

A DIMENSÃO AFETIVA E POLÍTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA¹

Tainara Andrade de Oliveira²
Lara Brum de Calais³

RESUMO:

Este artigo propõe uma discussão sobre a relação entre a dança contemporânea, afeto e política. Devido à complexidade da temática e seus desdobramentos, o artigo foi produzido através de uma pesquisa narrativa e compreendeu-se que é por meio do corpo sensível que bailarino, expectador e ambiente são afetados de maneira subjetiva e política pela dança contemporânea. Tais percepções e afetos gerados por esta arte foram entendidos enquanto movimento que também é político. Dentre os referenciais teóricos utilizou-se Pina Bausch, Rudolph Laban e Klauss Vianna para fornecer um embasamento inicial sobre o corpo em movimento. Da mesma forma como é discutido sobre o corpo enquanto mediador afetivo e político, teoria corpomídia, cognições e emoções. Sugere-se que haja mais estudos e pesquisas aprofundadas voltadas para a temática, no âmbito das relações entre psicologia e dança contemporânea, para que se obtenha novos olhares de se fazer e repensar o contemporâneo e a sociedade como um todo, pela sua potência afetiva e política.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Afeto. Político. Corpomídia

THE POLITICAL AND AFFECTION DIMENSION OF THE CONTEMPORARY DANCE

ABSTRACT:

This paper proposes a discussion about the relationship between contemporary dance, affection and politics. Due to the complexity of the thematic and its implications, the article was produced through narrative research and it was understood that it is by the sensible body of the dancer, spectator and environment are subjectively and politically affected by contemporary dance. Those perceptions and affections generated by this art were comprehended in such a way that is also political. Among the

¹Artigo de trabalho de conclusão de curso de Graduação em Psicologia do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CESJF) na Linha de Pesquisa Psicologia e relações sociais, comunitárias e políticas. Recebido em 28/10/2019 e aprovado, após reformulações, em 28/11/2019

²Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CESJF). E-mail: psi.tainara@gmail.com

³Doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CESJF). E-mail: laracalais@hotmail.com

theoretical frameworks, Pina Bausch, Rudolph Laban and Klauss Vianna were used to provide an initial grounding on the moving body. As it is discussed about the body as affective and political mediator, corpomedia theory and cognitions. This paper also suggests that are further studies and in-depth reserach focusing on this theme, in the context of the realtions between Psichology and dance, so as to obtain new perspectives to do and rethink the contemporary and society as a whole, for its affective power and politics.

Keywords: Contemporary Dance, Affection, Politic, corpomedia theory.

1 A ESCUTA DO CORPO: UMA INTRODUÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea provoca discussões e debates tanto acerca de sua definição, como de sua prática. Um dos principais instrumentos desta arte se encontra no corpo, múltiplo, contemporâneo e potente.

De forma subjetiva, a dança realiza movimentos, produz histórias e se torna um meio que vai para além de uma singela apresentação. De forma orgânica, esta arte produz e reproduz novas óticas de se ver e repensar tanto a sociedade, quanto o mundo.

Durante seu trajeto histórico, este processo artístico embalou inúmeros artistas que vivenciaram através de seus corpos compreensões e novas formas de dançar. Alguns nomes, dentre inúmeros artistas, se tornam um alicerce que nos orientam para uma compreensão da construção da dança contemporânea, como por exemplo: Rudolf Laban, Pina Bausch e Klauss Vianna.

Apesar destas grandes influencias devido a essa multiplicidade tanto histórica enquanto prática, se torna complexo nomear e definir o que é a dança contemporânea (MURTA, 2014). O corpo para esta dança possui também a posição de comunicador entre todos os atores envolvidos nesta relação, potencializados pelo afeto (SETENTA, 2008). Sendo político na medida que também é compreendido como um dispositivo de poder (KATZ; GREINER, 2015).

Este artigo tem por finalidade construir uma reflexão sobre a relação entre afeto, política e dança contemporânea. Sendo que de maneira narrativa, considera-se o cenário em que estes eixos se encontram, reflexionando e

problematizando as sensações vividas e reproduzidas por meios destes corpos da dança contemporânea.

2 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO: OS PASSOS DA ESCRITA

Compreender os caminhos de constituição da dança, assim como demonstrar a dança contemporânea, faz necessário abarcar seu processo histórico e artístico em que se apresenta. Entretanto, devido a limitações científicas e, considerando a pluralidade artística em torno deste contexto, será realizada uma breve síntese, que intenta dar contornos para a trajetória da dança contemporânea, sem, no entanto, pensar sua totalidade.

A arte da dança, de maneira geral, possui origem pré-histórica, múltipla e de certa forma imprecisa. Sendo assim, há de se identificar durante o seu processo histórico de existência, uma incerteza e inconsistência enquanto seu surgimento, processos e trajetórias ao longo da história da humanidade.

Contudo, observa-se que neste período, suas expressões eram direcionadas ao outro, em forma de rituais e, de danças para a conquista de parceiros (AMARAL, 2009; MEDINA et al., 2008). Conforme a evolução dos povos e surgimento das organizações do ser humano como sociedade diversas, o desenvolvimento destas concepções e formas de se dançar, foram mudando, variando conforme cada cultura.

Encontra-se os primeiros registros de dança na era pré-histórica, sendo esta arte considerada um dos principais meios através do qual o homem se comunicava em forma de rituais e, através de desenhos nas paredes das cavernas (LANGENDONCK, 2010). Segundo Langendonck (2010), a partir do período renascentista seu repertório esteve associado à religião, ao teatro e aos bailes oferecidos pelas monarquias e cortes. Tal ideia muda de concepção durante o século XVI em diante, especialmente através do balé clássico surgido na Itália como uma dança de conteúdo mais autônomo. Ocorreu, portanto, a transição entre a dança livre e popular, para o cortejo da burguesia através da técnica, surgindo assim os bailarinos profissionais, os mestres e os espetáculos (ASSIS; SARAIVA, 2013; BARROS, 2017; GUZZO et al., 2015)

No Brasil, tem-se registro da primeira dança quando índios fizeram uma apresentação cultural na Europa, com representações de lutas, em forma de dança, para demonstrar à França como era a vida na nova terra descoberta. Devido nosso contexto histórico, a evolução da dança brasileira possui, dentre outros fatores, grande influência da cultura africana tendo em vista a experiência de pessoas trazidas para este território para a realização do trabalho escravo (DINIZ; SANTOS, 2010).

Para Greiner (2017), existe uma complexidade quando se pensa na trajetória da dança no Brasil nos últimos anos e, a autora compreende a não necessidade de denominar o que é ou não, de fato a dança. Durante a década de 1970 e período da ditadura militar como um todo, os olhares da dança estavam voltados para o balé clássico e para a dança moderna, onde a reflexão e a elaboração dos movimentos em dança passaram por um momento de modificações para o que se considera hoje, enquanto dança contemporânea.

Tais modificações surgiram a partir da década de 1980 até a virada do milênio. Houve um aumento de artistas e pesquisadores da dança de forma política, no sentido do gesto, da comunicação e do ambiente. Estas novas pesquisas sobre a dança surgiram através de criadores que não pertenciam a alguma companhia específica, havendo maior enfoque sobre como as formas de perceber o corpo e o ambiente vieram se transformando no decorrer do tempo (GREINER, 2017).

2.1 TESTANDO MOVIMENTOS NA EXPERIMENTAÇÃO DO CORPO: ALGUNS DOS/AS PRECURSORES DA DANÇA

A partir da transição do século XIX para o século XX, ocorreram grandes mudanças para que alguns bailarinos e coreógrafos fossem considerados como modernos. Isadora Duncan foi uma artista e dançarina considerada moderna. No entanto, a mesma não gostava deste título e considerava que sua “[...]vontade é libertar a arte da dança das distorções inaturais que são produto do balé moderno, e devolver-lhe os movimentos naturais[...].” (DUNCAN, 1985, p. 34). Suas técnicas eram baseadas nos movimentos naturais do corpo, sem sapatilhas e costumava utilizar tecidos soltos e leves nas suas apresentações.

Suas coreografias estavam intrinsecamente correlacionadas com os temas sociais da época, causando um efeito de se repensar a dança neste período.

Tais características, hoje, são encontradas nas apresentações de dança contemporânea e não somente Isadora contribuiu para a prática desta arte, mas também outros artistas tais como Rudolf Laban, Pina Bausch, e Klaus Vianna, dentre outros.

Rudolf Laban (1879-1958), outro artista relevante, compreendia o corpo em movimento e aprofundou seus estudos no quesito da potência e liberações de energia como suporte para compreensão do ser humano enquanto um todo e não de uma forma dualista cartesiana entre mente- corpo (SILVA, 2012). Segundo Silva (2012), o artista usava o termo dança teatro para descrever a dança como uma arte independente de qualquer outra e tinha como premissa a pesquisa e a improvisação de movimentos para as suas criações coreográficas.

Laban acreditava que a dança era possível para qualquer um (SILVA, 2012), tal qual como é visto no cenário atual da dança contemporânea. Em sua perspectiva, é através deste estudo do movimento, que não necessariamente significa esforço físico (RENGEL, 2003), que o artista e pesquisador dizia sobre a importância do mesmo como potência da consciência mais profunda do ser humano e deste se perder durante a vida.

Além disso, Laban entendia que a expressividade humana não deveria ser oriunda de outras criações, baseando seus estudos através dos sólidos geométricos, ou seja, desde aquelas movimentações que eram alcançadas pelo limite máximo dos braços e pernas do bailarino, atingindo-se o extremo de uma esfera, quanto ao seu exterior, na medida em que o bailarino dança e se transfere sob os planos (LABAN, 1990).

Segundo Fernandes (1999), Pina Bausch (1940–2009) iniciou seus estudos na Foldwang Hochschule, na cidade de Essen. Foi bailarina do Metropolitan Opera em Nova York, após se formar em 1958, e retornou para Alemanha a convite de seu mestre Kurt Joss para integrar a Companhia da Folkwang, onde estudou, assumindo posteriormente a direção artística. Seu prestígio como coreógrafa ascendia e, em 1971, recebeu o prêmio de melhor coreografia por *Aktionen für Tänzer* (Ações para Bailarinos), espetáculo que já

continha elementos não convencionais de dança. Devido ao sucesso, em 1973 foi convidada a dirigir a Companhia de Dança da Ópera de Wuppertal.

Seu trabalho provocou um rompimento com o virtuosismo tradicional do corpo na dança, procurando expressar a fragilidade da existência humana, o vocabulário do movimento e a colaboração entre as diferentes linguagens da Arte. Incorporava movimentos da vida cotidiana e movimentos técnicos do balé, por muitas vezes, de maneira crítica (FERNANDES,1999). De acordo ainda com a autora, suas coreografias estavam intrinsecamente correlacionadas com os temas sociais da época, causando um efeito de se repensar a dança neste período. (FERNANDES,1999)

Pina Bausch ampliou a linguagem de dança-teatro criada por Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Joss. Essa coreógrafa alemã deixou não só um legado para a dança, mas também para a vida, a vida comum, de todos nós. Nesse profundo senso de observação das pessoas e dos seus pensamentos para criar suas obras. (FERNANDES,1999).

Outro nome de referência é o de Klauss Viana, que aponta que “a vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (VIANNA, 2005, p. 103). Como um dos maiores nomes da dança no Brasil, devido a sua trajetória – é assim que o autor se expressa ao falar sobre o corpo cênico. Vianna (2005) alega a importância do uso da musculatura do corpo não somente para o movimento, mas principalmente para compreender a relação entre ambiente e bailarino, pelo intermédio da interpretação do movimento corporal.

O autor reflete sobre a interação do eu interno com o mundo, onde o corpo necessita da expressão, não somente da estética, mas do afeto entre o bailarino e o ambiente, provocando e exprimindo essa relação de percepção. “O movimento humano tanto é reflexo do interior do homem quanto tradução do mundo exterior” (VIANNA, 2005, p. 101). O coreógrafo assegura que a “[...] emoção não é forma, emoção é movimento[...].” (VIANNA,2005, p.41) tal qual podemos compreender esse movimento como algo não linear, de aspecto puro, político e visível, a partir da visão de quem está inserido no contexto em que a dança se faz presente.

Para falar de dança contemporânea e sua complexidade enfrentada tanto no meio acadêmico quanto no meio artístico, retomo aos estudos de Agamben (2009) sobre o que é o contemporâneo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59)

E de acordo com o autor, o conceito de contemporâneo está vinculado ao que pode ser entendido como “não esperado”, do escuro e o claro como complementares e essenciais para a existência do outro da peripécia em ser paradoxal entre significados e antagonismos para definir a contemporaneidade. Esta definição orienta para a pluralidade existente. Sendo assim, pode-se compreender um pouco sobre a complexidade de nomear a dança contemporânea.

2.1.1 Pêndulo: A quase não nomeada Dança Contemporânea

Assim como é complexo compreender sobre a história da dança como um todo, a conceituação sobre o que é a dança contemporânea é igualmente difícil. Siqueira (2006) afirma que o corpo em função da dança contemporânea é autônomo, livre e propõe um diálogo com o público enquanto na formatação de novos diálogos e dinâmicas.

Enquanto que para outros autores, (DINIZ, 2010; JOSÉ, 2011; MURTA, 2014; ROCHA, 2011) não é possível pensar num conceito definido sobre o que é a dança contemporânea. Já Müller (2011) indica que a dança contemporânea, enquanto arte, deve ser denominada como “danças contemporâneas”, a partir de sua pluralidade.

A dança contemporânea, segundo Xavier (2011, p. 47) “[...] está na ordem do real. Insistente. Não óbvio. Como devir.” Por ser um conceito – ou a ausência do mesmo- livre, compreende-se necessário uma pesquisa e objeto de estudo que façam sentido para locução do artista (SOUZA, 2015) fazendo emergir a

ficção num espaço de alteridade, espaço onde se experimenta o espetacular e vivencia uma relação incomum com o real.

Para Helena Katz (2004), a dança contemporânea pode ser caracterizada pela pergunta que a mesma faz, pergunta esta que nem sempre se apresenta de forma objetiva e que não necessariamente será percebida de imediato pelo público que assiste a um espetáculo. “[...] Essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie.” (KATZ, 2004, s.p.). Katz compara as diferentes óticas sob as sapatilhas de ponta, ora quando esta é utilizada no balé clássico e ora quando esta é vista enquanto ingrediente da dança contemporânea:

[...]se está dançando passos de balé e usando sapatilha de ponta, aquilo é balé clássico e ponto final. Mas qualquer um que tenha assistido à Karole Armitage ou às inúmeras criações de William Forsythe sabe que a argumentação não se aplica. Ambos usam estes ingredientes, mas o produto que deles resulta não cabe debaixo do guarda-chuva do balé clássico e sim do contemporâneo. Por quê? Porque o que conta é o como e o para que aqueles passos e aquela sapatilha de ponta lá estão. E, nos dois casos – embora de maneiras inteiramente distintas – tanto os passos como a sapatilha mais instigam que distraem. [...] A dança contemporânea acontece num pacto entre palco e platéia. Não há emissor e receptor, mas um fluxo que atravessa todos os envolvidos com graus diferenciados de responsabilidade compartilhada. (KATZ, 2004, s.p.)

A autora ainda ressalta que, a pergunta significará um olhar diferente dentro do prisma da dança no que diz respeito a dança contemporânea. Bastava olhar a técnica utilizada como critério para nomear, distinguir e classificar uma dança apresentada. “O que passa a ser necessário é conseguir identificar como e/ou para que o corpo faz o que faz.” (KATZ, 2004, s.p.). Onde se faz necessário compreender a informação como proposta para questionamentos, indagações e problematizações em diversas instâncias.

2.2 O CORPO ENQUANTO MEDIADOR DO AFETO: E 5...,6...,

O corpo é mais que uma unidade, ele é potência. Existem hoje diversas formas de ver e compreender o corpo, sendo por este fato, objeto de pesquisadores que se debruçam constantemente sobre a temática desde os **CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 90-108, ago./dez. 2019 – ISSN 2674-9483**

tempos remotos da humanidade. A filosofia, as artes, a medicina, a educação, a psicologia e outras tantas áreas do saber possuem, até o momento, um grande fluxo de estudos a respeito desta temática. (DUMONT; PRETO, 2005; FONTANA, 2009). Este corpo que dança, que caminha, que exprime, que flui e é orgânico será a temática para compreender, entre inúmeras possibilidades, como este pode vir a ser um mediador do afeto quando dança.

As autoras Patricia Spindler e Tânia Mara Gali Fonseca (2008) debatem acerca da dança contemporânea, entre outras discussões, com referência a subjetividade contemporânea. De uma visão de um corpo não dividido, mas principalmente na tentativa incessante de aumentar, dentro do campo sensível, a expressividade potencialmente corpórea. “Todo corpo é instrumento dessa dança” (SPINDLER; FONSECA 2008, p. 328), principalmente no âmbito da movimentação e a expressão sobre e na dança, a partir de sua própria identidade enquanto arte, sem deixar de considerar as influências de outros campos nesta área, mas de algo que faz este corpo quase único: o corpo que dança (SPINDLER; FONSECA, 2008).

De acordo com Mortari (2013) em sua tese de Doutorado sobre a compreensão do corpo na dança, a dança não necessitaria de uma definição única e exclusiva, de maneira estritamente singular, devido às diversas formas que se integram na maneira de olhar para este objeto.

Para a autora, é através do corpo que a dança se faz presente, de forma essencial para compreensão desta arte. Com relação ao seu posicionamento político, social e cultural, a autora utiliza a compreensão e a utilização do corpo enquanto possibilidade de impacto, tal qual a dança é apresentada por este e é responsável por suas ações específicas através de significados, representando seus discursos e percepções por uma posição de não neutralidade do cenário social.

Por outro lado, é compreensível que essa potência, de certa forma, é passível de vislumbrar como um comunicador. “De tal modo a memória do Corpo é constantemente solicitada possibilitando um fluxo dinâmico de informação” (MORTARI, 2013, p. 97). Mas também, revela-se durante as tensões inseridas no processo que entende este corpo como uma potência de comunicação.

O corpo é utilizado pelo artista de maneira em que o mesmo vá além da execução de movimentos e técnicas, sendo fundamental pleitear a complexidade do(s) diálogo(s) entre o intérprete e o ambiente por meios de seus sentidos e percepções (MILLER, 2012).

Este corpo cênico também é um produtor de subjetividade não somente consigo mesmo, mas também com relação ao outro, ao espaço e ao ambiente. (MILLER, 2012; MORTARI, 2013; SETENTA, 2008; SPINDLER; FONSECA, 2008).

De acordo com a autora Jussara Sobreira Setenta (2008), o processo de criação da dança é mediado por ações que envolvem o corpo e o ambiente. “A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção.” (SETENTA, 2008, p. 11). Para a autora, a dança está inserida no que ela chama de fazer-dizer, ou seja, a dança sai da esfera de uma não linguagem e passa a ser um ato tanto de fazer quanto de dizer, de maneira simultânea, colocando a mesma como um sentido de comunicação com o mundo, potencializando politicamente o seu diálogo.

Setenta (2008), potencializa ainda sobre o corpo ao relacionar com a teoria corpomídia, teoria esta desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz, que possui uma proposta indisciplinar desta teoria e propõe o corpo como mídia de si mesmo.

A visão deste corpo é de que o mesmo não esteja inscrito de uma forma dualista, cartesiana, entre corpo – mente. Mas também, de um conjunto em que o corpo se torna um mediador das suas relações com o mundo, recebendo informações do ambiente e dialoga com outras informações que já estão inscritas neste mesmo corpo. Além de realizar um cruzamento dessas informações e não se tornar apenas um meio de comunicação e transmissão da mesma de forma a constituir este corpo de forma cognitiva, sensível e potente. (KATZ; GREINER, 2002; SETENTA, 2008).

“Não é fácil ler um corpo que dança” (GREINER, 2017, p. 180). Para a autora, os olhares sobre a dança estão muito mais no sentido da relação entre bailarino com seu meio – social, político, cultural, psicológico e biológico– não

haveria como comparar uma apresentação com outras, assim como não seria mais adequado a expressão do que de fato é ou não a dança.

Ou seja, as coreografias não seguem à risca de forma submissa as teorias, sendo muito mais interessante a conexão entre teorias de forma mais construtiva e menos submissa a uma mera segurança de passos. A percepção que se faz a este corpo denota transformações epistemológicas que ocorreram no Brasil ao longo de sua história. (GREINER, 2017).

As autoras Ana Claudia Lima Monteiro e Gabriela Cabral Paletta professora e graduanda de um curso de Psicologia na cidade do Rio de Janeiro, escreveram um artigo para dizer da potência e do afeto gerados e produzidos por uma Companhia de Dança de uma Organização não Governamental desta mesma cidade. Em uma de suas percepções, as autoras notaram que o corpo e o afeto estão intrinsecamente interligados, principalmente quando se diz a respeito da dança contemporânea. “Os bailarinos são afetados pelo tema do espetáculo muito antes da apresentação, na própria construção deste” (MONTEIRO e PALETTA, 2016, p. 5). De acordo com as autoras:

Nesse contexto, o bailarino não é um objeto da dança, ou um conceito produzido por ela, mas um personagem que se modifica. Ele também se torna paciente no decorrer do processo de produção, responde à convocação da arte e a instaura no sentido de formar e organizar as demandas estabelecidas durante o próprio processo de confecção e instauração. Obra e artista entram em simbiose e se reconstituem a cada momento, ali, juntos: o bailarino não é a causa da dança e tampouco ela é suficiente em sua causa própria. (MONTEIRO; PALETTA, 2016, p. 12)

Monteiro e Paletta (2016) descrevem a importância do Psicólogo com relação a esta subjetividade na construção de um sujeito. Sendo este alguém que vivencia novas experiências, construções e formas de ver o mundo, ao contrário de uma constituição psíquica já estabelecida.

A necessidade da participação não somente do coreógrafo e dos bailarinos, como também das próprias pesquisadoras, que se viram impactadas por estarem participando ativamente dos ensaios, assim como na posição de expectadoras da apresentação.

Dessa forma, as autoras compreendem o efeito do afeto em diversas instâncias, mas que no momento do espetáculo, há o que as autoras enunciam como co-afetação que é este momento de diálogo entre cena, expectador e

bailarino que através do corpo deste artista edificará construções e narrativas do espetáculo. Para Monteiro e Paletta:

O momento do espetáculo é entendido como ponto de culminância do trabalho do bailarino, pois este incorpora o espetáculo, o faz existir num corpo articulado aos vários elementos da cena e, neste instante, o espectador se afeta, se torna parte integrante deste movimento de coafetação. Neste momento a obra de arte se constitui, agregando atores díspares numa mesma cena, e produz o ato de dançar e de ser afetado pela dança. (MONTEIRO; PALETTA, 2016, p. 4)

Seguindo esse pensamento, as autoras entendem que a todo momento, nós, que somos sujeitos, somos impactados por eixos que permeiam a dança contemporânea. “Sobre a constituição de um corpo que se afeta e é afetado pela dança, pudemos presenciar momentos preciosos aos quais nos instigaram e nos incentivaram a pesquisar mais” (MONTEIRO; PALETTA, 2016, p. 15). Baseando na experiência das autoras, pode-se compreender que é dessa potência de ação que o Bailarino de dança contemporânea há de encontrar, por meio do afeto, a convocação para os atravessamentos por meio da subjetividade desta arte.

Ao invés de descobirmos os afetos mais íntimos, vimos emergir uma multiplicidade de afetos que só foram possíveis a partir daqueles movimentos, daqueles temas, daqueles encontros, parciais e localizados. [...] produzindo no pesquisador um posicionamento crítico em relação à sua própria prática, fazendo-o questionar o lugar desse ator-pesquisador, cujo olhar seria diferenciado dos investigados. (MONTEIRO; PALETTA, 2016, p. 15).

Para a construção de um conhecimento, Ribeiro (2017) compreende que a afetividade para o corpo é impacto de maneira este que será sensibilizado tanto do interior, quanto o seu exterior, a partir do seu vínculo e da sua interpretação no sentido de potência contínua entre sujeito e ambiente. A autora entende que o afeto pode ser compreendido pela capacidade humana de expressar emoções e sentimentos, pelo outro, pela experimentação, pela sensação e pela expressão com relação a algo.

Neves (2015) retoma e reitera a quebra do dualismo mente- corpo ao referir-se que estes comunicam entre si, sendo vistos de uma maneira em que um diálogo com o outro, excluindo a visão de pertencimento a uma unidade. A autora utiliza das percepções cognitivas para compreender o estudo da dança,

pela via do estudo do movimento, com relação ao entendimento do corpo e na forma de como este se comunica com o ambiente.

Neste sentido, pode-se entender que “as informações do ambiente que são percebidas por meio de captadores sensoriais entram em negociação com as que já estão no corpo.” (NEVES, 2015, p.168). Neves (2015) retoma a teoria corpomídia de Katz e Greiner na proposição de um entendimento desse corpo que dialoga tanto para quem dança, tanto para quem assiste.

Segundo Miller (2012), houve mudanças com relação ao corpo no que diz respeito à dança contemporânea. É através desta arte e pela metodologia de Klauss Viana que a autora denomina esta construção como corpo vivo. Durante sua pesquisa, a autora reflete sobre a mudança ocorrida no cenário da dança entre a década de 1980 a 2000, com relação ao discernimento reflexivo do público em forma de diálogos significativos enquanto expressão artística da dança.

Tais percepções e afetos gerados por esta arte, de acordo com Jussara Miller (2012), demonstram que, apesar das transformações ocorridas ao longo do tempo, para a pesquisadora ainda se fazem presentes alguns discursos sobre o que é ou não dança, a partir de sua – ausência – técnica, principalmente quando esta é derivada de um não saber, que vai nomear alguma expressão artística.

Klaus Vianna (2005) propõe o corpo como uma manifestação do seu trabalho, da vida psíquica e da expressividade. Este corpo, segundo o autor, foi bastante difundido como algo separável, principalmente no ocidente. De outra forma, a concepção de corpo (assim como a sua expressividade como um todo) enquanto unidade retoma, entre outros fatores, quando há relação entre organismo e psiquismo (Vianna, 2005).

Para António R. Damásio (2004), neurocientista renomado que estudou os sentimentos e as emoções do ser humano, podemos considerar que “as emoções vieram primeiro e os sentimentos depois” (DAMÁSIO, 2004, s.p.), atribuindo as emoções como sociais, primárias e de fundo. Embora estas não sejam separáveis, entende-se que o enfoque maior com relação a estas emoções será para o que autor denomina de emoções sociais, até para

compreender de que forma o afeto é singular para cada sujeito presente tanto enquanto intérprete da dança contemporânea, quanto na posição de espectador.

As emoções sociais incluem a simpatia, a compaixão, o embaraço, a vergonha, a culpa, o orgulho, o ciúme, a inveja, a gratidão, a admiração e o espanto, a indignação e o desprezo. Numerosas reações regulatórias, bem como componentes das emoções primárias, são parte integrante, em diversas combinações, das emoções sociais. [...] É também verdade que algumas das emoções sociais humanas são provocadas sem que o estímulo seja imediatamente aparente nem para os observadores nem para quem exhibe a emoção [...] (DAMÁSIO, 2004, s.p.)

Para as autoras Lacince e Nóbrega (2010), os questionamentos ocorridos através das coreografias abrem para uma filosofia do corpo e da dança permeando a cultura, os sentimentos, a arte e promove uma reflexão estética através das vias sensoriais que modifica e refaz novos gestos e potencializam novas formas de se (re)fazer e (re)pensar a dança (LACINCE, 2010). De forma expressiva, a dança propõe um diálogo, gerando uma impressão. Ou seja, é do afeto, da potência e das possibilidades de leituras dessa cena, através do corpo, que se pode estabelecer uma relação com o ambiente e de certa forma, com o mundo.

2.2 O CORPO COMO MEDIADOR POLÍTICO: e 7...,8...

É compreendido que este corpo possui significados, valores, histórias e vivências. “Na experiência do dançar, manifesta-se a bagagem de vivências subjetivas e objetivas da pessoa, constituindo o ‘momento prático’, comunicação imediata, que se sente como um todo e envolve o todo do ser” (SARAIVA, 2005, p. 239). Saraiva (2005) também aborda a questão da subjetividade neste corpo dialético e entende que a dança é a compreensão do corpo no mundo, nas conversas e diálogos que se fazem entender da complexidade das relações subjetivas e das realidades sociais que estão inseridas. É passível que esta compreensão não somente esteja sobre este corpo inscrito, mas também como um dispositivo de diálogo entre o meio social e as pessoas ali inseridas.

Este corpo produz e é dotado por uma emoção, e Vianna (2005, p.41) assegura que a “[...] emoção não é forma, emoção é movimento [...]”, com isto, entende-se que é por meio do sensível, gerado por este movimento, que ocorrerá

CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 90-108, ago./dez. 2019 – ISSN 2674-9483

o impacto na esfera concreta e/ou subjetiva do sujeito. Assim como o afeto é provocado pela linguagem gerada pelo corpo, este afeto também será provocado pela emoção em torno da cena, principalmente quando este está circunscrito pelo movimento.

Este corpo pode ser entendido então como um mediador político, conforme entendem Katz e Greiner (2015) apontando que este corpo é político no sentido de também ser um dispositivo de poder. Com isso, entende-se que “[...] as emoções são ações corporais, e os sentimentos são percepções dessas ações, pode-se pensar que, assim como a cognição, o complexo mecanismo afetivo também se baseia numa interação percepção-ação [...]” (KATZ; GREINER, 2015, p. 61). É, portanto, por meio das emoções que o bailarino também fica envolvido com o contexto em que se apresenta.

Siqueira (2006) aponta uma dança contemporânea sob constante atualização, já que este tipo de linguagem acompanha não somente o lado artístico, mas também o mundo em seu entorno através de pesquisa e diálogos com outros campos cênicos.

A autora e coreógrafa Jussara Miller (2012, p. 118) afirma que as “[...] percepções são incorporadas pelo artista em criação e ação cênicas por meio de suas vivências e experiências [...]” e com isso, o bailarino irá usar a partir de uma reflexão do seu contexto e objeto de estudo para poder criar a percepção do sensível com suas infinitas possibilidades de ação.

Saraiva (2005) propõe a reflexão sobre o processo de formação na dança, pois a mesma “configura um diálogo da pessoa com seu mundo, um diálogo onde se investe a expressão do mundo vivido, expressão do imaginado, pois que a dança é simbolização” (SARAIVA, 2005, p. 239). E através desse diálogo ela é compreendida como uma das formas mais antigas de comunicação e que afeta de diversas maneiras, dependendo do contexto inserido por ser compreendida como uma arte simbólica (SIQUEIRA, 2006). O corpo orgânico e o envolvimento na ação, através da dança, de uma forma expressiva, criam novas relações do eu com o mundo, desenham de forma simbólica a arte e a cultura (LACINCE; NÓBREGA, 2010)

De acordo com Guzzo e Spink (2015) há um rompimento provocado pelo corpo- tanto estudado por diversos campos de saberes e filósofos- ao dialogarem

sobre o envolvimento e a relação da dança no sentido complexo da arte e política. Compreendem que o movimento crítico realizado por esta relação, principalmente quando esta arte está ligada ao contexto de produzir de forma comunicativa, sobre o contemporâneo e o cotidiano. A arte, segundo as pesquisadoras, “[..]é política a partir dos recortes de tempo e espaço que ela determina, interferindo nas formas de ocupação desses tempos e espaços por pessoas e objetos, em relação ao espaço do privado e do público [...]” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 6). As autoras entendem que a tensão gerada pela arte e nesse caso, especificamente a dança, provocam o que as autoras chamam de resistência, conceito compreendido por estas como fruto de um movimento entre política e arte. (GUZZO; SPINK, 2015)

3 DA COXIA PARA O PALCO: ENCERRAMENTOS

A partir do estudo realizado e considerando a relação entre os eixos abordados no decorrer do texto, compreende-se que o afeto potencializado pelo corpo será sensível e percebido a partir de suas distintas posições. Tanto de atores envolvidos em suas produções, quanto de quem está assistindo as apresentações. Para compreender como este fato é político, dentro da sua complexidade artística, ecoa-se ao conceito de política no sentido de organizações humanas (GUZZO; SPINK, 2015).

Compreendendo a dança contemporânea como um movimento artístico que acompanha em sua forma política não somente o cotidiano, mas principalmente o que a permeia na sua subjetividade, entende-se que se tornam inesgotáveis os questionamentos sobre o que é essa arte assim como se tornam imensuráveis suas possíveis respostas.

Por outro lado, considera-se que este corpo se mostra orgânico, sensível e afetado tanto pelo seu meio como no seu processo histórico coletivo, através de diálogos, perguntas, reflexões, questionamentos e pensamentos críticos na mesma medida que se transforma politicamente.

Sugere-se que haja mais estudos e pesquisas aprofundadas voltadas para a temática deste artigo, no âmbito das relações entre Psicologia e Dança Contemporânea, para que se obtenha novos olhares de se fazer e repensar o

contemporâneo e a sociedade como um todo, através sua potência afetiva e política.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. In: **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: [s.n.]. p. 92.
- AMARAL, J. Das Danças Rituais Ao Ballet Clássico. **REVISTA ENSAIO GERAL**, v. 1, n. 1, p. 1–6, 2009. Disponível em: <http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/95/25>. Acessado em 20 set. 2019.
- ASSIS, M. D. P. DE; SARAIVA, M. DO C. O feminino e o masculino na dança :das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento**, v. 19, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1153/115326317007.pdf>. Acesso em: 20 maio 2019.
- BARROS, N. Dança e medialidade: para uma discussão ontológica e ética do corpo performativo. **Comunicação e Sociedade**, v. 31, 57 p. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752017000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em 09 maio. 2019.
- BRIKMAN, L. **A Linguagem do Movimento Corporal**. São Paulo: Summurs, 1989.
- DAMÁSIO, A. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DINIZ, T. N.; SANTOS, G. F. DE L. HISTÓRIA DA DANÇA - SEMPRE. **Seminários de Pesquisa em Ciências Humanas**, v. 8, 2010. Anais Eletrônicos. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/sepech/sepech08/arqtxt/resumos-anais/ThaysDiniz.pdf>>. Acessado em: 14 maio 2019.
- DUMONT, A.; PRETO, É. L. DE O. A visão filosófica do corpo. Escritos sobre Educação. **Birité**. v. 4, n. 2, p. 7–11, 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-98432005000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em 02 ago 2019.
- DUNCAN, I. **Isadora, fragmentos autobiográficos**. São Paulo: [s.n.]. 1985. 142p.
- FERNANDES, Ciane. A dança teatro de Pina Bausch: redançando a história corporal. **O Percerveje**, n.7, P. 61-71, 1999. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/bctb/obra.php?cod=16712>>. Acessado em 15 nov. 2019.
- FONTANA, R. A. C. Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação. **Pro-Posições**, Campinas. v. 20, n. 1, p. 247–255, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-
- CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 90-108, ago./dez. 2019 – ISSN 2674-9483**

73072009000100015&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 27 ago 2019.

GREINER, C. O corpo e suas paisagens de risco: dança / performance no Brasil. **Artefilosofia**, n. 7, p. 180-185, 2017. Disponível em:<<https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/684/640>>. Acessado em: 10 ago 2019.

GUZZO, M. S. L.; SPINK, M. J. P. Arte, Dança E Política(S). **Psicologia & Sociedade**, v. 27, n. 1, p. 3–12, 2015. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v27n1/1807-0310-psoc-27-01-00003.pdf>>. Acessado em: 06 set 2019

JOSÉ, A. M. S. Dança contemporânea: um conceito possível? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5., São Cristóvão. Anais eletrônicos.São Cristóvão: EDUCON, 2011. Disponível em: <<http://www.educonufs.com.br/vcoloquio/cdcoloquio/cdroom/eixo%209/PDF/Microsoft%20Word%20-%20DANCa%20CONTEMPORaNEA%20UM%20CONCEITO%20POSSiVEL.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2019

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo**: a pergunta que o corpo faz. São Paulo: Rumos Itaú Cultural Dança. 1CD-ROM

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. **Colección Teoría de las Artes Escénicas**. p. 1–12, 2002. Disponível em:<http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf>. Acessado em 21 set 2019

KATZ, H.; GREINER, C. **Arte e Cognição**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 280p., 2015.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna**. [s.l.] Icone, 1990. 129 p.

LACINCE, N.; NÓBREGA, T. P. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. **Movimento**, v. 16, n. 3, 2010. Disponível em: <https://www.redalyc.org/html/1153/115316960013/>. Acesso em: 03 jan. 2019

LANGENDONCK, R. VAN. **História da Dança. Teatro e Dança: repertórios para a educação**, v. 1, 2010. Disponível em: <http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420091014164533Linha%20do%20Tempo%20-%20Historia%20da%20Danca.pdf?_>. Acessado em 15 fev de 2019

MEDINA, J. et al. As Representações da Dança: uma Análise Sociológica. **Movimento - Revista da Escola de Educação Física da UFRGS**, v. 14, n. 2, p. 99–113, 2008. Disponível em:<<http://www.redalyc.org/pdf/1153/115315219006.pdf>>. Acesso em 29 maio 2019.

MILLER, Jussara. Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças.São Paulo:Summus , 2012. 162 p.

MONTEIRO, A C. L.; PALETTA, G. C. Composição de corpos afetados: a **CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 1 , n. 2, p. 90-108, ago./dez. 2019 – ISSN 2674-9483**

potência da dança. 2016. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 68, n. 3, p. 3-16, dez. 2016. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672016000300002&lng=pt&nrm=iso>. Acessado em 07 out. 2019.

MORTARI, K. S. M. **A Compreensão do corpo na dança: um olhar para a contemporaneidade**. 2013. 500f. Tese (Doutorado em Motricidade Humana) - Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <<https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/5177>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

MÜLLER, C. G. Dança: arte contemporânea? **Anais do 2º encontro nacional de pesquisadores em dança**, 2011. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-1.pdf>>. Acessado em 09 set 2019

MURTA, F. **Danças contemporâneas: articulando concepções e práticas de ensino**. 2014. 128f. Dissertação. (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16198>> . Acesso em 27 abr. 2019

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003. 126p.

RIBEIRO, R. S. T. et al. A dança como política do encontro com pessoas e lugares. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 143–151, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5158>>. Acessado em: 19 out 2019

ROCHA, T. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Revista Ensaio Geral**, v. 3, n. 5, 2012. Disponível em: <http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/217/116>. Acesso em: 06 abr. 2019

SARAIVA, M. C. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**, v. 11, n. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115315216012>>. Acesso em: 28 abr. 2019

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Edufba, 2008. 124 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/fs/pdf/setenta-9788523204952.pdf>>. Acessado em: 20 set 2019

SILVA, E. C. Michel Foucault, Rudolf Laban e o movimento. **Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança**. p. 1–20, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2012-3.pdf>>. Acessado em 02 out 2019

SIQUEIRA, D. DA C. O. **Corpo, comunicação e cultura**. Campinas: Editora Autores Associados Ltda, 2006. 215p.

SOUZA, A. A. **E... 5, 6, 7, 8: reflexões sobre processos formativos em dança na contemporaneidade**. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/juspui/handle/123456789/21595>>. Acesso em: 09 maio 2019.

CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 90-108, ago./dez. 2019 – ISSN 2674-9483

SPINDLER, P.; FONSECA, T. M. G. Dançando o pesar no mundo. **Psicol. Soc.** Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 323-330, Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000300002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 07 out. 2019.

TAVARES, R. O Sentido da Verdade e da Linguagem em Pina: um estudo criacional. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 3, p. 522–538, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266078389>>. Acesso em 09 maio 2019.

VIANNA, K. **A dança**. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005. 154p.

XAVIER, J. J. O que é a Dança Contemporânea? **O teatro Transcendente**, v. 16, n. 01, p. 13, 2011. Disponível em: <<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2500>>. Acessado em: 06 abr. 2019