REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
AGOSTO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 60
DOSSIÊ ARTES, COMUNIDADES E EDUCAÇÃO



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

RITOS DE BOA SORTE E A FORÇA DA COLETIVIDADE: "*MERDE*"

RITES OF GOOD LUCK AND THE STRENGTH OF COLLECTIVENESS: "*MERDE*"

Alessandra Fernandes Feltes
Instituição Evangélica de Novo Hamburgo - IENH, ovo Hamburgo/RS, Brasil

Aline Da Silva Pinto
Universidade Feevale - Feevale, Novo Hamburgo/RS, Brasil e Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS, Montenegro/Porto Alegre, Brasil

Gustavo Roese Sanfelice
Universidade Feevale -Feevale, Novo Hamburgo, RS/Brasil

Resumo: O presente estudo busca compreender as dinâmicas de trocas entre os jovens de um grupo de dança contemporânea de Novo Hamburgo/RS. Caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa com inspiração etnográfica, utilizando instrumentos como acervos pessoais do grupo de dança, observação participante e diários de campo. Especificamente, acerca dos ritos observados, nota-se que são eles que transformam o espaço da dança em um campo único, singular, seguro e, ao mesmo tempo, conhecido, visando à propagação. Os processos de interação em cena dos dançarinos são mediados pela potência do laço social que os une, pelo sentido de irmandade que expressam entre si e, sobretudo, por uma vontade de estar-junto.

Palavras-chave: Rito. Dança. Pertencimento.

Abstract: This study aims to comprehend the dynamics of exchanges among young individuals in a contemporary dance group in Novo Hamburgo/RS. It is characterized as qualitative research with ethnographic inspiration, utilizing instruments such as the dance group's personal collections, participant observation, and field diaries. Specifically, concerning the observed rites, it is evident that they transform the dance space into a unique, singular, secure, and simultaneously familiar field, with the intention of propagation. The dancers' on-stage interaction processes are mediated by the power of the social bond that unites them, by the sense of brotherhood they express among themselves, and, above all, by a desire to be together.

Keywords: Rite. Dance. Belonging.

5, 6, 7 E 8 - ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

O presente texto faz parte de uma pesquisa de doutoramento que visa ampliar investigações e perspectivas sobre o sentimento de pertença a um grupo de dança contemporânea. Nesse sentido, o objetivo desse estudo é compreender as



dinâmicas de trocas entre os jovens[1] de um grupo de dança contemporânea de Novo Hamburgo/RS. A pesquisa, de abordagem qualitativa e inspiração etnográfica, ocorreu de agosto de 2019 a agosto de 2021, com a pesquisadora atuando como observadora e proponente de atividades relacionadas à Dança. Os instrumentos de pesquisa incluíram a análise de materiais dos acervos pessoais do grupo, observação participante e diários de campo (DC).

No centro dessa pesquisa estão jovens praticantes de dança contemporânea, entre 17 e 23 anos, que possuem em comum o interesse por experienciar a dança, seus ensaios, apresentações artísticas e confraternizações. Seus acervos pessoais contam com materiais muito significativos, como fotografias, cartas, figurinos e programas dos espetáculos que constituem as memórias de cada uma delas em relação à sua participação no grupo. No presente texto serão apresentados diários de campo (DC, seguido da data).

No universo em pauta, observa-se que o estar-junto no grupo se centra, basicamente na amizade e nos ritos consolidados nos locais que frequentam. Nesse estar-junto, prevalecem os conceitos mencionados por Maffesoli (2014a) como “irmanação”, “irmanamento” e as “leis dos irmãos”.

Os praticantes frequentemente se referem aos colegas como irmãos e irmãs, considerando-os sua segunda família. A escola, consequentemente, é vista como a segunda casa. Esses elementos vivificam o sentido coletivo de suas vidas, influenciando comportamentos que aproximam ou distanciam, acatam, tornam tolerável ou reprimem. Os ritos representam a história, o modo de vida e a visão de mundo do grupo.

[1] Adota-se a expressão no plural, como metáfora designadora das desigualdades e diversidades que contemplam a vida dos jovens (SPOSITO; SOUZA; SILVA, 2018). Ainda, esse estudo tem como base o termo “culturas juvenis”, de Feixa (1999), que pesquisa as formas com as quais as experiências juvenis se expressam de maneira coletiva e formam um conjunto de formas de viver, com valores característicos e distintos de determinados grupos juvenis que levam à percepção de “microculturas” ou de “microsociedades juvenis”.



A contagem no título (5, 6, 7 e 8) é um costume entre os praticantes em sala de aula, geralmente iniciado pelo professor para marcar o início de um momento em que se espera sincronicidade. Essa prática simboliza um dos vários costumes próprios do mundo de quem dança. Cada praticante tem internalizado em si a ordem desses números e, ao escutá-la, estão em prontidão, preparados para seguir o que foi requisitado. Como esse exemplo, há outros códigos, costumes e ritos que estão arraigados aos processos de ensino-aprendizagem na dança.

Para Citro e Aschieri (2011, p. 8), é possível observar que os corpos em movimento e as diferentes técnicas corporais *"no han sido, solamente, un entretenimiento asociado al placer estético o un mero instrumento para fines rituales específicos, sino también un modo de ser y actuar en-el-mundo que tiene importantes consecuencias en la vida social"*. Partindo dessa premissa, entende-se que o praticante, ao dançar, molda seu corpo e seus movimentos nas limitações do modelo ao qual está exposto, seguindo os valores, padrões, ideologias ou perspectivas sociais, estéticas e políticas, tanto coletivas quanto individuais.

Nessa perspectiva, há um emaranhado de elementos que tornam a dança complexa em uma sociedade complexa[2] (VELHO, 1999): códigos, dramaticidade, ritos, ideologias próprias, dimensão cultural, indivíduos praticantes, manifestações nos corpos, formas de ensino, sociabilidades e pertencimentos. Essa complexidade destaca-se por sua potência na trajetória dos dançarinos.

IRMANAMENTO NOS RITOS DE DANÇA

Para Maffesoli (2014a), na pós-modernidade, o ser religa-se ao outro da natureza (cosmo), da tribo (microcosmo) e do sagrado (macrocosmo). Esta conjunção se expressa nos contágios afetivos, nas emoções e indignações

[2] O autor aponta que a coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo seja uma das principais características das sociedades complexas.



coletivas, onde o saber coletivo e os rituais aferentes a esse saber interagem para constituir o elo social.

Esses jovens se encontram semanalmente, conversam e se observam de modo a criar ou reforçar laços de entendimento, confiança, irmandade, fraternidade, cumplicidade e/ou respeito. Suas relações afetivas são determinantes, pois ao se reunirem reconhecem uns aos outros e, com isso, conhecem a si mesmos.

De acordo com a autora Strazzacappa (2020), é necessário colocar o indivíduo em contato consigo próprio, com seu corpo, com suas emoções, sensações e individualidade por meio das artes. Trata-se de reconhecer o potencial que as danças têm para se trabalhar questões primordiais para a vida dos indivíduos. As pessoas estão carentes de si próprias e estar carente de si próprio parece ser a epidemia que assola a contemporaneidade.

Os praticantes desse grupo afirmam que a dança e as vivências tidas nelas as tornaram quem atualmente são e como se reconhecem, independente dos espaços que ocupam; seja no palco ou na plateia. Destacam que todas as vivências com e pela dança fazem com que tenham a atual consciência, sendo o local em que podem expressar o que sentem e quem são. Expressões como: “Tenho certeza de que a dança é parte do que sou hoje, independente do espaço que ela esteja ocupando”; “ela me permite ser livre”; “é um momento de troca e amor comigo mesma”; “consigo me sentir completa”, “a dança é sobre expressar o que sentimos, o que faz sentido para nós” (DIÁRIO DE CAMPO, 05/012/2019) são enfatizadas por elas em momentos específicos de seus diálogos.

O tempo de participação de cada uma das jovens varia de 5 a 20 anos, sendo que a maioria está no grupo há mais de 10 anos (algumas fazem parte dessa turma desde os 2 anos de idade). Entendem que suas relações no grupo foram (e ainda são) um processo em construção, já que sempre existe alguma mudança na estrutura do grupo. Descrevem as transições das integrantes, exemplificando que



umas estão desde pequenas e que outros entraram depois, mas todos foram inseridos e considerados parte dessa família.

Segundo Maffesoli (2014a), ser afetado pela alteridade é o denominador comum do imaginário contemporâneo, isso é, no grupo, os jovens são sentidos, agem e falam pelo outro, se indignam, emocionam-se e vibram junto. O autor cita que não se está jamais em si, mas sempre em relação, em fusão, a mutualidade e a cooperação lembram que o viver-junto conta com a complementaridade de uns e outros, de uns pelos outros. A importância do vivido e a intensidade do presente é causa e efeito de uma nova maneira de viver-junto, em que os afetos intervêm em prioridade.

Ao abrigo dos ritos, dos códigos e de tudo que constitui esse grupo, cada um desses jovens pode crescer e exprimir suas diversas potencialidades, um ato que o autor Maffesoli (1996) nomeia de temática de véu. Em sua pesquisa, cita que o véu, ao mesmo tempo que mascara, também permite ver. Para os que fazem parte da mesma comunidade, ele acentua o que deve e merece ser visto. Da mesma forma, o protege contra a indiscrição do olhar exterior.

Nas aulas, usam roupas apropriadas e apresentam certa semelhança, estando, por vezes, de meia-calça, collants, shorts, tops, bermudas, meias e sapatilhas. Sentem um valor afetivo ao usarem os uniformes com o logo da escola ou as camisetas de espetáculos do ano vigente, ou dos anteriores[3] (característica que também reforça o tempo que os jovens fazem parte desse grupo e do local).

Louro (2001) destaca que os corpos adquirem significado social e que se constroem como corpo de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos e morais dos grupos a que pertencem, servindo como marca de identificação (e de diferenciação). Essas marcas, produzidas na e pela linguagem, se dão através de

[3] A escola em que o grupo está inserido tem a tradição de fazer uma camiseta padronizada para cada espetáculo de final de ano e essa faz parte de um dos figurinos da noite, servindo para padronizar e identificar quem são os dançarinos da noite.



muitos processos, como cuidados físicos, roupas, aromas, adornos e passam a decodificar e classificar os indivíduos pelas formas como eles se apresentam corporalmente e pelas várias maneiras com que se expressam.

Nessas concepções, percebe-se a existência de limites claros de pertencimento ao grupo que determinam os aptos a participarem dessa família – como eles se autonomeiam. Esses limites apresentam-se pelos códigos e ritos e conhecê-los permite aos jovens fazerem parte desse universo da dança. Para Maffesoli (2014a), as memórias possuem uma continuidade do filo genético, a sedimentação originária das gerações anteriores e o rito constitui o próprio fundamento da memória coletiva e serve de cimento às representações comuns.

Corroborando com essa perspectiva, Camargo (2015) cita que é a partir dos ritos, e de suas diversas classificações, que ocorrem mudanças temporárias e/ou significativas na comunidade, pois são seus atos que revelam sua essência. Nesse contexto, os ritos são considerados um saber incorporado, um acúmulo de experiências coletivas, que na maior parte do tempo não conscientes e delimitam a vida desse grupo.

Para Terrin (2004, p. 19-20), “quando se usa o termo *rito*[4], faz-se referência à ação realizada em determinado tempo e espaço”. Ou seja, eles se originam, se propagam pelas memórias e dão forma e vida às experiências dos praticantes. Na dança, esses ritos são repletos de momentos que contam uma história temporalmente curta, mas densa em significados e situações diversas.

Nessa perspectiva, surge um conflito entre a afirmação e a renúncia, onde os indivíduos experimentam a cultura estética engendrada, desde a vestimenta até o penteado, passando pelas técnicas corporais, pela postura homogeneizada, até o senso estético da cena, da apresentação, do fazer corretamente e do ser apresentável, conforme ensinado pelos professores.

[4] Destaque do autor.



Essa reflexão conduz à consideração do alinhamento das memórias com as experiências da tradição subterrânea e seu enraizamento (MAFFESOLI, 2016). Expressão que remete a importância do não dito, do não sabido de todos, daquilo que está intrínseco ao ambiente e, por vezes, passa despercebido. Para o autor, existe a necessidade de ficarmos atentos aos "vestígios" deixados por essa sedimentação que é a cultura, já que ela está enterrada na memória coletiva e que faz o indivíduo se fazer dela sem se referir a ela explicitamente.

Assim, a figura a seguir apresenta, portanto, um esquema de síntese dos ritos que serão abordados neste texto:

Figura 1 – Esquema de síntese dos ritos observados



Fonte: elaborada pela autora (2024).

O primeiro rito a ser descrito é o rito de acolhimento, que envolve momentos de preparação e organização do grupo na sala de aula. Embora a hora de início de seus encontros seja predefinida, os participantes chegam minutos antes para conversar, alegando que isso efeito para "colocar o papo em dia e se atualizar da semana" (DIÁRIO DE CAMPO, 15/08/2019). Ao entrarem na sala de aula, formam pequenas rodas, abrindo espaço sempre quando chega alguém novo. Enquanto conversam umas com as outras, começam a se alongar e se aquecer em movimentos livres. São dinâmicas, falantes, espontâneas, vivazes e energéticas até a entrada da professora.

Imediatamente cessam suas conversas, desfazem os posicionamentos e se dirigem aos seus lugares de preferência – geralmente os mesmos, organizando-se



de acordo com a desenvoltura corporal, com as mais hábeis e desinibidas posicionando-se mais próximas do espelho. Assim, inicia-se o segundo rito a ser destacado, o rito de passagem, o qual se constitui pelos momentos em que a professora compartilha seus conhecimentos com as jovens.

O grupo transita de posturas descontraídas para um ambiente de aprendizado de dança mais focado no corpo e na prática. Com o início das aulas, tornam-se alertas e criam um espaço propício ao silêncio. Suas comunicações passam a ser engendradas e facilitadas por meio de expressões corporais, reconhecendo a presença do corpo nas interações.

O silêncio passa a ser considerado sua forma de comunicação, trocando olhares e, por vezes, compartilhando risos sem a necessidade de palavras. Assim como em outros contextos, a sociabilidade nesse grupo depende do entendimento e respeito a certas normas de comportamento, que, embora não estejam formalizadas, são altamente dinâmicas e essenciais para possibilitar a convivência, compreensão, identificação e cumplicidade.

Esse rito se desdobra de duas maneiras, o primeiro ocorre no período de aulas regulares, em que a professora realiza a explicação da proposta de movimentos e o modo de executá-los, quais os aspectos a serem observados – e, depois, repetem as mesmas sequências por um determinado período. Já no meio do ano, esse rito passa a ser focar na partilha de conhecimentos, no produto da criação da professora, produzido para as apresentações, espetáculos e festivais em que o grupo participa.

Dessa maneira, ele é caracterizado pela rotina, sendo reiterado várias vezes por meio da repetição, visando assegurar que a grande maioria compreenda, aprenda e internalize os movimentos propostos. Ele é também destinado a preparar o corpo e condicioná-lo para alcançar seu melhor desempenho. Durante esse processo, são realizados inúmeros ensaios e preparações e, nesse processo, nos quais é perceptível a constante busca por elogios e validação por parte das



participantes, procurando a legitimação de estarem executando corretamente o que foi ensinado e demonstrando o quanto se preocupam com sua própria melhora.

Nesse rito, alternam entre o prazer de dançar e a satisfação de compartilhar aquele momento com uma certa tensão, por vezes até com inquietação; em outras, com rigidez diante das dificuldades. Ao término, após o período de correções, dava a impressão de que já não estavam mais processando o que estavam fazendo:

> Elas iniciam o rito de passagem sempre atentas umas às outras e aos detalhes cedidos pela professora. Se preocupam com o espaço ocupado, a distância entre elas. As vejo se ajustando antes da música começar. Entre as pausas de uma explicação e outra, vão conversando entre si, estabelecendo regras de posicionamentos e formas de facilitar o processo – tiram dúvidas e pedem dicas. Em alguns momentos, alguma delas desvia-se desse comportamento, faz alguma piada no meio do exercício, ou ri de algo e vejo aquela energia tomar conta do espaço e as contagiar, se permitem desfrutar daquela espontaneidade. Mas é alguma delas desviar o olhar que novamente as vejo procurando a sintonia dos movimentos, prestando atenção no caminho percorrido pelo seu corpo e pelo da colega, nos detalhes da execução – definem o que está certo e errado para que não saiam mais do tempo e do ritmo da música. Vejo a troca de olhares, alguns mais amenos e outros enfáticos na correção. E após um período, quase que de repente, as vejo dançando como se toda essa percepção já estivesse engendrada em seus corpos, nem ligam mais para o espelho e para os posicionamentos, é como se cada uma já soubesse o que fazer, confiam em seus espaços e encontram seu ritmo em conjunto. Talvez internamente estejam se controlando e lembrando daquilo que antes fora mencionado ou talvez, nem precisem mais se ater a estes cuidados. (DIÁRIO DE CAMPO, 10/09/2019).

Como operador de ordem, posicionam os ritos perante as ações e circunstâncias em que os indivíduos desse espaço são levados, conscientemente ou não, a ritualizar o próprio agir cotidiano, formalizando-o e tornando-o repetitivo. Alguns desses momentos tornam-se parte de um ritualismo que, de acordo com Silva (2015), ocorre quando algumas ações já foram repetidas exaustivamente por alguém, mas cujo significado original pode ter sido perdido ou esquecido.

No exemplo citado anteriormente, um dos objetivos das aulas é tornar natural o movimento do praticante. Aquele que um dia não foi inato, mas motivado,



ensaiado e construído para se tornar aparentemente natural. Sobretudo, na maioria dos casos, de fácil execução. Esses movimentos passam a pertencer aos seus corpos[5] e, por vezes, até servem como marcador frente à sociedade. Esse é fundamentalmente complexo, polissêmico e sempre cheio de significados e, no entanto, está em contínua mudança.

Por sua vez, o estímulo da dança provoca as dançarinas a um estado de atenção e ao dançar, aguçam todos os seus sentidos para captar o mundo, nas observações pareciam que estavam dentro e fora de si ao mesmo tempo. Strazzacappa (2020) aponta que ao dançar há a possibilidade de prever reações do outro e pensar nas suas próprias ações, ter uma noção de espaço permite se colocar no lugar do outro, pensar e se apropriar de um discurso, possibilitando se conhecer melhor.

Todavia, neste rito, é prevalente a percepção de que suas ações eram sobretudo avaliadas pela pressão de corresponder às expectativas de entendimento e desenvoltura exigidas, tanto por elas mesmas quanto pela professora e pelo contexto, no simples ato de dançar. A intensidade desses momentos variava, mas chegavam no seu ápice no período que antecedia uma apresentação ou a participação em determinado festival de dança. Após essas ocasiões, as discordâncias eram superadas e substituídas por memórias significativas do que experimentaram nos processos, na cena e, acima de tudo, compartilhadas juntas. Ou seja, desconsideravam todos os atritos ocorridos nos inúmeros ensaios e marcações que anteciparam a apresentação.

Dantas (2020) cita que a dança pode ser uma fonte de descolonização e sua prática uma forma de resiliência e resistência política. Quando as pessoas dançam,

[5] O objeto de análise desse trabalho está nas memórias coletivas vigentes ao espaço de sociabilidade e pertencimento na dança, por isso não será aprofundado o conceito de corpo. Contudo, mesmo que não seja desenvolvido, destaco a sua importância para futuros trabalhos. Entendendo que ele é um local de atravessamento, do que acontece fora e dentro de cada um, um lugar de reunião, o fim ou o começo do conhecimento interno, das pesquisas e diálogos inerentes às relações (BANOV; PEREIRA, 2019).



elas readquirem posturas, atitudes e movimentos que aliam tradições e histórias que foram reprimidas e desvalorizadas pelos poderes coloniais. O praticante pode criar técnicas pessoais, que reinventarão passos e movimentos, propiciando um modo particular de dançar. Mas certamente elas estarão ligadas, de certa forma, às experiências do ser humano na sociedade e vinculadas à proposta do professor.

Assim, os processos de inclusão, exclusão e diferenciação permeiam a demonstração das habilidades corporais em dança que cada praticante demonstra possuir. Cada jovem busca individualmente superar seus próprios limites. De maneira incansável, reproduzida em horas de ensaios, os praticantes procuram aprimorar e aperfeiçoar sua dança. Quando essas aspirações são expostas aos demais, geralmente se tornam motivadoras de possíveis desavenças e conflitos, pois os elementos valorizados evocam o limite da perfeição, nem sempre alcançada, mas que funciona para o controle de classificação e de ordenação.

A complexidade da interação entre suas múltiplas facetas é uma realidade do grupo. Além de torná-la clara, eles se comportam como observadores de suas próprias dinâmicas internas, diante das quais podem estabelecer relações de aliança ou rivalidade, ou uma mistura delas. Esses desacordos da convivência são perceptíveis, alguns sendo tolerados, outros não.

Essa ideia corrobora com o pensamento de Marques (2011), que cita os corpos que dançam como potenciais fontes vivas de concepção e de construção, de reconfiguração e de mudança dos cotidianos. Os praticantes que dançam e se presentificam nas salas de aula são pensamentos, percepções, sensações, atitudes, ideias, comportamentos e posicionamentos em constante diálogo com a arte e com o mundo. Há a possibilidade de ignorar esse potencial e pacificá-lo, visando a emoldurá-lo ou posicioná-lo em relação ao que/como fazer com essas potencialidades.

As frustrações podem causar um desequilíbrio interno que, em alguns casos, culmina em afastamentos, pois alguns não "aceitam" tais cobranças ou não



conseguem supri-las, sentindo-se expostos por não alcançarem alguns objetivos do grupo. Diversos conflitos foram presenciados, incluindo reclamações em sigilo das colaboradoras principais umas para as outras, cobranças de presença, conversas em pequenos grupos de alguns praticantes com a professora para relatar ações negativas que os colegas realizavam em aula, como correção insistente de detalhes já repassados, atitudes que demonstravam impaciência ou a desvalorização de suas dificuldades.

Em certas situações, questionavam a professora em busca de uma ação corretiva que amenizasse esse senso de injustiça ou colocasse limites frente à posição de cada uma na ordem das coisas. A professora, por sua vez, rebatia, sugerindo que eles resolvessem essas questões sem sua intervenção. Nesses momentos, surgiam questões relacionadas à ordem, respeito, organização, disciplina e compromisso.

Esse local atrai diferentes atores sociais que carregam consigo sistemas de pensamento e ações diversas, bem como expectativas distintas quanto às características da sociabilidade que encontrarão. O resultado é o conflito associado à negociação. Mas o que faz com que, apesar de todos os fatores centrífugos, esses atores se atraiam por uma força centrípeta? O que essas interlocutoras encontram de tão significativo que sustenta suas relações há tantos anos?

O que leva a citar o próximo rito, o das apresentações, que dão conta de todo o período que as envolve (antes, durante e depois). No processo que as antecede, as jovens participam de algumas escolhas na produção de suas apresentações. Ali, observa-se uma sociabilidade construída no estar-junto, na questão de irmanamento e de uma troca significativa que se estabelece de diferentes formas. Ao vê-las reunidas, encontrou-se suas motivações, suas aproximações e o quanto se auxiliavam naquele momento.

Quando chegam ao teatro para organizar entre elas seus pertences em um processo minucioso e pontual, trazem seus figurinos em cabides e sacos com o logo



da escola. Nos camarins e bastidores, buscam e encontram seus espaços para se estabelecerem e começarem a produção de suas maquiagens e cabelos – um dos momentos em que mais prezam e cuidam umas das outras. Elas compartilham materiais, dão opiniões e sugestões; algumas se maquiam ou ajudam a colega, enquanto outras preparam o cabelo etc. Essa sistemática, segundo as jovens, funciona para operacionalizar e organizar a funcionalidade do momento com o intuito de sintonizar umas com as outras – desde o cabelo arrumado até a roupa ou a dança apresentada em cena. Para ilustrar, a figura 2 mostra esse envolvimento de uma das jovens, ajustando a simetria do cabelo de uma das colegas em uma partilha específica, expondo seus cuidados mútuos.

Figura 2 – Camarim de um festival de dança



Fonte: acervo pessoal do grupo.



Em contrapartida, nas coxias, se reúnem, concentradas, se mobilizando frente àquelas que vão para a luz, para dançar; e frente àquelas que ficam na retaguarda, se esforçando para que tudo funcione e dê certo. Há uma organização como uma forma de manejar e otimizar seus atos para que seus corpos sejam obedientes e hábeis, ágeis e efetivos. Ajudam umas às outras, constantemente, na troca de figurinos, entre uma dança e outra, ou estão em movimento, relembrando os produtos de criação a serem apresentados. Nota-se que, naquele contexto de apresentação, existe a valorização dos ideais disciplinadores, em seus corpos e em suas relações.

> Mesmo que eu já tivesse terminado a coleta de dados, as jovens me convidam para assistir seu espetáculo, justificando que não havia experienciado essa vivência pós-pandemia. Prontamente aceitei o convite de ficar com elas nos bastidores. Ao chegar, já as via se organizando em pequenos grupos, umas realizavam anotações de que momento e hora específica deveria ir ao encontro da colega para ajudá-la. Outras iam explicando e mostrando como funcionaria o momento que precisaria de apoio da outra. Na hora do espetáculo, me coloquei no canto da coxia do lado esquerdo do palco para ver suas movimentações. Era uma euforia sem tamanho e ao mesmo tempo uma tensão, uma adrenalina, um nervosismo, uma vibração diferente de fazer dar certo, de funcionar e evidenciar as suas capacidades e talentos. (DIÁRIO DE CAMPO, 18/12/2021).

Em cena, trocam olhares que vão comunicando sinais sobre aquilo que não pode ser dito, contam com a memorização das danças e dedicam-se a executá-las em sintonia e sincronia. O espaço do palco é considerado um lugar sagrado e de realização interna. Ao entrar nele, esforçam-se para presentificar seus atos, transcender suas emoções e trazer à tona suas sensibilidades. No agradecimento do espetáculo, finalizam em um movimento de reverência de mãos dadas e se enchem de orgulho quando os aplausos as atingem. Trocam e partilham umas com as outras quando recebem *feedbacks* positivos de seus conhecidos na plateia, atribuindo valor e significado aos seus trabalhos.



Para Louppe (2012), o espetáculo, o momento em que o trabalho da dança acede a uma dimensão pública, também ocorre quando o dançarino estabelece, de forma singular e concertada, as condições desse encontro. Além disso, para a autora a obra coreográfica possui:

> Um elemento determinante da própria definição da dança como arte, a actualização da experiência de corpo única, a materialização do tempo e do espaço em relação a uma percepção-testemunha, e a relação corpo a corpo estabelecida numa duração partilhada. Essa actualização [...] faz parte da sua própria definição [...], porque revela um outro estado do material coreográfico. (LOUPPE, 2012, p. 361).

Nesse sentido, destaca-se o desejo das jovens de agradar, satisfazer e surpreender quem as assiste. Empenham-se muito para esse momento e, igualmente, desfrutam desse sentimento de estar frente à plateia. Conforme Pinto (2020), tem algo na cena que torna essa vivência inapreensível. O cotidiano de quem se prepara para estar no palco e se coloca para o público parte de complexidades que são indescritíveis. Para a autora, a rotina de uma artista é árdua, para que tudo ocorra da melhor forma. “Tudo pelo momento de estar em e com o público, algo que só é passível de compreensão na experiência” (PINTO, 2020, p. 44).

Após seu término, resta comemorar, vibrar e festejar em uma janta conjunta em algum restaurante, relembrando e contando a versão dos fatos acontecidos na noite – riem e desfrutam juntas, ao máximo, das histórias e memórias da apresentação, escutando cada uma contar a ordem e versão de sua noite. Denomino esse rito como encontro e ressalto que ele também é observado em um estudo etnográfico com jovens músicos paulistanos. A autora Iwasaki (2007, p. 296) cita que a música continua presente após as apresentações, mas como parte de suas conversas, dessa vez, em um encontro de retomada. “Normalmente os



músicos comentam o que aconteceu nas apresentações, quem fez o quê, o quanto o desempenho foi bom ou ruim".

O mesmo acontece com o grupo observado quando se encontram e ocupam outros espaços para dialogar e retomar a noite em uma longa conversa repleta de risos, de perspectivas e de acontecimentos individuais, tornando-os memórias coletivas que, em tal ocorrência, são relembradas em outros encontros e momentos, nos quais as jovens fazem questão de, ao estarem reunidas, pontuar coletivamente o que foi vivido por elas. Assistem inúmeras vezes às apresentações que fizeram, sejam elas antigas ou recentes. Esse momento, além disso, é visto como uma oportunidade para elas revisarem suas execuções e apontarem aquilo que não deveria ter ocorrido ou que teria saído de forma dessincronizada.

Compreende-se, a partir desses fatores traçados, que as apresentações são esses momentos em que se vive uma história temporalmente curta, porém repleta de densidade em diversas situações e significados. Nos bastidores, vejo as transformações dessas jovens que se desfazem de dores, desconfortos, cansaços e que, quando se colocam em cena, como artistas dançantes, possuem o objetivo e o propósito de viver a arte. Tudo que se fez necessário está ali, dançar e estar no palco com elas, suas irmãs.

Para Maffesoli (2014b), a busca por comunhões emocionais está na ordem do dia e o que evidentemente, leva à multiplicação dos lugares de intercâmbios holísticos. Ou seja, de lugares em que a razão e os sentimentos entram em uma complementaridade ordenada. Os contágios afetivos, os sentimentos de pertença, os fenômenos compassivos não repousam mais sobre um "ego" substancial estável, mas exatamente sobre um "nós" em constante devir.



Por último, destaca-se um dos ritos mais singulares, o de desejar "merda"[6] umas às outras, considerado por elas como um mantra, sinal de boa sorte antes de iniciar o espetáculo. Foram diferentes lugares, apresentações e momentos em que se observou se cumprimentando, se reunindo, se organizando para, juntas, formarem um encontro de troca e alicerce em relação a esse rito. Algumas vezes, faziam uma roda de bons pensamentos, quase como uma oração, conforme a figura 3. Em outras, iam individualmente se abraçando ou sinalizando uma saudação, mas sempre havia um forte enlace de irmanamento, aguardando na penumbra a hora das cortinas se levantarem ou abrirem, envolvidas em uma energia conjunta, ou esperando a música começar, para entrarem em cena no palco diante da plateia.

Figura 3 – Rito de desejar "merda" na apresentação



Fonte: acervo pessoal do grupo.

[6] Inspirada na palavra de origem francesa (*merde*). Acredita-se que durante o século XIX, mais precisamente na França, quem iria prestigiar as apresentações costumava comparecer em suas carruagens ou montados em seus cavalos e mantinham suas locomoções por ali, desde o abrir das cortinas até o final do espetáculo. Os arredores ficavam habitualmente repleto de estrume (merda) dos animais, empesteando o ar das redondezas e quanto mais cheiro, maior o público. Fonte: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20girias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y



Naquelas tantas rodas, sente-se uma forte energia de partilha e comunhão dos desejos mais internos. Havia somente uma corrente de braços entrelaçados que emanavam sensações, emoções, desejos, expectativas, medos e anseios, mas que também representava um ato de gratidão por não estarem sozinhas, um ato de coletividade, homogeneidade, ausência de divisão ou distinção. A partir desses momentos, compreende-se que as jovens não dependiam umas das outras, mas escolhiam e se conectavam ainda mais com seu dançar, a partir das experiências e das trocas interpessoais com suas companheiras de cena.

Em outras palavras, como cita Taborda (2015), ao se conectarem umas com as outras, as praticantes de dança têm a possibilidade de produzir energias positivas e jorrar sentimentos múltiplos, provenientes do contato íntimo com nosso ser interno e com os demais seres à nossa volta. A consciência de cada participante é posta em jogo. Forças energéticas são lançadas ao grupo e pelo grupo através de trocas sensíveis. A vida pulsa em seu envolvimento com o fazer artístico.

Para Velho (2008), não existe nenhum projeto de vida individual puro, sem referência ao social, aos outros, às experiências socioculturais. Mesmo as emoções possuem seus vínculos sociais. Assim, percebo que o eu social dessas jovens está constantemente sendo sujeitado à reflexão e à mudança. Elas me mostraram o quanto precisavam ser mais empáticas e se distanciarem de uma cobrança para acolherem a colega que suportava marcas de uma vida cotidiana em confronto. Outras, destacam uma energia entre cada uma delas, uma fusão e o quanto se unem a partir de uma proposta. Sinto que, por vezes, encontram na outra pessoa uma extensão de um “nós” e é nessa partilha do estar-junto que se qualificam – sendo essa a prioridade e o investimento dos praticantes.



SOCIABILIDADES EM MOVIMENTO PARA ALÉM DAS PALAVRAS

Ao entrar na escola desses praticantes de dança, é possível perceber que os jovens determinam seus vínculos de relacionamento e firmam (e reafirmam) valores e concepções intrínsecos à prática que escolhem e elegem para si, revelando as trocas, os ritos e o intenso contato entre uma rede de sociabilidades, firmada evidentemente pela dança, mas que alcança a dimensão pessoal da vida de cada dançarino.

Especificamente acerca dos ritos observados, nota-se que são eles que transformam o espaço da dança em um campo único, singular, seguro e, ao mesmo tempo, conhecido, visando à propagação. Eles se constituem e se repercutem pelas memórias e marcas que concretizam e encarnam nas vivências dos praticantes. O encantamento das jovens por estarem no palco favorece a experiência em grupo pela forte carga empática que ali se predispõe. Seus processos de interação em cena são mediados pela potência do laço social que as une, pelo sentido de irmandade que expressam entre si, pelo respeito uma pela outra, pela admiração mútua e, sobretudo, por uma vontade de estar-junto.

Referente às dramáticas, entende-se que o encontro na sala de aula de dança possibilita aos jovens um lugar para que eles se desloquem de suas realidades cotidianas, oferecendo-lhes um sentimento de integração. Ao estarem sujeitos a essa interferência, isso lhes confere um sentimento de familiaridade ou estranheza. Em sua prática, suas relações passam por esse movimento constante, entre dominantes e dominados, que lutam para definir sua posição dentro do campo, mas prevalece o respeito à alteridade e à diversidade de todas as ordens.

Em relação à área de conhecimento da Dança, esse tema se trata de um estudo de relevância na condição de atentar àquilo que vemos somente como sombra, como irrelevante por estar naturalizado, e que continua obscurecido. Com esse intuito, este texto tende a dar luz à importância das teorias na produção de

conhecimento numa visão interdisciplinar e integradora, explorando contribuir com discussões que adentrem, assumam e tencionem a complexidade da dança na perspectiva sociocultural.

Referências:

BANOV, L. R. F.; PEREIRA, S. S. Ritos de passagem – Transmissibilidade e transformação da dança através do tempo. *Urdimento,* v. 3, n. 36, p. 412-422, nov./dez. 2019.

CAMARGO, G. G. A. A teatralização do Sagrado nas Performances do Hadj, em Meca: ruptura, liminaridade (s), restauração. In: CAMARGO, G. G. A. (Org.). *Antropologia da Dança III* **–** pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015. p. 63-72.

CITRO, S.; ASCHIERI, P. *Cuerpos en movimiento.* Antropología de y desde las danzas, Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.

DANTAS, M. F. *Dança:* o enigma do movimento. Curitiba: Appris, 2020.

FEIXA, C. P. *De jóvenes, bandas y tribus.* Barcelona: Ariel, 1999.

IWASAKI, C. Jovens instrumentistas: o improviso de todo dia e de toda noite. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Org.). *Jovens na metrópole:* etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. p. 217 – 307.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea.* Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553. 2001.

MAFFESOLI, M. *Homo eroticus:* comunhões emocionais. Tradução: Abner Chiquieri; revisão técnica Teresa Dias Carneiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014a.

MAFFESOLI, M. Iniciação, arquétipos e Pós-modernidade. In: BOECHAT, W. (Org.). *A alma brasileira:* luzes e sombra. Rio de Janeiro: Vozes, 2014b.

MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências.* Rio de Janeiro: Vozes, 1996.



MARQUES, I. A. Notas sobre o corpo e o ensino de dança. *Caderno pedagógico*, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011.

PINTO, A. S*. (In)permanências do envelhecimento: performatividades possíveis de mulheres cantoras.* 2020. Tese (Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social) - Universidade Feevale, Novo Hamburgo/RS, 2020.

SILVA, E. F. S. S. Teatro Ritual: por uma poética da crueldade. In: CAMARGO, G. G. A. (Org.). *Antropologia da Dança III* – pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015. p. 147-188.

SPOSITO, M. P.; SOUZA, R.; SILVA, F. A. A pesquisa sobre jovens no Brasil: traçando novos desafios a partir de dados quantitativos*. Educação e Pesquisa*, v. 44, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022018000100430&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 3 mar. 2019.

STRAZZACAPPA, M. Um, dois, três e já! A importância das artes cênicas na formação humana. In: CRUZ, G.; FERNANDES, C.; FONTOURA, S. (orgs.) *Didática(s) entre diálogos, insurgências e políticas*. Editora De Petrus. E-Book Kindle, 2020. p. 250-271.

TABORDA, M. C. Roda viva: um estudo histórico-etnográfico da roda de Danças Circulares dos Povos do Instituto Ocara em Belém do Pará. In: CAMARGO, G. G. A. (Org.). *Antropologia da Dança II* – pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015. p. 61-92.

TERRIN, A. N. *O rito*: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

VELHO, G. *Individualismo e cultura:* notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VELHO, G. *Projeto e Metamorfose:* antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
AGOSTO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 60
DOSSIÊ ARTES, COMUNIDADES E EDUCAÇÃO



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022)
EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

Alessandra Fernandes Feltes
Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social pela Universidade FEEVALE. Graduada no curso de Licenciatura em Educação Física/ Universidade Feevale/RS; Mestre em Diversidade Cultural e Inclusão Social/ Universidade Feevale/RS. Pesquisadora da área de Corpo; Dança; Juventudes.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1806-4956
E-mail: alessandrafeltes@gmail.com

Aline Da Silva Pinto
Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social / Universidade Feevale, Mestre em Educação/ Unilasalle-RS, Especialista em Educação Psicomotora/ FAPA-RS, Formação em Licenciatura Plena em Educação Física/ IPA-RS.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6160-6880
E-mail: alinepinto@feevale.br

Gustavo Roese Sanfelice
Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Santa Maria (2001); Mestrado em Ciência do Movimento Humano pela Universidade Federal de Santa Maria (2002) e Doutorado em Ciências da Comunicação/Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Unisinos (2007). Atualmente é professor Titular da Universidade Feevale, como professor do quadro permanente do o Programa de Pós-Graduação em Diversidade Cultural e Inclusão Social/Feevale.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0159-3584
E-mail: sanfeliceg@feevale.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 28 de janeiro de 2024
Aceito em 1º de maio de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes (FUNDARTE)
Editores Convidados: Carmen Lúcia Capra (PPGED da UERGS) e
Leonardo Marques Kussler (PPGED da UERGS)
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
AGOSTO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 60
DOSSIÊ ARTES, COMUNIDADES E EDUCAÇÃO



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022)
Efi Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/