REVISTA DA FUNDARTE
ANO 23
NÚMERO 53
JANEIRO A MARÇO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



REVISTA 53
ARTE: O CRIAR, O FAZER E O APRECIAR

OS DISCURSOS POLÍTICOS INSCRITOS NO CORPOQUE DANÇA E (D)ENUNCIA

THE POLITICAL DISCOURSES INSCRIBED IN THE BODY THAT DANCES AND (D)ENUNCIES

Talles Atyhê Cardoso de Lima
Marcilio de Souza Vieira

Resumo: O presente artigo discute as inferências do corpo dissidente na dança contemporânea e exemplifica tal dissidência a partir da obra Proibido Elefantes da Companhia potiguar Gira Dança. Discute-se sobre os discursos que se inscrevem no corpo, que é considerado dissidente, mas que pode ser referenciado na dança. Assumimos a perspectiva de corpos dissidentes por entender que o conceito é mais pertinente para a compreensão de tais corpos no campo da dança na atualidade. Assim, refletimos e discutimos sobre esse corpo que dança e (d)enuncia, ao mesmo tempo, com vista a direcionar nosso olhar sobre a obra de dança potiguar, com intuito de compreender de que modo as narrativas e poéticas são engendradas, a partir de nuances políticas, em corpos desobedientes.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Discursos.

Abstract: This article discusses the inferences of the dissident body in contemporary dance and exemplifies such dissidence from the work Proibido Elefantes by Companhia Potiguar Gira Dança. It discusses the discourses that are inscribed in the body, which is considered dissident, but which can be referenced in dance. We assume the perspective of dissident bodies by understanding that the concept is more relevant to the understanding of such bodies in the field of dance today. Thus, we reflect and discuss about this body that dances and (d)enunciates, at the same time, with a view to directing our gaze on the potiguar dance work, with the aim of understanding how the narratives and poetics are engendered, from political nuances, in disobedient bodies.

Keywords: Body. Dance. Discourses.

A dança é uma linguagem polissêmica, potente, performativa, na qual e pela qual, podemos reconhecer inscrições políticas e sociais, através de, no/pelo corpo narrativas diversas que se materializam e tomam forma em diferentes plasticidades e estéticas. Sendo assim, o corpo na cena desempenha a função de enunciador, ao mesmo tempo em que ele, como sujeito *per si*, comunica por meio de seus simbolismos e representações. O corpo que dança constrói não só uma semântica imagética e simbólica, mas se coloca como uma espécie de texto em movimento.

Assim, conforme nos aponta Greiner (2005, p. 16), "[...] o modo como um corpo é descrito e analisado não está separado do que ele representa como

possibilidade de ser quando está em ação no mundo." Ou seja, não se pode dissociar aquilo que o corpo é, que comunica e que age no mundo, das representações das suas ações.

Passos (2011, p. 2) nos demonstra que "[...] o artista que propõe uma poética de expressão de seus conteúdos internos, sem a intenção de comunicar algo para o público, querendo ele ou não, sua obra será percebida e interpretada por outro indivíduo". Quer dizer, por menos intencional que a obra de arte se proponha, sempre há algo a comunicar e a ser interpretado por um determinado público.

Lepecki (2012, p. 45) afirma que "[...] a dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante". Desse modo, na sua tonalidade mais forte e indivisivelmente política, é a arte como ação e mobilização.

Dessa forma, compreende-se que a arte é intencional, mesmo que pareça não ter essa pretensão em alguns casos e que as ações na arte ocorrem de maneira engajada e politizada, ou seja, acontecem nos fluxos e contrafluxos da sociedade, afinal a arte é movimento da sociedade.

Portanto, falar sobre corpos dissidentes na dança constitui em si um ato de resistência, diante da construção histórica que se fortaleceu ao longo dos séculos, elegendo padrões referenciais para a dança de hoje. Sabe-se que determinados códigos na dança foram superestimados e que, por muitas vezes e por muitos anos (e até hoje), ouve-se falar que o balé clássico é o modelo ideal de dança, considerada por alguns(as) como a "base" de tudo. O balé que se assemelha em disciplina e treinamento ao atletismo e que, por séculos, protagonizaram-se corpos esbeltos, disciplinados, fortes e extremamente flexíveis.

Esse corpo disciplinado a serviço de uma determinada sociedade branca e capitalista, pode ser compreendido nos escritos de Foucault (2013), quando discute questões de poder sobre o corpo. O controle sobre os corpos, exercido sob influências múltiplas, sobretudo mercadológicas, dentre as quais se destaca o *marketing* corporal, na atualidade, revela a construção de determinados padrões estéticos, que perduram por séculos, dentro de um sistema que privilegia o

treinamento físico como uma ação constituinte desse empreendimento. A construção de representações sociais sobre o corpo não é atual e remonta desde o período clássico, revelando mudanças sobre as formas de compreendê-lo e de que modo se instituem as concepções de belo e apto.

Na Grécia Antiga, a imagem do corpo era radicalmente idealizada pelo olhar da estética, com seus critérios sobre o belo, que envolviam certos parâmetros, como harmonia, equilíbrio e simetria. Além disso, um corpo treinado, aprimorado e de "espírito elevado", eram virtudes extremamente apreciadas e serviam para glorificação e interesse do Estado (BARBOSA *et al*, 2011). Isso revela que as noções de corpo estão intrinsecamente ligadas aos ideais de beleza e padronização, seguindo a lógica do poder exercido sobre os corpos e que se reverberam nas instâncias sociais.

Esse corpo da simetria, da beleza, da leveza, preponderado pela sociedade grega e, posteriormente romana, desvela-se no balé clássico e na dança moderna com algumas exceções. Exemplifica-se essa simetria nos corpos de bailarinas que representavam sílfides, usavam *tutus* românticos e movimentos precisos que exigia um corpo treinado para o balé clássico. Às bailarinas, cabia um rígido treinamento para que pudessem se erguer nas sapatilhas de ponta e, com elas, as coreografias de balé passaram a obedecer a uma codificação corporal completamente distinta do gestual cotidiano. A coreografia passou a ser gerada a partir de um universo codificado de passos e posições elementares, combinados em figuras (CHAIMOVICH, 2016).

No entanto, no decorrer do desenvolvimento da dança e resultado do pioneirismo de muitos e muitas artistas, como Isadora Duncan, Martha Graham, Alvin Ailey e, tantos outros(as), que resistiram a determinados padrões, possibilitou-se pensar e fazer dança de outras formas, numa revolução histórica, que resultaria na construção de uma dança multifacetada, uma dança que se valia da riqueza vocabular do corpo, da sua expressividade e plasticidade, reconfigurando o excesso de tecnicismo e verticalidade, edificado num ideal de perfeição, disciplina e rigidez. Apesar dessas mudanças a ideia de corpo para essa dança ainda era centrado na virtuose, no corpo belo, e não cabia espaço para corpos dissidentes.

Hoje, com o avanço da tecnologia e suas mediações, das múltiplas conexões com linguagens híbridas nas produções artísticas, estamos vivenciando novas configurações poéticas e estéticas de criação - antes inimagináveis - construindo, assim, conceitos, representações, ressignificações e reelaborações técnica-estéticas na cena que desembocam no que chamamos atualmente de Arte pós-moderna, ou contemporânea. Sendo assim, a dança que chamamos de contemporânea ou pós-moderna se configura como uma ampla linguagem do movimento, capaz de se materializar de diversas formas e modos, com ricos repertórios e em espaços variados, incluindo em sua produção corpos antes marginalizados e estigmatizados, num processo conceituado como "hibridização", em que é possível se trabalhar com múltiplas linguagens e formas espetaculares. Já se fala na virtualização do corpo (LÉVY, 1996), em que a relação do físico com o virtual cria um ambiente de possibilidades infinitas, propiciando a experiência tecnossocial e técnico-artística, uma espécie de antropomorfia do corpo.

Além disso, a "quebra" de determinados padrões que se estabeleceram como "canônicos" ao decorrer de seu desenvolvimento tem sido discutida em muitos espaços como uma temática extremamente importante, devido à crescente representatividade que se propõe à dança como um ato de resistência.

Apesar da história hegemônica instituída na dança em que as dissidências eram escamoteadas, os corpos dissidentes dançam na contramão dos ditos corpos belos do balé e da dança moderna. Tais corpos "não autorizados" por essa dança classicista rompem as barreiras seculares, muitas vezes inquietando com seus corpos dançantes, mas comunicando a partir da dança as subjetividades, singularidades e identidades próprias e coletivas. Corpos que a partir de suas especificidades e diferenças se movimentam e dizem sobre seus pertencimentos e (re)existências.

Para o enriquecimento e ampliação do debate, dialogamos com autores(as) que vêm se debruçando sobre corpos dissidentes na dança, tais como Trói (2018) e Meireles (2020) a fim de endossar os pressupostos construídos sobre o discurso político inscrito no corpo que dança e que, ao mesmo tempo, é porta-voz de mobilizações sociais que se erguem em busca de representatividade e legitimação;

corpos que questionam a normativa vigente. Corpos dissidentes que, para Meireles (2020, p. 36), "[...] desassossegam as cenas artísticas institucionalizadas por questionarem uma, ou mais de uma, de suas normas, numa interseccionalidade que complexifica as posições".

Assim, esses corpos dissidentes estão (des-re)construindo poéticas e narrativas de resistência, seja através de posturas combativas, que se dão em coletividades, ou criando mecanismos de defesas, seja nas relações sociais ou no exercício da Arte, enquanto instância política, recriando e ressignificando sua (re)existência, desafiando, como diz Meireles (2020) a forma-corpo capaz.

Tais dissidências corporais vislumbram desconstruir ideias sobre o corpo dançante na contemporaneidade corroborando com o pensamento de Nunes (2005, p. 46) quando diz que:

> A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos, enfraquecendo arraigadas imposições culturais aos atributos necessários a este corpo, do tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente. A multiplicidade e a diversidade caracterizam esta dança, com corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído por meio de uma técnica específica e que responda a um só padrão estético.

Se antes a dança, numa estreita relação com uma construção histórica estética de um corpo ideal para as artes, corroborava para a fixação de determinados padrões, agora, pode-se mensurar a grande variedade de corpos que se reinventam e que se colocam em cena como um ato contestatório. Percebe-se uma aceitação da democratização da dança como sendo uma tendência, diante de tanta resistência imposta aos corpos dissidentes que ousam "despadronizar". Um corpo (d)enunciativo que se coloca na arte para mobilizar, para questionar e provocar. A exemplo desses corpos dançantes da cena da dança contemporanea citamos Edu O, Moira Braga, Alexandre Américo, Jussara Belchior e tantos outros.

A dança, como fenômeno cultural e político, os discursos se corporificam no gesto dançado, nos seus simbolismos e significações. Quando se dança, cria-se um diálogo entre quem faz e quem aprecia, para além da visualidade estética e

contemplativa. Há um discurso inscrito no(s) corpo(s) que é proferido no conjunto de sua gestualidade expressiva e enunciativa. O corpo dissidente, que revela seus discursos políticos de transgressão, precisa de uma leitura crítica. Um discurso político e potente que traduz ambiguidades, denuncia desigualdades e evidencia conflitos sociais.

Nas palavras de Setenta (2008, p. 11) "[...] dança e política compartilham o mesmo processo de constituição das propostas e ideias artísticas e coletivas". A referida autora continua afirmando que "[...] O acolhimento da tônica "política" no processo de organização do fazer em dança se constrói como um acontecimento singular" (IDEM). Isso quer dizer que a relação entre dança e política se estabelece com propostas e ideias produzidas por uma coletividade e, de modo singular, revelando caminho similar na construção de narrativas e poéticas que partem dessa relação processual dos fazeres artístico-políticos.

Nessa perspectiva, a construção de sentidos e mobilizações a partir de uma ideia de coletividade nos desvela os caminhos pelos quais ocorrem interfaces entre dança e política, estabelecendo-se o discurso como parte principal de sua composição, pois ocorrem por intermédio da comunicação social e se traduzem em discursos político-artísticos.

A Arte, como teoriza Coli (2006), instala-se em nosso mundo por meio de diversos aparatos culturais, dentre os quais, o discurso se constitui como um dos principais. O discurso como materialização da enunciação de sujeitos que se rebelam através da Arte, revelando o poder que essa possui para criar conexões, provocar mudanças no *status quo* e se firmar enquanto prática social, que reverbera no campo artístico como importante "arma" contra as forças opressoras e hegemônicas.

A fim de situar o leitor, introduzimos o conceito de discurso a partir do entendimento de Mikhail Bakhtin, que em sua obra *Gêneros do Discurso* (2016), categoriza os gêneros discursivos como formas relativamente estáveis e típicas de construção de conjuntos, que, embora a enunciação discursiva ocorra de modo individual, cada campo de ação discursiva elabora formas relativamente estáveis de enunciados, os quais se denominam gêneros do discurso. Tais gêneros, enquanto

fenômenos da linguagem, ocorrem de modo específico nas mais variadas formas de comunicação coletiva, presente, também, na Arte.

A dança, enquanto linguagem performativa, situa-se significativamente no campo discursivo simbólico e gestual e, assim, é dotada de significações para além do campo físico e material. O corpo que dança assume o discurso, posto que é materialidade, gestualidade, expressividade e narratividade, de modo que a enunciação mobiliza sentidos e representações.

Na relação entre plateia e artista, reconhece-se a comunicação como produção de sentido, nessa interação a partir da experiência sensória e sensível da expectação, que produz sentidos e interpretações, na prática ativa de apreciação. O gesto dançado, ainda que algumas vezes seja codificado dentro de um sistema pré-definido, muitas vezes isento de grandes pretensões ou intenções comunicativas, produz no espectador leituras diversas, desde as que partem de sua subjetividade, até às que se discorre sobre a crítica especializada, pois, a experiência estética do indivíduo que a aprecia está ligada à sua construção individual e subjetiva e/ou à sua formação técnica e empírica. Todavia, mesmo que o espectador esteja condicionado à interpretação individual, a dança se manifesta como fenômeno social que acontece em coletividade e que é parte de uma realidade social compartilhada.

Portanto, a dança ocorre em um determinado tempo e local, sendo atravessada pela conjuntura política, cultural, social na sua construção e feitura. Não podemos dissociar a dança do contexto em que ela se desenvolve e se inscreve, devendo sempre atentar-nos aos acontecimentos e fatos que confluem em suas poéticas e narrativas. “O corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo, são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (LE BRETON, 2006, p. 70). Nessa perspectiva, as relações entre corpo e sociedade estão intimamente ligadas e inseparáveis.

Os discursos presentes na dança representam profusas instâncias e recortes das culturas e contextos em que ela se desenvolve, exigindo de nós um olhar aguçado sobre suas potências comunicativas, que desvelam conflitos sociais, lutas de classes, tabus, desigualdades, movimentos de resistência e afrontamento etc., não estando isenta dos atravessamentos político-sociais que lhe provocam

mudanças.

Oliveira (2018) em seu artigo *A dança como arma política*, revela-nos que o caráter discursivo contestador da dança não é atual, pois, na década de 1930, nos Estados Unidos, houve uma revolução marcante na história da dança norte-americana. Artistas como Edith Segal, Doris Humphrey, Charles Weidman e Fanya Geltman protagonizaram lutas importantíssimas que, à época, representaram um verdadeiro motim, na perspectiva de questionar certas formatações cristalizadas na produção da dança moderna estadunidense, concomitantemente em que se eclodiram movimentos de contracultura. Cabe esclarecer que os movimentos de contracultura nasceram por volta dos anos 1960, como ações promovidas por grupos jovens que se colocavam com contestação aos padrões vigentes, questionando a sociedade, seus tabus, suas normas, sua cultura etc.

Decerto, num cenário completamente desafiador para as ciências – e, muito mais, para as ciências humanas, nas quais se insere o campo das Artes –, em que o conservadorismo, o neofascismo e neoliberalismo ganham espaço e se fortalecem, compreendemos a necessidade de discutirmos de que modo tudo isso repercute na produção artística e provoca uma atitude de resistência. Como aponta Pedroni (2017) podemos pensar que a experiência artística que se volta para uma perspectiva ativista não é um desejo universal e atemporal de intervenção, mas uma imersão no contexto que está impreterivelmenteatravessada e borrada por este próprio contexto. Sendo assim, o ativismo artístico passa a ser visto dentro de uma totalidade da vida social, nas suas contradições e lutas.

Compreender esses embates e atravessamentos políticos, dentro dos contextos em que a arte se faz necessária, especialmente, enquanto ação mobilizadora, é reconhecer o potencial discursivo que ela tem de/para denunciar e repercutir os desafios que enfrentamos diante das condições que nos impõem as forças opressoras que dominam as estruturas sociais. Como resposta a essas forças hegemônicas, pomo-nos, enquanto artistas da cena, protagonistas dessa luta interminável.

Além disso, como observa Foucault, em seu célebre livro *Microfísica do Poder* (2010), os poderes opressores não são exercidos apenas pelos que elegemos

dotados de poder político e econômico, mas está presente em todas as relações humanas como um acontecimento inerente à dinâmica da vida em sociedade. Portanto, nós mesmos exercemos poderes uns sobre os outros e sobre nós mesmos. No entendimento foucaultiano, o poder é uma realidade dinâmica exercida genealogicamente nas relações humanas, que se manifesta de diversas formas, descentralizando a visão clássica de poder instituído e soberano do Estado e transpassando qualquer ideia limitante do exercício de micropoderes (RÔMULO *et al.*, 2014). Nessa perspectiva, percebemos que o poder está presente, também, nas práticas discursivas, enquanto fenômeno social, dinâmico, e nos efeitos que elas provocam, desvelando seu caráter conflitante, a partir das configurações que são postas na contemporaneidade.

A dança é terreno fértil para desvendar potencialidades discursivas que se constroem na relação entre linguagem, estética, imagética e poder. Por se tratar de uma linguagem desenvolvida no/pelo corpo, ela desnuda o discurso em ação e, em sua gestualidade, expõe não apenas suas estéticas, mas reflete o indivíduo em sociedade, com suas mazelas, conflitos e inquietações, construídas em suas poéticas e narrativas.

De acordo com Setenta (2008, p. 11), "[...] a dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção." O corpo não é instrumento, mas sim, um sujeito dotado de modos enunciativos de comunicação. A autora citada dialoga com as formulações propostas por Austin, o qual compreende linguagem enquanto ação e, com isso, aproxima a linguagem verbal com a corporal, definindo que os corpos enunciam falas e agem nos espaços. A partir da teoria de Austin, citado por Setenta (2008), os enunciados são distinguidos entre constantivos (descrição) e performativos (ação). Por conseguinte, a linguagem se torna performance, ao tomar os atos de fala enquanto ações, que não apenas dizem algo, mas ageme transformam o mundo. A autora citada parte então para a relação com a dança, desenvolve uma reflexão crítica ao articular os conceitos da linguagem ação de Austin e do corpomídia nos processos da dança. Consequentemente, ao estar em constante comunicação com os espaços, os corpos se engendram nos processos políticos.

Na cena contemporânea, o corpo ganha destaque, enquanto instância primária da materialização de ideias e tem sido alvo de diversas discussões e reflexões no âmbito das Artes, da Filosofia, das Neurociências e dos mais variados campos do conhecimento. Cada vez mais surge o interesse em refletir e discutir as diversas representações e inferências do corpo, em suas múltiplas dimensões e projeções.

Neste artigo embasamos a discussão, evocando Vieira e Pedroni (2019) que debatem sobre a importância e urgência de ações artivistas no campo da Arte, sobretudo na dança, a fim de relacionar a temática abordada com as ações do ativismo artístico, objetivando lançar o olhar sobre as interfaces entre dança e mobilização social. Ainda, autores como Ferreira (2013), que nos ajudam a esboçar um breve percurso sobre o corpo e sua representatividade discursiva nas Artes e que nos possibilitará uma reflexão sobre a dança como discurso da experiência do corpo; Guzzo e Spink (2015) que tratam de discursos mobilizadores no fazer arte e Setenta (2008), que nos proporcionará uma abordagem aprofundada acerca do fazer-dizer do corpo que dança.

Guzzo e Spink (2015, p. 09) afirmam que:

> A dança como forma de comunicação e discurso, e principalmente como arte, tem o papel de testemunhar e co-construir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica. Por ser uma manifestação artística complexa, ela possui uma rede de materialidades e sociabilidades que a sustentam, e a cada espetáculo constrói-se uma maneira coletiva de narrar, posicionar-se, recortar a realidade.

Nessa perspectiva, apreende-se que os discursos mobilizadores presentes no fazer artístico se constituem como uma ação de narração e ativação de sentidos sobre mobilidades sociais coletivas, que se dá por intermédio da formação de redes de materialidades e sociabilidades que a alicerçam. As representações espaço-temporais presentes na dança atravessam estruturas sociais que se corporificam e ganham sentido, na medida em que refletem recortes da sociedade e que evidenciam conflitos e posicionamentos. Para ratificar esse pensamento Guzzo e

Spink (2015, p.9) vão dizer que "[...] A dança pode ser uma maneira de entender o engajamento, a participação e a mobilização política, uma vez que as palavras que designam a dança são as mesmas que se usam para designar ações políticas: movimento, mobilização".

Nessa perspectiva, Vieira e Pedroni (2019) partem da hipótese de que as expressões de enfrentamento artístico-políticas, tanto na dimensão estética ou de organização política, são atravessadas pelos processos de luta social e de seus contextos, ao passo que denotam o caráter estratégico do fazer artístico dentro das disputas por hegemonia social. Tal entendimento nos conduz a pensar no poder que arte tem de (d)enunciar e representar as dinâmicas sociais.

Ferreira (2013) compreende que o corpo é lugar de simbolização onde se marcariam os sintomas sociais e culturais e que comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Tal compreensão reforça a premissa de que o corpo não apenas se insere na sociedade como um lugar político de existência, mas como parte do processo de agrupamento e agenciamentos das questões que lhe compõem.

Tomando essas duas últimas palavras que estão presentes no campo da dança e também no campo social, "movimento" e "mobilização" constituem importantes recortes discursivos para entendermos os fluxos de dinâmica pertencentes ao fazer artístico-político. O movimento na dança se configura não somente por aspectos biomecânicos e cinesiológicos do corpo, mas, também, agrupamentos que surgem em determinados contextos sociais como ações políticas organizadas. Do mesmo modo, a mobilização nos leva ao lugar do ajuntamento com fins políticos, ideológicos e se dá como ação coletiva e representativa de grupos sociais marginalizados.

Tais ações de teor político nos remontam a períodos marcantes na história da dança brasileira, como o que ocorreu nos anos 1960-70, em que o país vivia regimes autoritários e em que se instaurou, por outras vias, um movimento de resistência, representado pelo Grupo Teatro de Dança Galpão, em São Paulo, durante a década de 1970, especificamente. O Grupo refletiu o caráter transgressor da produção

artística e apontou a emergência de práticas de resistência, num cenário completamente desafiador e hostil (OSÓRIO, 2014). O Grupo Teatro de Dança Galpão é um exemplo de ação de defrontação organizada, mas não é único.

Podemos citar ainda como ato de resistência à ditadura civil-militar no Brasil o grupo Dzi Croquettes com grande sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo e, posteriormente, em Paris. O grupo existiu durante quatro anos, em meio ao duro regime civil-militar que imperava no Brasil, na década de 1970 e meados de 1980, período de apogeu dos Dzi Croquettes, conforme estudos de Vieira (2020). Com seu humor ácido, suas concepções estéticas fora do convencional e com a quebra de muitos padrões conservadores, os Dzi Croquettes causaram rebuliço em parte da sociedade brasileira, ao proporem para o mundo – em várias línguas e sob vários gingados, o que Manganelli (2018) citado por Vieira (2020) vai chamar de uma proposta de rompimento com o essencialismo sexual dos indivíduos.

Outro grupo que vai na esteira dos Dzi Croquettes e do Grupo Teatro de Dança Galpão é o *Ballet Stagium*, também paulista que nos anos de 1971, surgiu com uma proposta completamente inovadora, que foi trazer para a cena composições coreográficas com questões de âmbito político/social. No mesmo contexto de ditadura civil-militar, o grupo produziu o espetáculo *Dança das Cabeças*[1], de 1978, concebido por Décio Otero e Marika Gidali, que representava a questão da migração nordestina para os grandes centros urbanos do país (VELOSO JUNIOR, 2019).

Dança das Cabeças surgiu da própria experiência dos bailarinos em viagens ao Nordeste brasileiro que, à época, sofria com o abandono e o descaso, de maneira mais forte. Tais questões sociais estavam inscritas na composição e nas movimentações coreográficas a partir dos gatilhos e vivências dos corpos-sujeitos que se colocavam em cena como construto de discursos dançados (VELOSO JUNIOR, 2019).

A repercussão da obra acendeu alardes na dança e na produção artística nacional, enfatizando o teor político dos processos artísticos que eram produzidos no

[1] A obra, intensamente criticada, recebeu leituras de HelenaKatz, Acácio Vallim e Lineu Dias, que as escrevia e publicava em jornais como Folha de S. Paulo e Estado de São Paulo.

fervor dos regimes ditatoriais. A dança que se produzia naquele momento se revelava como um contrafluxo das produções com abordagem meramente fictícia, sequenciadas pelo balé clássico que, numa perspectiva hegemônica, situava-se como referencial de dança legitimada.

Num teor fortemente reivindicativo, a companhia de Otero e Gidali se debruçou sobre problemáticas como o racismo, a opressão, o genocídio indígena, a destruição ecológica, o desmatamento, os migrantes nordestinos, a problemática social urbana e rural etc., servindo de aporte para tônica dos discursos políticos injetados nos corpos em cena.

A partir dos exemplos citados, podemos refletir que essas ações organizadas dentro de um movimento político na dança brasileira nos concede o pressuposto de que os discursos dançados nos revelam uma semântica que se desenvolve na relação tríade entre dança, linguagem e política, de forma indissociável. Infere-se que a tonalidade política da criação artística está intrinsecamente ligada com a inscrição nos corpos das insurgências que nos atravessam e nos constituem como sujeitos sociais.

Sobre isso, Ferreira (2013, p. 78) sugere:

> Para a análise do discurso o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível.

Dessa maneira, as poéticas de criação e as narrativas que derivam delas aparecem no corpo como um modo de (d)enunciar ao mundo aquilo que lhe compõe, que lhe atravessa e que é compartilhado entre sujeitos.

Inscrevem-se no corpo certas narrativas que resultam de processos de conjunções de mobilização e impulsos do sujeito que se coloca em cena como um ato de protesto, cujo enredo se constrói nas vivências e experiências mobilizadoras do contexto social. Diversos são os atravessamentos políticos

que nos mobilizam para a criação, desde os discursos oralizados às simbologias do plano imagético, sendo esta última projetada nos corpos de maneira expressiva nas Artes da cena.

Como exemplo disso, tomemos os corpos em cena da dança contemporânea potiguar a partir da leitura de *Proibido Elefantes*, uma obra repleta de simbolismos e referenciais discursos, no que se refere à imagética da potência política enunciada na gestualidade presente na obra. Esse trabalho é um dos principais da Companhia Gira Dança-RN, em que o olhar é a primeira via de acesso de leitura das dissidências. Muitas vezes um olhar da expectação carregada de preconceitos.

Na obra, corpos com nanismo, cegueira, gordos, com Síndrome de Down, desafiam um sistema que se alicerça na estruturação de paradigmas e estigmas, que, ao se colocarem em cena, configuram-se como um ato político de resistência. O teor político aqui mencionado, refere-se à conjuntura das inferências concatenadas no corpo que, de maneira expressiva, traz para o cenário espetacular suas historicidades, suas aflições, suas motivações, gatilhos e mobilizações que lhes atravessam e que lhes fazem parte. Não é apenas questão de "inclusão" de corpos com ou sem deficiência, - que, também, tem a ver com representações políticas-, mas, principalmente, com a instauração de um *corpus* que discursa, denuncia e modifica hegemonias.

Sobre esses corpos deficientes Salles (2010) dirá que nos séculos XVII, XIX e XXI, os corpos que apresentavam alguma diferença eram completamente excluídos dos espetáculos, por raras vezes, participavam da montagem das obras, e quando participavam, tinham que disfarçar suas diferenciações corporais. Demoraram- se séculos até que corpos que não se enquadraram nos padrões estéticos privilegiados pudessem ter aparição nas produções artísticas. Somente no início do século XVIII, algumas aparições pontuais de corpos "fora do padrão" começavam a surgir, por influência do *freak show*, o que, mesmo colocando pessoas de corpos dissidentes em cena, não servia como espaço de debate e democratização, mas apenas como uma forma de geração de lucros para quem promovia esses shows.

No entanto, com o advento da chamada "arte contemporânea", abre-se um

olhar menos depreciativo sobre as dissidências corporais, que começam a ter um pequeno, mas importante passo para sua inserção nas práticas e vivências artísticas. A exemplo desse processo inicial, na dança, aqui no Nordeste, temos a companhia de dança Gira Dança que iniciou sua trajetória e pioneirismo, no ano de 2005, em Natal/RN com uma proposta completamente inovadora, propondo-se a criar uma linguagem própria na dança contemporâneaa partir da inserção de corpos dissidentes, que inclui corpos com e/ou sem deficiência, numa tentativa de (re)descobrir possibilidades e limitações do corpo.

Como ação organizada e mobilizadora, o Gira Dança representa o esforço contínuo pela ressignificação dos corpos dissidentes na dança contemporânea potiguar, que, por muito tempo os segregou e os colocou à margem da produção artística. Dessa forma, os pequenos avanços no que tange à inserção desses múltiplos corpos na cena devem ser celebrados, mas sem perder o olhar para as formas e políticas que circundam a questão da inclusão na dança.

Proibido Elefantes (2012), obra do potiguar Clébio Oliveira, é reflexo das mudanças ocorridas nas poéticas e narrativas correntes na dança contemporânea. A obra é repleta de simbolismos e referenciais discursos, no que se refere à imagética da potência política enunciada na gestualidade presente na obra. Nela podemos ver as potencialidades discursivas presentes no seu processo de criação e produto final, revelando o discurso político de resiliência capaz de nos provocar o questionamento sobre as formas atuais de contra hegemonia que debandam da dança.

Na peça não há apenas um conjunto de movimentos ensaiados e que são lidos como espetáculo cênico, mas há um discurso que precisa ser lido. As movimentações vão ganhando sentido à medida que vamos nos permitindo ler a obra, vai demonstrando a relação entre os discursos falados e discursos dançados, numa relação estreita de linguagens e estéticas. O que essa dança tem a nos dizer para além do que nos é evidente, em primeiro momento? O que não é verbalizado que eu preciso compreender apósassistir à obra?

Proibido Elefantes vai narrando as vivências de vida do elenco. As ações de enfrentamento, de rebeldia, de desobediência, de afrontamento, vão de encontro

com o que Vieira e Pedroni (2019) discutem sobre ação e mobilização social através da dança. É a dança, através de corpos dissidentes, que se lançam para (d)enunciar tudo aquilo que lhes atravessa na sociedade.

Além disso, com o intuito de possibilitar a inclusão, a obra é apresentada com audiodescrição em tempo real para as pessoas com deficiência visual, o que permite ao espectador um outro olhar sobre o que acontece no momento da atividade cênica. Os espaços ocupados pelos bailarinos vão sendo desvendados de acordo com o que vai sendo narrado.

Ainda se tratando de espacialidade, os bailarinos exploram o espaço de diversas maneiras: de quatro apoios, deslizando sobre o chão, em pé, utilizando variados apoios, se lançam ao chão, levantam-se, correm, deslizam.

Considerações finais provisórias

Mediante o exposto, a partir das referências utilizadas para a construção deste artigo, discutimos como os discursos políticos se revelam no corpo dissidente que dança e (d)enuncia, como são produzidos na dança possuem uma poética e narrativa de resistência diretamente relacionadas a nuances artístico-políticas.

Nesse sentido, o processo a que denominamos evolutivo, nesse sentido, cumpre a função de alertar que determinadas forças hegemônicas decidem e definem quem é protagonista na produção artística ou quem deve permanecer no *backstage*. Como aponta Navas (2003), quando se fala em dança no Brasil, é preciso compreender que determinados direcionamentos e reflexões devam levar em consideração a pluralidade e a diversidade. A dança se faz e se refaz na desembocadura dos múltiplos câmbios construídos historicamente entre culturas, povos, crenças, rituais, mas, também, na miscelânea de corpos em que a dança se materializa como linguagem dotada de plasticidades diversas.

Sendo assim, é preciso mirar a dança como um processo contínuo de interlocuções dentro dessa vastidão que chamamos de contemporaneidade, sinalizando suas especificidades no processo construtivo e evolutivo, pois o mundo já não é mais o mesmo e não podemos ignorar tais mudanças eacontecimentos.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BARBOSA, M. R., Matos, P. M. & Costa, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*; 23 (1): 24-34, 2011. Disponível em https://www.scielo.br/j/psoc/a/WstTrSKFNy7tzvSyMpqfWjz/?lang=pt . acessado em 10/07/2022.

CHAIMOVICH, Felipe. O balé como movimento do corpo reprimido *CALIBÁN* - Revista Latino Americana de Psicanálise, v. 14, p. 125 - 129, 2016. Disponível em http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/Caliban_Vol14_No1_2016_-port_p125-129.pdf Acesso em 10 set. 2022.

COLI, Jorge. *O que é arte.* 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. *REDISCO*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, 2013. Disponivel em https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697 Acessado em 10 set. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão; trad. Raquel Ramalhete. 41. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Microfísica do Poder***.** Rio de Janeiro: Edições Graal,2010.

GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, dança e política (s). *Psicologia & sociedade*, v. 27, p. 03-12, 2015. Disponivel em https://www.scielo.br/j/psoc/a/wsF4CnGCnPwfjSDYzgX4bDS/abstract/?lang=pt Acessado em 10 de set. 2022.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo.* Petrópolis: Vozes, 2006.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Florianópolis, SC. *Ilha Revista de Antropologia.* Universidade Federal de Santa Catarina, v. 13, n. 1, 2012. Disponivel em http//www.periodicos.ufcs.br/ Acessado em 10 de set. 2022.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual.* São Paulo: Editora 34, 1996.

NAVAS, Cássia N. A. *Balé da Cidade de São Paulo*. 1. ed. São Paulo: Formarte, 2003.

MANGANELLI, Bruno Belmonte. *Performance e performatividade:* a dança do grupo Dzi Croquettes como (des)construção de gênero. Orientador: Alexandre Rocha da Silva. 2018. 96 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

MEIRELES, Flavia. Corpos/Corpas/Corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença. *Moringa* – Artes do espetáculo. João Pessoa, v. 11 n. 1 p. 33-47, 2020. Disponível em https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa. Acesso em: 10 set. 2022.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. *Ponto de Vista*, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005. Disponivel em http//www.periodicos.ufcs.br/ Acessado em 10 de set. 2022.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. Corpos diferenciados em performance: Corpo, Diferença e Artivismo. *Gênero, Arte e Diversidade.*Salvador, 2018. n. 41p 131-148.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. DANÇA, POLÍTICA E RESISTÊNCIAS. In: ANAIS DO III CONGRESSO DA ANDA, 2014, Salvador. *Anais eletrônicos...* Campinas, Galoá, 2014. Disponível em: https://proceedings.science/anda/anda-2014/papers/danca--politica-e-resistencias?lang=pt-br Acesso em: 06 set. 2022.

PASSOS, Juliana Cunha. Arte como discurso ou a discursividade nas linguagens artísticas. *Cena em Movimento*, Porto Alegre, n. 2, p. 1-18, 2011.

PEDRONI, Roberta**.** Ativismo e dança contemporânea: corpo, movimento e política. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança.* NATAL: ANDA, 2017. P. 1156-1187.

RÔMULO, F. *et al.* Foucault: do poder disciplinar ao biopoder. *Scientia,* v. 2, n.3, p. 1–217, 2014.

SALLES, Nara e OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. Corpos diferenciados: o teatro no processo educativo. *Extensão Em Debate*. v. 1, n. 1, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo:* corpo e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

TRÓI, Marcelo de*. Corpo dissidente e desaprendizagem*: do Teat (r) o Oficina aos a (r) tivismos queer. **(**Dissertação de Mestrado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade). Salvador, 2018.

VELOSO JUNIOR, Carlos de Moura. A dança contemporânea do ballet stagium: a

composição coreográfica dança das cabeças como forma de manifestação social (1978). *Revista Hydra:* Revista Discente de História da UNIFESP, *3*(6), 2019, p.36–53.

VIEIRA, Marcilio de Souza. *Entre purpurinas, plumas e paetês:* a dança debochada no documentário Dzi Croquettes. Monografia (especialização) – Curso de Especialização em Produção de Documentário, Universidade Federaldo Rio Grande do Norte, 2020. Natal, RN, 2020.

VIEIRA, Marcilio de Souza; PEDRONI, Roberta . Enfrentamentos permanentes em ativismos artísticos. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas v. 3, p. 423-448, 2019.