

CRIAÇÃO E AUTORALIDADE EM DANÇA: afirmando-se no dançar

André Luiz de Sousa¹

Resumo: Este relato de criação busca estabelecer relações e reflexões entre um processo de criação do solo de dança e reconhecimento e afirmação racial à luz praticas criativas e pressupostos teóricos-conceituais de corpo e raça. Ao descrever e analisar os procedimentos que orientaram a criação do solo dentro de uma disciplina da graduação em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pretende-se oferecer elementos que ajudem a pensar de que maneira as identidades comparecem em processos criativos autorais, atrelada, também, a concepções teórico-práticas estudadas na disciplina “Do corpo próprio a uma dança de si: diferenças culturais, unidade, fragmentação e autoexpressão” (PPG-Arte EBA-UFMG) para trazer a ideia de um “corpo próprio” que é inervado de relações socioculturais.

Palavras-chave: Dança. Criação. Corpo. Autoralidade. Negritude.

1. INTRODUÇÃO

Este relato de criação busca estabelecer relações e reflexões entre um processo de criação do solo de dança e reconhecimento e afirmação racial à luz das praticas criativas e pressupostos teóricos-conceituais de corpo e raça. Ao descrever e analisar os procedimentos que orientaram a criação do solo dentro de uma disciplina da graduação

¹ Artista-professor-pesquisador de Dança. Mestrando em Arte PPG-Arte (EBA-UFMG); Licenciatura em Dança (EBA-UFMG); Graduação-Sanduíche em Licenciatura em Ciência da Educação pela Faculdade de Psicologia e de Ciência da Educação da Universidade de Coimbra (Portugal).

em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pretende-se oferecer elementos que ajudem a pensar de que maneira as identidades compõem em processos criativos autorais. Para tais ponderações recorre-se ainda a fundamentos epistemológicos teórico-práticos de corpo estudados no âmbito de uma disciplina intitulada: “Do corpo próprio a uma dança de si: diferenças culturais, unidade, fragmentação e autoexpressão” no Programa de Pós-Graduação em Artes da (EBA-UFMG), ainda na condição de graduando.

O solo “Antônio” foi criado e apresentado em 2016 na disciplina Prática de Dança VIII do curso de Graduação em Dança (EBA-UFMG). A disciplina, segundo a ementa, prevê o aprofundamento de estudos corporais de dança para a elaboração de uma “partitura coreográfica pessoal” ou, em outras palavras, dança autoral. Essa proposta de criação estava embasada nos estudos sobre autoralidade em dança de Klauss Vianna. A disciplina “Do corpo próprio a uma dança de si” se propôs a refletir sobre algumas concepções de corpo a partir de contextos sociais e culturais específicos, em diferentes períodos históricos, observando uma diversidade de pensamentos sobre corpo em suas expressões dançadas. O encadeamento de uma percepção de si – em amplo espectro – para uma autoexpressão e autoralidade na dança, foi possível a partir, também, de Klauss Vianna.

Nesse sentido, intento levantar aspectos sobre o entendimento de *corpo próprio* e oferecer elementos que ajudem a pensar de que maneira as identidades compõem em processos criativos autorais a partir do processo criativo “Antônio, contextualizando minha trajetória formativa de dança.

2. DE ANDRÉ A “ANTÔNIO”

Minha formação em dança inicia-se em contexto religioso quando integrei, desde a infância, em grupos de dança em igrejas cristãs protestantes neopentecostais. A partir dos treze anos, ao me tornar integrante de um dos grupos de dança adulto da igreja, passei a fazer aulas regulares de balé clássico. As aulas de balé eram obrigatórias para todas as integrantes, pois a líder do grupo entendia, naquele momento, que ao estudar essa técnica haveria um melhor domínio do corpo e da expressividade.

Aos dezessete anos, incentivado por uma das meninas que me dava aula, me tornei bolsista da Balé Cristina Helena no Centro Cultural Nansen Araújo do Teatro Sesiminas, no bairro Santa Efigênia (em Belo Horizonte-MG). Lá tive a oportunidade

de integrar o Corpo de Balé Juvenil participando de diversas apresentações de balés clássicos de repertórios e montagens livres (concebidas dentro dos moldes do balé clássico) em concursos, festivais e montagens da instituição e da companhia profissional que lá existia.

Em 2012, passo a integrar o Círculo da Dança Grupo de Formação, onde havia uma proposição de profissionalização em dança intensificando as vivências em balé clássico e introduzindo experiências de técnicas contemporâneas de dança. No segundo semestre, deste mesmo ano, ingresso no curso de Graduação em Dança EBA-UFG onde passo a ter uma formação artística-docente-acadêmica de dança, aprofundando perspectivas práticas-teóricas do estudo do corpo atrelado a uma flexibilidade reflexão da ação artística-docente da dança.

Por estar acostumado a reproduzir sequências coreografadas por outras pessoas – tanto na igreja quanto nas escolas de dança em que integrei –, a autorialidade em dança foi um aspecto propiciado de maneira mais frequente no curso de Graduação em Dança EBA-UFG. Embora a “improvisação” fosse algo rotineiro nos cultos da igreja – no momento do louvor, onde dançávamos enquanto o grupo de música cantava e tocava –, esta prática no contexto religioso não me conduziu, de uma maneira consciente, para uma atenção para meu corpo e para minha identidade na criação de dança. É ao ter contato com outras experiências corporais no contexto da formação universitária, sobretudo ao vivenciar práticas de educação somática, que passo a pensar mais atentamente ao reconhecimento de mim, de meu corpo e de minha ação artística.

3. PERCURSOS FORMATIVOS DE DANÇA NA GRADUAÇÃO

A disciplina Prática de Dança VIII tinha por objetivo principal que os/as estudantes, ao fim daquele percurso, apresentassem uma dança autoral em modalidade de solo. Para tal, foram implementadas estratégias artístico-pedagógicas que perpassavam e mobilizavam elementos estudados anteriormente em outras disciplinas do curso mas, agora, focalizando a criação de um solo de dança. Em 2016, a professora que ministrou a disciplina propôs algumas vivências corporais a partir de técnicas de educação somática, especificamente, a Técnica de Alexander, a fim de fomentar e contribuir no processo de criação que iríamos desenvolver.

Cavalcanti e Duarte (2016, p.66) definem a prática de educação somática como o “aprendizado sensório-motor para que o indivíduo ganhe maior controle sobre seus

processos fisiológicos e seus padrões neuromusculares”. Desse modo, a aprendizagem se dá na experiência, na prática, referenciando o próprio indivíduo na construção de uma autopercepção, e neste caso, em sua própria dança. Segundo as autoras, a dança contemporânea é uma das áreas, que tem por objeto o estudo do corpo e seu movimento, que mais se nutriu de perspectivas da educação somática em sua especificidade de ação artística. Este aspecto elas atribuem as proposições artísticas de dança da *Judson Dance Theater*², pois:

O processo de questionamento e o trabalho muitas vezes transgressor desses artistas continha semelhanças com os métodos experimentais de investigação das práticas somáticas, que passaram a servir de suporte para as suas inquietações e experimentações artísticas, caracterizadas por práticas corporais e criativas fora dos parâmetros tradicionais da dança (Cavalcanti e Duarte, 2016, p. 68).

A educação somática, redimensionada nas especificidades da dança, segundo Cavalcanti e Duarte (2016), foca na ampliação de habilidades qualitativas de quem dança, desenvolvendo conscientização sobre os movimentos em perspectivas de criação autoral (*ibid*). Logo, essa prática não pressupõe o aperfeiçoamento de códigos de movimentos específicos de determinadas técnicas, tal qual o balé clássico ou técnicas de dança moderna (Limón, Graham, entre outros). É nessa propositiva – de ampliar habilidades qualitativas do movimento – que a educação somática é utilizada no contexto da Prática de Dança VIII, em 2016, com o objetivo de fomentar percepções e conduzir tomadas de decisões qualitativas do processo de criação dos solos de dança.

Além dos estudos corporais, em perspectivas somáticas, a disciplina contou com outras estratégias: entrevista com artistas da dança de Belo Horizonte; desenvolver um “diário de bordo” com anotações sobre o processo de criação; o convite de um “olhar de fora” para atuar como direção e colaboração do processo de composição coreográfica; a improvisação investigativa de “zonas de conforto e desconforto”, que objetivava trazer consciência dos repertórios de movimentos que eram mais familiares e recorrentes na dança de cada estudante para, posteriormente, contribuir na assunção ou não desses aspectos na composição.

² O *Judson Dance Theater* foi um grupo de dançarinos independentes que ao rejeitar códigos e valores da dança moderna acabam por inaugurar uma dança pós-moderna, que no Brasil é reconhecida como dança contemporânea, que se caracteriza – principalmente – pela caráter processual e investigativo de se dançar (CAVALCANTI e DUATE, 2016).

A composição coreográfica “Antônio” é orientada pelo reconhecimento de meu pai como minha primeira referência de resistência e afirmação de ser negro no Brasil. Tendo em vista que a sociedade brasileira é profundamente marcada pelo racismo, branqueamento e democracia racial, ao pressupor a igualdade romantizada da integração racial resultante da miscigenação entre europeus, indígenas e africanos. Todavia, a falaciosa “igualdade” instaurou uma estrutura assimétrica de participação e circulação social, política e subjetiva entre brancos e negros.

Maria Aparecida Silva Bento (2007) discorre sobre a obra “Casa Grande e Senzala”, na qual o autor, Gilberto Freyre postula os benefícios da miscigenação na redução dos problemas sociais brasileiros da época em um sentido de minimização das assimetrias geradas pelas diferenciações raciais do período colonial. Segundo a autora, essa conciliação de raças, por meio do discurso da igualdade – “brasileiros todos são miscigenados” – suavizaria os conflitos sociais, retardando o debate da necessidade de reparação para danos do racismo e colonização. Entretanto, o discurso de igualdade não deu aos negros uma efetiva participação social, afinal os mesmos não tiveram acesso à educação e a formação técnica para as novas exigências da ordem social pós-escravidão. Por consequência, construiu-se o imaginário/discurso de que o insucesso dos negros na integração nacional deve-se a eles próprias. E, na sociedade atual, tal discurso se perpetua diante do quadro de desigualdade social e política. Sendo assim, quem quer ser negro em um contexto em que ter a pele preta é sinônimo de insucesso e fracasso? Quem quer ser negro em um cenário onde este não é considerado como referência de belo e sapiência?

A miscigenação também emerge como estratégia de branquear a sociedade brasileira na construção da ideia de que quanto mais branco se é melhor se torna, pois ser negro e ter a pele escura designa as inferioridades criadas pelo racismo, colocando o branco como o grau mais alto de humanidade e civilidade e os negros como não-desenvolvidos, selvagens e mais próximos da barbárie. Ou seja, o grupo racial, fruto da miscigenação, começa a integrar-se a sociedade de maneira ambígua, tendo dificuldade de se auto identificar e se afirmar politicamente, preferindo se identificar com quaisquer outros adjetivos do que como sendo negro:

Muitas das palavras usadas no cotidiano como autodescrição ou como termos que buscam ofender a pessoa denominada são bastante curiosas (moreno, moreninho, marrom bombom, de cor, queimado de praia, meio-branco) e sinalizam que grande parte da população, sobretudo as classes menos favorecidas, continuam evitando identificar-se com a categoria “negro” (“preto”) e continua

valorizando e privilegiando cores claras. [...] Tudo indica que a ideologia do branqueamento continua funcionando como uma espécie de pano de fundo ideológico sobre o qual outros discursos, outras concepções de negro e branco vão se sedimentando (HOFBAUER 2006, p. 411).

Desta forma, os mestiços não participam socialmente como brancos devido as características fenotípicas que ainda os identificam como negros, mesmo assim têm dificuldade de se afirmarem como negros por não quererem se associar as estereotípias e violências dirigidas a esse grupo racial.

Ao ter contato com estudos críticos das relações raciais brasileiras inauguro uma repolitização de minha identidade racial, que outrora era compreendida em seus “benefícios” de branqueamento e “integração” social via democracia racial. Essa revalorização afirmativa de ser negro é feita com os poucos recursos subjetivos que eu tinha. Afinal a baixa representatividade de negros e negras nos espaços de visibilidade e legitimidade de nossa sociedade limita a nossa imaginação sobre a positividade de ser negro e alcançar sucesso na vida. Assim, o movimento do indivíduo na positivação de ser negro, em uma atitude antirracista, é nomeada de “negritude”, quando este apresenta e problematiza as especificidades do negro diante da política de branqueamento brasileira. Em outras palavras,

A negritude é apresentada discursivamente como afirmação de si mesmo como portador de potenciais, como sujeito de uma história e de uma civilização fecunda, digna de respeito. [...] a negritude vai além da simples identificação racial. Ela não somente é uma busca de identidade enquanto forma positiva de afirmação da personalidade, mas também um argumento político diante de uma relação de dominação (D’ADESKY, 2001 *apud* ANDRÉ, 2007, p.97).

Esse tema embasa e motiva a criação dessa dança em um movimento que compreende o meu corpo em suas especificidades, identidades, construções sociais, afetividades, memórias, saberes, etc. Estes aspectos relacionados com as vivências de educação somática no curso e na disciplina Prática de Dança VIII, em particular, se manifestaram na composição de dança, ampliando meu entendimento de dança e corpo, culminando no solo de dança que diz muito de mim – naquela época – a partir de gestos próprios e de técnicas específicas que vivenciei até aquele momento.

4. “ANTÔNIO” – SOLO DE DANÇA

A dança de Antônio é a de André Sousa, que dança seu corpo negro de presença e memória. Na centralidade do espaço, tudo se volta para ele. Sua dança possível, reconhecível, intencionalmente precária na exigência de uma narrativa, expõe conforto e dor. Os movimentos narram, mas o corpo parece dizer algo mais, que pede passagem com algo de incorpóreo que se insinua no intolerável do sufocamento. O que fortalece o trabalho parece ser a expectativa de que na próxima volta do parafuso as estranhezas rompam a repetição conservadora. [...] Repetir e diferenciar no corpo e no movimento é, acima de tudo, ação que enfrenta e experimenta com as armas que se tem o desamparo e vasculha o diagrama de forças que nos torna fracos e servis.

Mário Rosa (2017, online)³

As palavras de Mário Rosa, na crítica feita a partir da apresentação do solo na Segunda Preta⁴ no teatro espanca!⁵, evidenciam um elemento fundamental do trabalho: a repetição. O trabalho é composto por uma sequência de movimentos feitos de modo improvisado, porém dentro de uma estrutura, que se repetem três vezes com mudanças da qualidade do tônus muscular. Inicia-se com uma qualidade muscular mais serena e menos rígida e termina de maneira mais ríspida e mais tensa.

Sem utilização de trilha sonora musicalizada, o solo se desenvolve no silêncio, que é interrompido apenas por falas sussurradas, o atrito do corpo no chão e o som da respiração. Vagarosamente pelo espaço, ando por entre o público sussurrando palavras e trechos retirados da música Etnocopop⁶: “liberte eles/ liberte agora/ liberte todos que estão do lado de fora” e “Polícia, polizei, carabinieri, police/ é tudo sirene do mesmo cop/ todo mundo sabe como se tratam os pops”. Em seguida, posiciono-me frente ao público; e lentamente levo as mãos na altura do tórax parando em frente ao plexo solar. Depois de uma breve pausa, fixando a imagem das mãos em frente ao peito, as mãos descem igualmente lentas até a região genital. Uma inspiração profunda é realizada e, ao liberar o ar, as mãos começam a fazer movimentos sinuosos pelo espaço, desenhando

³ A crítica “Dos desmontes e das vazões” está disponível em: <http://segundapreta.com/dos-desmontes-e-das-vazoes/>. Acesso: 21 jun. 2019.

⁴ A Segunda Preta é uma organização de artistas negras e negros que convocam apresentações de artes cênicas e performativas para se apresentarem e discutirem as produções artísticas negras em Belo Horizonte e no país. Para saber mais: <http://segundapreta.com/quem-somos2/>. Acesso: 22 jun. 2019.

⁵ O “teatro espanca!” (a grafia é em minúsculo) é um teatro “alternativo” da cidade, fora do circuito tradicional e hegemônico da cidade, instalado na região do baixo centro de Belo Horizonte. Zona marginalizada do centro belorizontino, próximo à Praça da Estação e o Viaduto Santa Teresa, espaços ocupados, principalmente, por negros, LGBTQI+, pessoas em situação de rua, dentre outros. Para saber mais: <http://espanca.com/c/quem-somos/>. Acesso: 22 jun. 2019.

⁶ Música: Etnocopop. Composição: Carlinhos Brown. Interpretação: Elza Soares. Álbum: Do cóccix até o pescoço (2002)

linhas. Esses movimentos se mantêm até eu ficar de costas para o público levando as mãos acima da cabeça, mantendo os movimentos sinuosos. De repente, essa relação com as mãos cessa e elas descem lentamente como se desenhassem um grande círculo.



FIGURA 1: *Antônio (1)*. Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Acervo Pessoal⁷



FIGURA 2: *Antônio (2)*. Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Segunda Preta⁸

⁷ Foto: Camila Magalhães.

⁸ Foto: Pablo Bernardo.

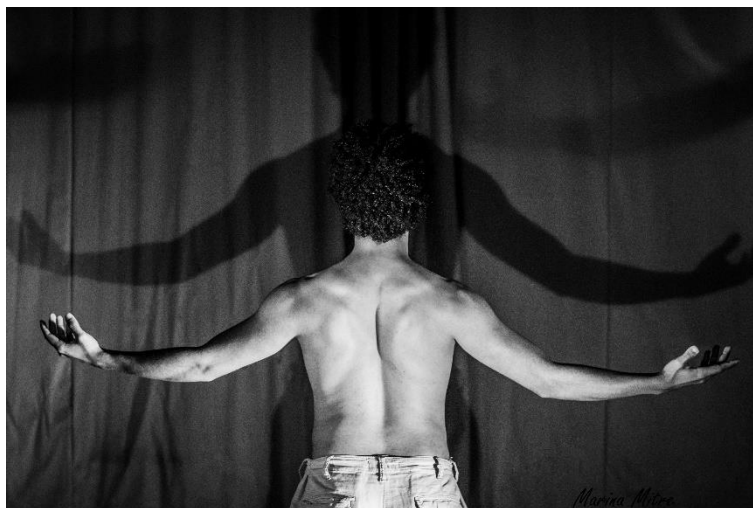


FIGURA 3: *Antônio* (3). Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Acervo Pessoal⁹

Sorratamente, os dedos da mão direita começam a se mover de maneira grotesca. Utilizando um tônus muscular intenso, esse braço se levanta até a altura dos ombros com os dedos se movendo de maneira asquerosa. Inusitadamente e violentamente esta mão vai diretamente para minha boca levando-me a cair de costas, batendo fortemente no chão. A mão continua com o tônus forte, enquanto o corpo se contorce afim de se livrar dessa arbitrariedade sobre minha existência.



FIGURA 4: *Antônio* (4). Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Segunda Preta¹⁰

⁹ Foto: Marina Mitre.

¹⁰ Foto: Pablo Bernardo.



FIGURA 5: *Antônio (5)*. Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Acervo Pessoal¹¹

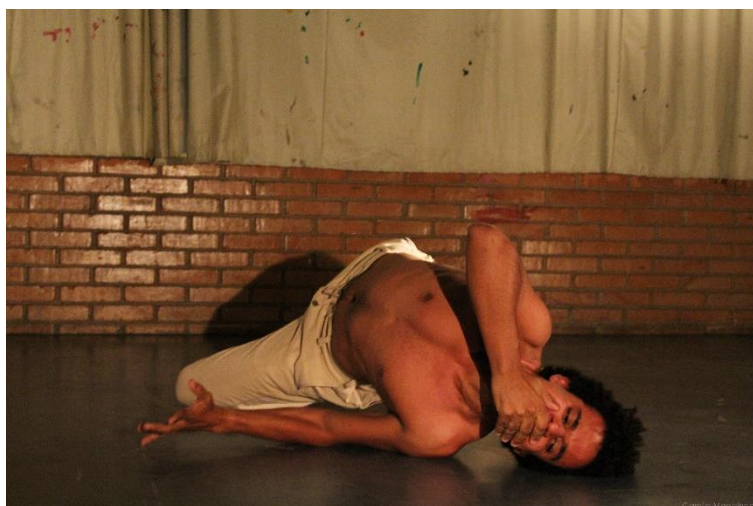


FIGURA 6: *Antônio (6)*. Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Acervo Pessoal¹²

De maneira fadigada, consigo me livrar dessa mão e me colocar de pé. Início novamente toda a sequência: mãos que sobem até a altura do peito, que descem até a genital, após uma profunda respiração começam movimentos sinuosos pelo espaço, porém, esse movimento sinuoso já tem uma outra qualidade muscular: já é um pouco mais rígida e intensa do que a anterior. Igualmente eu viro-me de costas e desfaço a relação das mãos desenhando um círculo no espaço. Novamente a mão sorrateira,

¹¹ Foto: Camila Magalhães.

¹² Foto: Camila Magalhães.

grotesca e asquerosa se prepara para repetir sua ação de bater e tapa a minha boca de maneira violenta, levando-me novamente com as costas no chão. Todavia, a reação de não aceitar essa violência também fica mais forte, porém fica mais difícil se livrar da mão.

Ao livrar-me da mão mais uma vez, coloco-me de pé novamente; e de maneira mais cansada e reativo reinicia a ação. Os movimentos sinuosos são muito mais intensos. Dessa vez, eu não me viro de costas e, igualmente, o movimento sinuoso cessa no alto da cabeça desenhando um grande círculo. Quando a mão sorrateira se prepara eu, também, já estou preparado para reagir. Quando a tentativa do tapa se repete a mão é interceptada impedindo a reprodução da violência.



FIGURA 7: *Antônio* (7). Interprete-criador: André Sousa.

Fonte: Acervo Pessoal¹³

Cavalcanti e Duarte descrevem o solo da seguinte maneira:

Ele inicia seu trabalho caminhando pelo espaço, por entre a plateia, com as mãos unidas no centro do corpo, sussurrando: “Liberte ele, liberte agora, liberte todos que estão do lado de fora”. No trabalho de André, somos impactados por um corpo que oscila entre a delicadeza e a violência [...], e depois, escancarada na força de uma mão que tampa sua boca ao ponto de derrubá-lo no chão e fazê-lo se contorcer, sempre com a imagem de uma boca tampada, uma fala interrompida, uma submissão imposta. Deste momento de agonia, ele ressurgue de pé e retoma os movimentos suaves, como se nada tivesse acontecido, e embarcamos nesse momento onírico até a hora em que novamente essa mão o derruba e “cala sua voz” (Cavalcanti e Duarte, 2016, p.79).

¹³ Foto: Marina Mitre.

Essa dramaturgia de repetição dos movimentos pode ser relacionada aos padrões de repetição da violência racial, que se manifesta de maneira sorrateira, perspicaz e sutil levando os corpos negros a uma cansaço, fadiga e desgaste que exige uma tomada de decisão reacionária cotidiana (a simples atitude de ficar de pé de uma vez), a fim de existir de maneira digna e de um modo que as estruturas de violência não o levem ao chão por mais outras tantas vezes. A qualidade de movimento é alterada como um apontamento da consciência e resistência em relação a essa estrutura opressora que necessita ser frequentemente problematizada e denunciada. Em outras palavras, ao passo que as violências raciais são atualizadas e sofisticadas, tão logo a resistência e afirmação de ser negro e manter-se vivo (no sentido amplo do existir) são redimensionados em uma agência (FULIN, 2014), uma (re)ação subversiva.

5. SER CORPO PRÓPRIO E DANÇAR A SI

As reflexões, análises e proposições críticas desenvolvidas no decorrer da disciplina “Do corpo próprio a uma dança de si: diferenças culturais, unidade, fragmentação e autoexpressão”, no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG, me conduziram a estabelecer algumas relações entre os conteúdos da disciplina e a minha vivência na Graduação em Dança analisadas a partir da criação do solo autoral de dança “Antônio”.

A disciplina recorreu à cronologia para analisar diferentes perspectivas e concepções sobre corpo em algumas sociedades, destacando, em alguns momentos, similitudes, aproximações e distanciamentos entre elas. Passamos por diferentes períodos, desde a antiguidade greco-romana à contemporaneidade, transitando em sociedades europeias, dialogando com experiências do oriente, Brasil e Estados Unidos, olhando sempre para os recortes que manifestavam danças.

A linha condutora da disciplina era a apreensão dos modos como os distintos contextos implicavam a concepção de corpo à individualidade expressiva do sujeito na dança. Ou seja, perspectivas que propõem modos de fazer artísticos que manifestassem a existência do indivíduo nos movimentos e gestos elaborados em dança, engajando, assim, a concepção de corpo dos respectivos contextos. A aparente contradição entre o desejo de expressão individual e o surgimento de técnicas, códigos e tratados para o dançar são ponto de análise da disciplina. Todavia, o surgimento de organizações e padronizações, a partir de distintas técnicas, não demonstraram um empecilho para o

objetivo de que a ação artística de dança manifestasse a realidade da existência do sujeito, sua individualidade, presente no corpo e a partir do corpo.

Debrucei-me sobre os pensamentos de Klauss Vianna no campo da dança afim de refletir sobre a concepção de corpo brasileiro desenvolvida em práticas de consciência corporal em suas aulas, com a intenção de provocar no sujeito uma autoexpressão e autoralidade. Penso que o trabalho de Klauss Vianna, justaposto com as demais experiências estudadas, apresentam – guardadas as devidas especificidades – o desejo comum de um corpo integral engajado num autoconhecimento e consciência de si na ação artística.

Conforme inspira Vianna (2008, p. 101), “é preciso educar e tornar fluente a naturalidade do gesto até o momento em que o aprendizado se converte num hábito, como parte de uma dinâmica corporal que assimila e ao mesmo tempo transcende os limites do próprio aprendizado”. Nesse sentido, as distintas concepções de corpo extrapolam os aspectos biomecânicos e cinesiológicos do corpo, e implicam esferas mais sutis, convocando dimensões do corpo metafísico/espiritual. Além disso, percebe-se nos argumentos de Vianna considerações da cultura afro-brasileira para um pensamento de dança brasileira, no qual as influências africanas e indígenas no território nacional teriam um papel fundamental para pensar corpo, dança e arte brasileira.

Sobre o corpo metafísico ou espiritual destaco os sete pontos organizados verticalmente no ponto medial do corpo, também conhecido com os sete *chakras* (1. coronário; 2. frontal; 3. laríngeo; 4. cardíaco; 5. esplênico ou plexo solar; 6. umbilical; 7. básico) e relaciono-os com o trabalho “Antônio”. Ao acessar as origens e fundamentos dessa concepção de corpo, pude perceber o como esta está presente em diferentes culturas, mas com outras elaborações. O que nos leva a refletir sobre aspectos intrínsecos do corpo, que extrapolam as organizações culturais e sociais das diferentes épocas. Desse modo, ao olhar para o trabalho “Antônio” percebo uma sequência de movimentos com as mãos criadas de modo “intuitivo”, que estariam relacionadas à localização de alguns dos *chakras*: as mãos em frente ao plexo solar, que descem até a região genital e terminam no alto da cabeça.

Os três *chakras*¹⁴ relacionados na composição coreográfica são: em um primeiro momento, o esplênico ou plexo solar; no segundo momento, o básico; e, por último, o

¹⁴ “A palavra chakra é originada do sânscrito e significa roda ou círculo em movimento. Os chakras são pontos de energia sutil e sua função é vitalizar o corpo energético e o físico, desenvolvendo a autoconsciência” (SILVA, 2018, p. 61). Isto é, os chakras, ou centros de força, segundo Leadbeater,

coronário. Respectivamente, estes *chakras* representam as emoções; estímulos de vida orgânica e espiritual; e vontade. Dentro das proposições do solo é possível estabelecer associações entre a localização do *chakra* e a temática da composição: os afetos, memórias e desejos (plexo solar) são modos pelos quais eu escolho me relacionar e estar no mundo (básico), externalizando minhas vontades em ações (coronário). Nesse sentido, fico a pensar se realmente as minhas escolhas de movimentações, desencadeando uma sequência que parte do plexo solar, que desce até a região genital, e terminando no alto da cabeça foram, realmente, colocadas de forma intuitiva.

Compreender o corpo em sua minuciosidade, no não inteligível, no invisível, naquilo que (muitas das vezes) a palavra não alcança, são, em certa medida, foco de esforço e apreensão das concepções de corpo e das danças estudadas. Técnicas de educação somática são elegidas como áreas de possível estudo e de um corpo integral, dialógico, poroso, permeável e honesto consigo mesmo: um corpo consciente de si em movimentos de autoexpressão. Estes “artifícios” corporais – desenvolvidos pelos estudos sistemáticos e treinamentos – podem contribuir na conscientização do mover em criações de dança autorais.

Consequentemente, a obra de dança está aberta para o contato, para a relação e, até, para a leitura, sem perder de vista o sujeito que se implica neste ato de se expor e se engajar em movimentos poéticos de dança que são intraduzíveis. É neste percurso, de ser um corpo próprio e dançar a si, que tenho escolhido ser questionador, inquieto e insubmisso, sem me enrijecer; poroso para os encontros e atravessamentos, assumindo isso em mim, logo, em minha dança. Podemos perceber, então, que o sujeito e sua dança estão intimamente relacionadas, implicados e, em certa medida, com limitação de serem entendidos separadamente. Porém, essa relação sujeito e dança, pressupõe um estado de consciência e atenção ao refletir sobre si, sua existência, sua relação com o mundo, seu lugar social e seu fazer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Práticas de educação somática e experiências contemporâneas de dança fomentaram uma maior atenção para meu fazer artístico de dança, evidenciando elementos que comparecem na criação afirmando identidades em processos criativos. O

(1994, p. 27) são “pontos de conexão ou enlace pelos quais flui a energia de um a outro veículo ou corpo do homem.”.

virtuosismo premente na dança clássica, que fundamentou boa parte de minha formação técnica-artística, ao estabelecer formas e vocabulários específicos de movimento, dão lugar a práticas investigativas e de descoberta do “corpo próprio”. No processo formativo dentro da universidade, vivencio a possibilidade de reconhecimento de mim na ação dançada, e as problemáticas raciais numa criação autoral de dança referenciado em minha corporeidade, história de vida e sujeito social concreto.

Ao transpor tais questões de dança ao campo da educação, ressalto que a dança tem diversos contributos a dar sem perder suas especificidades de arte ao aliar arcabouços técnicos e estéticos às questões de identidade. Refletir sobre ser corpo engaja conteúdos e metodologias interdisciplinares, elegendo procedimentos e conhecimentos específicos de dança. O ensino-aprendizagem de dança fundamentado nas identidades dos estudantes tem potencial de desenvolvimento de competências e habilidades referenciadas a partir e no próprio sujeito na construção de uma autopercepção crítica e transformadora de si e de seu contexto, pautada na práxis artística de dança.

REFERENCIAIS

ANDRÉ, Maria da Consolação. Psicossociologia e negritude: breve reflexão sobre o "ser negro" no Brasil. **Bol. - Acad. Paul. Psicol.**, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 87-102, dez. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2007000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 jul. 2016.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iracy e BENTO, Maria Aparecida Silva. (Orgs). **Psicologia social do racismo: estudos sobre a branquitude e branqueamento no Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Vozes. 2007, p. 13-23.

CAVALCANTI, Raquel Pires; DUARTE, Nicole B. A influência de princípios somáticos em processos de composição coreográfica: ensaio a partir de uma experiência. **Cadernos Do GIPE-CIT (UFBA)**, v. 36, p. 64-84, 2016.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petropolis, RJ: Vozes, 2017.

HOFBAUER, Andreas. **Uma história de branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Editoria UNESP, 2006. (p. 407-426).

LEADBEATER, C.W. **Os chakras: os centros magnéticos vitais do ser humano**. Tradução: J. Gervásio de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 1994.

ROSA, Mario. **Dos desmontes e das vazões**. Segunda Preta: 2017. Disponível em: <http://segundapreta.com/dos-desmontes-e-das-vazoes/>. Acesso: 12 jul. 2021.

SILVA, Sara Jobard Costa e. **Presença cênica:** consciência corporal e ativação energética através de uma abordagem somática da dança do ventre para o ator. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27490>. Acesso: 12 jul. 2021.