliativo para a conclusão do curso de Educação Física, portanto, a simples concepção de existir um curso universitário da Educação Física, já remete a idéia de que este é, porque não, um Campo Social e, como tal, sujeito a todos os seus elementos estruturadores. Essa idéia procura evidenciar o poder exercido dentro de um Campo para que seja possível compreender os meios necessários para que se efetive uma construção, seguindo as regras de um jogo social, que delimitará uma série de padrões que legitimarão uma prática enquanto tal (isto quer dizer que, a produção teórica acerca da visão crítica proposta pela dança da CIA. Dança Masculina - Jair Moraes se efetiva válida enquanto tal, desde que se desenvolva, a partir dos códigos e das normas existentes na universidade).

A discriminação é senão o reflexo das relações de poder dentro de qualquer Campo Social, a ordem instituída pela maioria, ou pelo menos àqueles que detiverem o maior Capital Simbólico dentro deste organismo, é geralmente aquela que é seguida enquanto norma. No que isso é importante para nós? E como este trabalho contribuiu a esse respeito?

Vemos que os jogos de Dominação dentro de um Campo partem da conformidade entre as duas partes dominador/dominado<sup>34</sup>, porém, não podemos restringir esta idéia somente a uma visão pessimista. Tomemos o caso da academia como exemplo: se a produção acadêmica não sofresse a ação das regras, no que diz respeito ao método da escrita do trabalho, seria impossível definir a procedência das informações que perpassam em cada produção. A reprodução dos códigos presentes no trabalho acadêmico permite analisar, como em uma leitura de códigos de uma linguagem, compreender a sua estrutura, e, principalmente, a legalidade de

---

<sup>34</sup> Não nego a presença de um termo médio nesta relação, mas pretendo deixar claro que o acordo Dominador/Dominado ocorre pela conformidade de ambas as partes, mesmo que sem o consentimento destas. As demais representações, principalmente no nível de formulação de estratégias para o diálogo entre estas duas deve ser compreendida no foco apresentado no decorrer deste trabalho.

seu conteúdo. A busca pela legitimação do conhecimento fez com que, no decorrer da construção da academia, se codificasse a estrutura dos trabalhos a partir de uma série de regras que seriam comuns a todo o Campo científico, assim como uma língua é comum à determinada nação.

Aproximando do foco deste trabalho, àqueles/as que tiveram a oportunidade de observar o espetáculo ao vivo, e trouxeram consigo o mínimo de informações sobre as técnicas da Dança, puderam perceber que as coreografias em si seguiam uma série de códigos presentes na Dança moderna. É certo que estes códigos foram colocados pelo coreógrafo intencionalmente na construção dos *Movimentos*, mas mesmo assim são presentes para definir o referido espetáculo a partir da ótica da Dança moderna, portanto, nem ao menos o espetáculo que propunha a reflexão sobre a sociedade em que vivemos escapou da influência da mesma na sua construção, reproduzindo uma série de movimentos característicos para tal. Mas isso pode ser considerado um ponto negativo? Acredito que a necessidade da Dança na construção de seus elementos coreográficos nos espetáculos está relacionada, assim como a academia em codificar os elementos na construção de seus trabalhos. Mesmo com a influência da escola de Dança moderna no trabalho do coreógrafo, este se apropriou de seu próprio conhecimento (seu *habitus*) para construir um trabalho original com o grupo e foi bem sucedido na construção de uma idéia.

Durante todo o percurso desta monografia, observamos a Representação Social como eixo articulador das práticas, neste caso especificamente na coreografia que foi apresentada. A Representação é, porque não, um processo presente em todos os espaços, não somente em nível social, como também em nível expressivo. Na medida em que o espetáculo se desenrola e o público aos poucos percebe a proposta do trabalho, mostra-se o papel da dança enquanto reflexão do movimento expressivo, recodificando-o às formas tradicionais da linguagem. Isso faz com que a idéia de superação dos modelos representativos da sociedade atual, pela dança, possa em certo nível, convergir com a realidade que se apresenta. A reprodução da imagem dos discriminados pela sociedade neste caso, é utilizada a partir de uma releitura, proporcionando uma visão harmônica dos fenômenos envolvidos, não somente no palco, mas para além dele. Vejo então dois aspectos presentes na

estrutura da sociedade que se dialogam e que tiveram importância fundamental na elaboração deste trabalho: Representação e Dominação Social.

Até então parece que cabe a mim o papel de “advogado do diabo”, mas faço este necessário para expressar que nem sempre os fenômenos envolvidos na construção e manutenção de determinada estrutura social são necessariamente apontados negativamente, mas, em alguns casos sua elaboração transmite certas posturas que trazem consigo um poder que renega da sociedade os/as seus/suas próprios/as Agentes. Neste caso vemos que a proposta do trabalho em verificar a possibilidade de que, em uma coreografia de dança seja possível questionar o mundo onde vivemos foi atingida, agora cabe a nós procurarmos compreender, para quê isso nos é importante?

Precisamos compreender em primeiro lugar que a Dança consiste em um fenômeno que promove um diálogo entre ator e espectador e que este ocorre a partir de uma linguagem. A linguagem da dança é de caráter universal e pode ser compreendida por todos/as, há sim alguns casos em que a dança não pode ser traduzida, mas, mesmo assim provoca uma série de sensações no público, que mesmo sem a compreensão do conteúdo permite a reflexão sobre o processo. Mas, deixo esse ponto em aberto, pois, não só esta discussão está muito mais avançada no Campo da Dança por pessoas que possuem uma gama de experiência direcionada para se firmarem em suas fundamentações, como pelo fato de o fim deste trabalho ser em relação à linguagem presente na coreografia e não em seu componente estético, mas aponto a necessidade em se pesquisar mais a respeito deste conteúdo também no Campo da Educação Física.

Podemos perceber que a dança consiste em uma linguagem hieroglífica, e tem o poder de construir pelos seus elementos estruturadores um componente simbólico na coreografia, remetendo a uma idéia. Tal idéia muitas vezes atinge a audiência na promoção da reflexão sobre a sociedade, e é por aí que devemos pensar o seu papel. Em muitos casos vemos a dança enquanto objeto que delimita uma identidade<sup>35</sup>. Assim como proposto pela Teoria das Representações Sociais, vemos a formação de grupos sociais na medida em que pessoas com interesses

---

<sup>35</sup> Assumo a identidade a partir da perspectiva apresentada no trabalho. As Representações na Sociedade consistem na construção entre os/as Agentes. Os valores comuns em determinado Campo Social transmitem uma identidade.

comuns se reúnem Reproduzindo códigos de determinada Expressão Cultural no Campo Social. Mesmo no grupo estudado, vemos em seus integrantes a formação de grupos de interesse em diferentes características da dança, seja o Balé Clássico, a Dança moderna, o *Hip Hop*, a Dança de Salão, entre outras, isto quer dizer que mesmo no Campo da Dança vemos a diversidade de universos práticos possíveis de se atingir pelos seus/suas Agentes. Em que nível isso influencia-nos enquanto profissionais da Educação Física?

Não é preciso ter muito cuidado para perceber a formação de grupos de interesse dentro das turmas no Campo Escolar. Porém, não se vê o interesse por parte do grupo docente para se construir com os alunos a diversidade cultural presente na escola na re-elaboração de seus conteúdos. Como do dito nas primeiras palavras deste trabalho, precisamos conhecer o espaço no qual estamos trabalhando antes de buscar atingir a especificidade dos conteúdos, ainda mais no que diz respeito ao movimento. Neste aspecto precisamos em primeiro lugar questionar quem pertence ao meu grupo, e quem pertence ao grupo do outro. Interessa-nos compreender como estes ideais reiteram, ou não, sentidos aos/as Agentes e buscar compreender como estes sentidos operam na construção dos grupos sociais dentro da escola. Precisamos considerar que apesar de a instituição escolar ser dotada de regras próprias, os sujeitos da sua ação também exercem papel importante na sua existência, agindo de acordo com suas próprias disposições. Esses dois estão sempre dialogando para atingir seus objetivos, corrigindo falhas e buscando novas formas de entendimento da realidade, seja do espaço, como dos sujeitos. A educação se faz então, através da relação entre teoria (componente didático proposto pelo/a docente) e prática (conhecimento dos paradigmas – histórias de vida - existentes no cotidiano escolar por seus/suas Agentes), e que o processo educativo depende da tomada de consciência, não somente por parte do/a docente, mas de todo o Campo escolar a respeito do processo em que se pesa a educação. Este processo jamais deve ser pensado dissociando suas partes, pelo contrário, parte da idéia de que não existem fronteiras entre uma instância e outra.

O papel da academia neste processo é fundamental, não podemos pensar esta dissociada da escola, principalmente no processo de construção do conhecimento. Há de se buscar um modo de relacionar estas duas a fim de que conhecimento acadêmico, e a prática na escola devam caminhar juntos no Campo

da discussão do conhecimento (a respeito da educação) global, pela práxis. A legitimação do saber acadêmico está na escola, assim como os subsídios para a reflexão dos conhecimentos do saber na escola está na academia, busca-se, portanto, o *diálogo*<sup>36</sup> constante entre estas duas instituições. O ciclo que permeia a relação entre estas instituições instiga novas formas de leitura da sociedade e nortear possibilidades de trabalho na escola e na academia, além de promover a reflexão de todo o universo escolar a respeito de suas práticas.

O mesmo se aplica para o ensino da Educação Física. O papel do professor é o de, antes de tudo, buscar conhecer o campo onde ele está inserido, e a partir deste definido, buscar em sua prática, os meios para torná-la “acessível”, no sentido de que todos possam participar e aprender, respeitando as suas diferenças e potencializando suas capacidades, além de que envolva a participação coletiva do grupo, superando essa visão socialmente construída que divide hierarquicamente o poder, não somente na relação entre professor e aluno, mas entre os próprios alunos, buscando assim um grupo com interesses semelhantes. A ajuda mútua, e o trabalho coletivo facilitarão com que estes indivíduos tenham autonomia para definir os limites da sua liberdade e o dever com o próximo na perpetuação desta.

A pesquisa em dança como a pesquisa em qualquer outra linguagem artística, implica num planejamento que viabilize um processo reflexivo sobre a ação criadora, seja ela espetacular ou pedagógica, neste caso, procuramos criar a partir da dança um constituinte significativo para o grupo com quem pretendemos trabalhar. A possibilidade de promover a discussão sobre temas diversos a partir da dança, afirma a possibilidade de aplicação desta em qualquer Campo de atuação, seja na educação (Através do diálogo e da construção mediada pelo professor), como na especialização (expressa no exemplo da CIA. Dança Masculina Jair Moraes).

---

<sup>36</sup> Este diálogo deve respeitar a ação de cada uma destas na construção do conhecimento. A academia deve se abrir para a escola e buscar nos fenômenos escolares os questionamentos necessários para problematizá-la enquanto formadora (de Agentes sociais). Em contrapartida, a escola também precisa se abrir à academia, descrevendo experiências e questionando as práticas. A relação entre ambas propiciará a reflexão dos fenômenos, o entendimento da diversidade da realidade escolar e a proposta da re-elaboração das práticas em cada instituição.

## REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Sérgio Roberto. **A relevância dos jogos cooperativos na formação dos professores de Educação Física**: uma possibilidade de mudança paradigmática. 2004. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

ALVEZ, Thalita Gabriela. **A dança do corpo ao longo da história**: qual é o seu papel na modernidade? Monografia (Licenciatura em Educação Física)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Ano de Obtenção: 2006.

BARBA, Eugênio. **Gênese da antropologia teatral**. In: \_\_\_\_\_. A canoa de papel: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 13-75

*BOURDIEU, Pierre. "Programa para uma sociologia do esporte". Coisas ditas. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990. p. 207-220*

\_\_\_\_\_. **A ontologia política de Martin Heidegger** / Pierre Bourdieu ; Tradução Lucy Moreira César.- Campinas. SP: Papius.1989. p.91-110

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 7ª Ed. – São Paulo: Cortez, 2005. (Biblioteca da educação. Série 1. Escola; v.16)

COSTA, Elaine Melo de Brito. **O corpo e seus textos**: o estético, o político e o pedagógico na dança / Elaine Melo de Brito Costa.-- Campinas, SP: [s. n.], 2004.

DANTAS, Mônica, **Dança**: O enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DUARTE JUNIOR, J.F. **O que beleza?**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense; 1991.

HANNA, Judith Lynne. **DANÇA, SEXO E GÊNERO**: Signos de identidade, Dominação, desafio e desejo. Tradução Mauro Gama - Rio de Janeiro, 1999.

LARA, Larissa Michelle. **O sentido ético - estético do corpo na cultura popular** / Larissa Michelle Lara. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. v. 01.

MARCHI JÚNIOR, Wanderley. **Possibilidades de aproximações teóricas entre Norbert Elias e Pierre Bourdieu para a leitura da história dos esportes**. In: VI Simpósio Internacional Processo Civilizador: história, educação e cultura, 2001, Assis. Coletânea. Assis : Faculdade de Ciências e Letras - UNESP, 2001. p. 113-120.

MERLEAU-PONTY, M. **Os pensadores**: textos escolhidos. Trad. Marilena de Souza Chauí [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 89.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **O corpo em escolarização: Elementos para a análise da construção do corpo social**. Dissertação (Mestrado em Educação)-Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Ano de Obtenção: 2003. P.1-53.

MOURA, Kátia Cristina Figueredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos**: Existe um corpo ideal para dança? / Kátia Cristina Figueredo de Moura. -- Campinas, SP: [s.n.], 2001.

SILVA, Maria Graziela Mazziotti Soares da; SCHWARTZ, Gisele Maria. **A EXPRESSIVIDADE NA DANÇA: VISÃO DO PROFISSIONAL**. MOTRIZ - Volume 5, Número 2, Dezembro/1999.

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Reflexões sobre dança**: possibilidades de investigação e contribuições para a Educação Física. Revista digital da Universidade Castelo Branco, 2005.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: A teoria na prática**. Revista de Administração Pública vol.40 nº.1 Rio de Janeiro Jan./Feb. 2006