

A TÉCNICA CORPORAL NA DANÇA

REDIMENSIONAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS

“The Body Technique in Dance: Epistemological Resizing”

Giuliano Souza Andreoli*

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO: Neste artigo, demarco uma área de debate dentro do campo teórico da dança, organizando um pensamento em torno da questão do corpo na sua dimensão técnico-criativa. Apresento brevemente as tendências presentes no atual debate sobre a subjetividade e a noção de sujeito. Em seguida, critico alguns dos enunciados presentes no discurso pedagógico da dança na atualidade, onde procuro denunciar a tendência a certas oposições binárias entre reprodução/criação e condicionamento/liberdade. Abordo o conceito de “técnicas corporais” de Marcel Mauss e aponto articulações entre este autor e o debate sobre o sujeito na teoria cultural contemporânea.

Palavras-chave: dança; corpo; técnica corporal; subjetividade.

ABSTRACT: In this article, I demarcate an area of debate within the theoretical field of dance, organizing a thought around the question of the body in its technical-creative dimension. I present briefly the tendencies present in the current debate on subjectivity and the notion of subject. Then I will critique some of the present statements in the pedagogical discourse of dance today, where I will try to denounce the tendency towards certain binary oppositions between conditioning/freedom or reproduction/creation. I approach the concept of “body techniques” by Marcel Mauss, and then point out articulations between this author and the debate about the subject in contemporary cultural theory.

Keywords: dance; body; body techniques; subject.

Nesse artigo, pretendo elaborar uma reflexão epistemológica dentro de uma determinada temática do campo das teorizações contemporâneas sobre dança. Trata-se do dilema da criação versus reprodução de movimentos em dança. Como se efetiva o ato de criação em dança? Como são incorporados os padrões de movimento e se estrutura o campo gestual? Tais questões tem sido ponto de partida para importantes reflexões na dança (KATZ, 1994; DANTAS, 1997; IANNITELLI, 2004; FORTIN, 2010; FERNANDES, 2015). Creio que esses parecem ser pontos aglutinadores ou condensadores de grande parte das discussões teóricas sobre dança na atualidade, quer se esteja tentando justificar ou fundamentar a importância da dança na educação, quer se esteja falando na dança em um sentido mais amplo, estético.

Existe, no entanto, uma problemática teórica que muitas vezes é deixada de lado. Trata-se a questão da inter-relação complexa entre subjetividade, sociedade e cultura. A partir de qual noção de “sujeito” se opera ao problematizar a noção de criação em dança? As abordagens contemporâneas de criação em dança devem ser compreendidas como o caminho para a liberdade do corpo, em uma completa dicotomia entre indivíduo e sociedade? E por que é importante voltar a atenção para essa questão?

Compreendendo que é necessário o diálogo e a abertura para com outros campos de conhecimento, procurarei aqui situar a importância de uma noção de técnicas corporais que não opere a partir de uma oposição binária entre a liberdade de criação versus estruturas e normas sociais. Para tanto, procurarei apontar para a importância de uma noção contemporânea de sujeito ou subjetividade. O objetivo deste artigo não é abranger todas as teorias contemporâneas que conceituam o sujeito e a sua relação com o meio sócio-cultural que fornecem alternativas a esta armadilha do binarismo, mas apenas apontar brevemente possíveis confluências dessas com a dança.

A partir desse pano de fundo, procurarei pontuar uma crítica a alguns dos enunciados presentes em produções teóricas da dança na atualidade, que indiretamente reproduzem uma dicotomia entre corpo e cultura, ou entre indivíduo criativo versus estruturas sociais. Pois, quer estejamos falando dos modelos ditos ‘tradicionais’ de ensino e aprendizagem da dança, quer estejamos falando de propostas contemporâneas, vinculadas a processos de conscientização somática, a questão da continuidade ou não-continuidade das estruturas culturais e sociais nos corpos passa por antigas discussões epistemológicas sobre o sujeito que ainda estão longe de se verem esgotadas.

Por fim, retomando o conceito de “técnicas corporais” de Marcel Mauss (1974), procurarei propor a possibilidade de uma leitura contemporânea dele, a partir de uma chave de compreensão alinhada com a problemática aqui apresentada. Pretendo com isso, demarcar um campo de debate dentro da área da dança apontando para uma perspectiva analítica interdisciplinar que supere certos reducionismos que podem por vezes dissociar este campo de discussões há muito tempo já bem sedimentadas em outras áreas do conhecimento.

Subjetividade e teoria cultural contemporânea

Conforme Sherry Ortner (2007), a primeira metade do século XX é marcada por uma luta epistemológica entre teorias sociais e filosóficas que pregavam o determinismo das estruturas sociais sobre o indivíduo (Durkheim, Marx) e teorias que enfatizam a sua liberdade (Sartre). Ortner argumenta que toda a teoria cultural contemporânea deve ser vista sob o pano de fundo da superação desta dicotomia entre liberdade e determinismo. Com base nas contribuições da antropologia sobre a noção de pessoa, na noção de sujeito dividido da psicanálise e em diversas perspectivas de autores contemporâneos, surgem teorias que procuram superar a dicotomia entre o indivíduo e a coletividade.

Sendo assim, contemporaneamente, de uma forma muito geral, “subjetividade” passa a significar tanto os estados ditos “internos” dos indivíduos (o conjunto de modos de percepção, pensamento, desejo, medo, que animam os sujeitos e suas ansiedades existenciais) quanto a sensibilidade coletiva de um conjunto de atores socialmente inter-relacionados (as construções culturais que modelam, organizam aqueles modos de afeto e constituem construções sociais e históricas de “consciência”) (ORTNER, 2007).

Stuart Hall (1997), em uma análise similar, observa que, ao longo do século XX, esta separação convencional entre o “interno” (a consciência individual, incluindo o inconsciente freudiano) e o “externo” (a noção de ‘eu’ ou ‘pessoa’ estudada por sociólogos como Max Weber ou Marcel Mauss), que outrora servia como linha divisória entre a psicologia e a sociologia, desaparece:

Até os mais céticos têm se obrigado a reconhecer que os significados são subjetivamente válidos e, ao mesmo tempo, estão objetivamente presentes no mundo contemporâneo — em nossas ações, instituições, rituais e práticas. A ênfase na linguagem e no significado tem tido o efeito de tornar indistinta, senão de dissolver, a fronteira entre as duas esferas, do social e do psíquico. (HALL, 1997, p.20)

Ortner (2007) identifica três vertentes teóricas principais na atualidade. A primeira é o estruturalismo, que procura ir além da dicotomia

liberdade/determinismo priorizando a estrutura sobre o sujeito, o inconsciente sobre o consciente, etc. o exemplo de Lévi-Strauss que afirma que o objetivo das ciências humanas “não era constituir, mas dissolver o homem”. (STRAUSS, 1996, p.247). A segunda é o pós-estruturalismo, que inclui os Estudos de Gênero, Estudos Pós-Coloniais, Estudos Culturais e outras vertentes. Os pós-estruturalistas investem na idéia do “homem em dissolução”, enfatizando as suas qualidades ilusórias de um ponto de vista filosófico (o self como um locus originário de coerência, intencionalidade, criatividade), abandonando a noção de estruturas (lingüísticas ou sociais) universais. E a terceira vertente inclui várias teorias que buscam superar o estruturalismo, mas que não são pós-estruturalistas.

Na vertente estruturalista incluem-se, por exemplo, teóricos como Pierre Bourdieu, para quem o sujeito internaliza as estruturas do mundo externo, tanto as definidas culturalmente quanto as objetivamente materializadas em práticas sociais. Bourdieu teoriza sobre a “hexis” corporal, ou seja, os princípios interiorizados pelo corpo e que fazem parte do seu *habitus*: posturas, expressões corporais, uma aptidão corporal que não é dada pela natureza, mas adquirida. (BOURDIEU, 1984, p.133). Essas estruturas internalizadas formam um sistema de disposições que inclinam os atores sociais a agir, pensar, e

sentir de maneiras consistentes com os limites da estrutura.

Na perspectiva pós-estruturalista, o foco é voltado muito mais para o quanto a linguagem possui efeito produtivo sobre aquilo que denominamos realidade social. As estruturas sociais e culturais não são consideradas instâncias monolíticas ou estanques que determinariam as ações dos indivíduos. Mas sim parte de práticas, símbolos e movimentos abrangentes caracterizados pela heterogeneidade. Para pós-estruturalistas, tais como Michel Foucault ou Judith Butler, as subjetividades são posições que os discursos oferecem para que os indivíduos ocupem. Assim, o sujeito:

é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, diferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos”. (FOUCAULT, 1969, p.107)

O lugar que o sujeito ocupa na sociedade é determinado ao se identificar com determinados saberes, quando então o sujeito se inscreve em uma formação discursiva e passa a ocupar, não mais o lugar de sujeito empírico, mas sim o de sujeito do discurso. As subjetividades dependem desses diferentes “lugares” aos quais indivíduos são convocados a assumir dentro de uma cultura

para serem considerados sujeitos. É, portanto, através das ações sociais, atravessadas pela linguagem, que as subjetividades são construídas. Nessa perspectiva, os Estudos Culturais têm enfatizado o aspecto político da produção cultural das chamadas identidades sociais.

Assim, conforme Hall (1997), a **identidade**:

(...) emerge, não tanto de um centro interior, de um “eu verdadeiro e único”, mas do diálogo entre os conceitos e definições que são *representados* para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós [...] (p.8) [...] elas são construídas dentro e não fora do discurso (...) (p.109)

Assim, para além da noção de estruturas universais, o pós-estruturalismo enfatiza a construção de significados e de subjetividades, através de processos simbólicos embutidos no mundo social que podem assumir uma diversidade das configurações de sujeitos. O sentido de pertencimento a uma determinada cultura, sub-cultura ou a um grupo, por exemplo – sejam grupos sexuais, de gênero, de classe ou étnicos – leva o indivíduo a se perceber e a assumir determinados comportamentos que configuram certas formas de subjetividade a partir dos discursos culturais, arranjando e desarranjando as formas dos indivíduos se situarem no mundo.

Para Judith Butler (2003), estudiosa do gênero, os significados culturais construídos para o masculino e o para feminino, através dos quais somos identificados como homens ou mulheres, constituem um jogo de práticas discursivas que produzem o efeito ou a ilusão de naturalidade ou essência da “masculinidade” ou da “feminilidade”. Assim entendido, o sujeito de gênero é construído a partir de um roteiro pré-estabelecido de atos correspondentes com normas sociais e não a partir do seu sexo biológico. As “masculinidades” e “feminilidades” são constituídas através de uma encenação, um jogo de interpretações do corpo, referenciados a práticas discursivas. Nesse sentido, o gênero é “performativo”, pois a partir de mecanismos reguladores, a cultura leva os indivíduos a encarnarem um determinado comportamento. Esses mecanismos dissimulam as suas próprias convenções, criando a ilusão de “naturalidade” do masculino e do feminino.

Essas críticas a concepções baseadas na soberania do sujeito não inviabilizam a possibilidade da “agência” dos grupos subalternos. Gayatri Spivak (2010), autora dos Estudos Pós-Coloniais, recorre a contribuições de Marx para fundamentar a sua concepção contemporânea de sujeito dividido e descontínuo assinalando o papel da ideologia. Mas também aponta para os perigos de reflexões contra-hegemônicas que buscam “revelar” a verdade de um sujeito, grupo

ou classe. Que buscam, enfim, a “consciência” dos grupos subordinados. Ela propõe a utilização relativa, apenas “estratégica”, de concepções tais como a noção de “consciência” (2010, p. 46-47).

Outra tendência do pensamento pós-levistraussiano aparece na Antropologia e Sociologia contemporâneas. Apesar de diferenças teóricas que não aprofundarei aqui, no que tange ao assunto deste ensaio, as diversas linhas teóricas que integram esta tendência dialogam entre si, fazendo a releitura de autores clássicos, como Max Weber e outros. Sem o intuito de fazer aqui uma revisão completa, citarei somente alguns, tais como Geertz (1973), Goffman (1975), Turner (1982) e Velho (2008).

Para Max Weber (1958), culturas são sistemas públicos de símbolos, significados e práticas, que tanto representam um mundo quanto moldam sujeitos no mundo tal como representado. Partindo dessa perspectiva, Clifford Geertz (1973), analisa a briga de galos em Bali, evidenciando a sua centralidade na vida social, no pensamento cultural e nas paixões individuais dos balineses. Assim, demonstra como estruturas culturais balinesas – discursos, práticas – produzem as cerimonializações das relações sociais, que tanto refletem como induzem a certos tipos de subjetividade. E afirma:

(...) porque essa subjetividade não existe propriamente até que seja organizada dessa forma, as formas de arte originam e regeneram a própria subjetividade que elas se propõem exibir. Quartetos, naturezas mortas e brigas de galos não são meros reflexos de uma sensibilidade preexistente e representada alegoricamente; eles são agentes positivos na criação e manutenção de tal sensibilidade. (GEERTZ, 1973d, p. 451).

Para referir-se a esta forma como as interações sociais modelam subjetividades, Goffman utiliza o termo “representação” (que também tem sido traduzido como “presentificação”) para referir-se a forma como o “eu” é apresentado no dia-a-dia, a partir de um conjunto ritualizado de práticas:

(...) quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo. (GOFFMAN, 1975, p.40-41)

Goffman (1975) refere-se à apresentação de determinados comportamentos dentro de um período em que um indivíduo está na presença contínua de um grupo particular de observadores, com a intenção de alimentar determinadas impressões, de acordo com certas expectativas sociais. Dessa forma, compara a vida social a um ‘palco’, como se os indivíduos atuassem diariamente, de forma teatral.

A teoria de Goffman é importante, hoje, nas ciências humanas, por evidenciar que a

simples presença física de outras pessoas, no nosso entorno social, com todos os seus valores e expectativas, sempre tenderá a regular a maneira como nos expressamos e nos constituímos enquanto sujeitos. Para manterem qualquer tipo de status social, os indivíduos tenderão a restaurar continuamente as condutas pessoais anteriores que foram bem sucedidas em determinado grupo, atualizando-as. Em contrapartida, tenderão a abandonar ou esconder as ações que não sejam compatíveis com a expectativa do seu entorno social. Assim, é sempre por meio das relações sociais que as ações e os comportamentos corporais são regulados e um certo tipo de “eu” é produzido.

A similaridade entre a teoria da “performatividade de gênero” de Butler e a teoria da “representação do eu” de Goffman, é apontada por alguns autores (LAWER, 2007). Em ambos, parte-se da premissa de que subjetividades não preexistem às convenções culturais que dão significados aos corpos e às experiências identitárias. O “eu”, sujeito ou subjetividade é algo que se faz em nossas ações quotidianas.

Na perspectiva de Velho (2003), essa invenção quotidiana do “eu” está relacionada ao que o autor chama de “projeto”, definido como: “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (p.101). Para traçar o seu projeto, o

indivíduo se utiliza da dimensão da memória, a partir do significado que confere ao seu próprio passado, posteriormente aos acontecimentos deste. Sendo a memória descontínua, essa biografia do sujeito é ela mesma uma construção. Ou seja, a elaboração de uma narrativa biográfica é sempre uma ressignificação do passado.

Esta construção muitas vezes idealizada da sua própria biografia está atrelada aos temas, às prioridades, aos valores e preocupações de cada contexto sócio-cultural. E ela está sujeita a mudanças, uma vez que cada indivíduo está sujeito à ação de outros atores sociais e às mudanças sócio-históricas. Assim, o projeto não pode ser visto como um fenômeno puramente interno, subjetivo. Ele formula-se e é elaborado dentro de um campo de possibilidades, que é cultural. Segundo o autor:

O que a noção de projeto procura dar conta é da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade. (VELHO, 2008, p.110)

O autor, que parte da mesma perspectiva de Geertz, mas que diferentemente deste analisa as complexas sociedades urbanas, afirma:

(...) Quanto mais exposto estiver o ator social a experiências diversificadas, quanto mais tiver que dar conta de ethos e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível do seu

quotidiano, mais marcada será a sua autopercepção de *individualidade singular*. Por sua vez, essa consciência da individualidade – **fabricada dentro de uma experiência cultural específica** – corresponderá a uma maior elaboração de um projeto (VELHO, 2008, p. 35-36)

O autor observa que, para existir, o projeto precisa expressar-se através de uma linguagem e ser público. A possibilidade de comunicação é a própria condição da sua existência. Sua matéria-prima é cultural e precisa fazer sentido dentro de um processo de interação social. Cita a teoria de Goffman como exemplo de análise dessa dimensão das interações. Em sociedades complexas e contemporâneas, ressalta, é importante prestar a atenção para o conflito que ocorre no encontro entre diferentes projetos:

Na prática social, aparecem contradições, complicações que vão, por sua vez, atuar sobre os projetos originais, transformando-os. O sujeito pode conscientemente mudá-lo, renegociando a realidade, em confronto com outros sujeitos – indivíduos ou grupos. (VELHO, 2008, p.111)

De acordo com Velho (2008), o antropólogo Victor Turner ilustra a dimensão conflitiva entre diferentes construções individuais de “eu” e seus respectivos projetos. O autor analisa como as sociedades criam mecanismos para os indivíduos conseguirem lidar com a permanente, tensão entre processos de individualização e estruturas sociais,

ou seja, entre projetos subjetivamente desejados e comportamentos socialmente exigidos, sem caírem na fragmentação individual e nem na totalização social. Para Turner, as performances rituais e sociais assumem este papel.

Turner (1982) conceitua a “performance” como um componente formativo de muitas formas sociais humanas de agir e de se expressar (p.13-15). Para o autor, uma performance seria toda a manifestação de um comportamento que tem um limite de tempo, uma seqüência organizada de atividades, com início, meio e fim, além de um espaço propício para o seu acontecimento. Sendo que, no estágio do meio há uma fase na qual aspectos da vida cotidiana são invertidos e ocorre uma “quebra” das regras sociais. Dessa maneira, rituais retiram os sujeitos do cotidiano e levam-nos para o tempo suspenso da imaginação. Turner denomina esta de suspensão temporária das normas de estágio “liminar”, por permitir ir até os limites da estrutura social.

Este estado é em alguns rituais identificado com o transe, como o caso dos rituais xamânicos. Outras vezes, quando a prática performativa não inclui entrar em transe, a liminaridade manifesta-se de outras formas. Da Matta (2000) cita como exemplo o Carnaval. No caso do Brasil, uma sociedade na qual valores hierárquicos são importantes no cotidiano, a produção da

liminaridade carnavalesca abre um espaço dentro do qual as pessoas podem sair de um universo marcado pela gradação e pela hierarquia. Assim, o carnaval constrói-se pela suspensão temporária do senso burguês, sendo afim da loucura, do descontrole, do exagero, da caricatura, do grotesco, do desequilíbrio e da ganância. Festa, finalmente, que faculta “relativizar” velhas e rotineiras relações e viver novas identidades.

Turner (1982) considera que o sujeito não é a expressão de um único sistema, não é engendrado por uma estrutura única, mas se constitui na intersecção de sistemas relacionais e projetos muitas vezes conflitantes. E por isso, somente pode dar sentido à sua existência adotando comportamentos liminares que encontram seu lugar legitimado em performances culturais. Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido. Mas ela não revela um sujeito original, apenas encoberto pelas normas e estruturas da sociedade. Pelo contrário, segundo Turner, a vida social se movimenta a partir de um movimento dialético. O que significa que, para Turner, não se vive fora ou dentro da estrutura, mas apenas entre elas. E que o sujeito, na sua teoria, não deve ser pensado como anterior às tensões e relações sociais que o constituem.

A respeito da questão da busca pela individualização, Velho (2008) ainda acrescenta:

Em toda sociedade existe, em princípio, a possibilidade da individualização. Em algumas será mais incentivada e valorizada do que em outras. De qualquer forma, o processo de individualização **não se dá fora de normas e padrões**, por mais que a liberdade individual seja valorizada. (VELHO, 2008, p. 26)

Além destes autores aqui citados, existem muitos outros, inseridos em outras perspectivas. Mas para a reflexão proposta para este artigo, o que importa é pontuar que, em muitas teorias sócio-culturais contemporâneas, o “sujeito” ou “eu” é visto como algo construído a partir de expectativas, normas de conduta, referências culturais e interações sociais. Enquanto o pós-estruturalismo define os sujeitos em termos de suas localizações (“posições do sujeito”) políticas, outras abordagens utilizadas em Antropologia e Sociologia consideram que as subjetividades incluem também estruturas complexas de pensamento, sentimento e reflexão, que incluem certas construções particulares de consciência (ORTNER, 2007). No entanto, de formas diferentes e por diferentes caminhos, todas essas teorias tem apontado para o fato de que são as experiências que constituem os sujeitos e não os sujeitos que têm experiências.

O campo da dança e a retórica da ‘liberdade’ individual

Segundo Louppe (1994) na primeira metade do século XX ocorreu uma virada epistemológica que “expandiu os territórios do imaginário e do sensível” e fundou uma “nova filosofia do movimento em dança”. Para além das clássicas concepções mecanicistas de corpo em que se pautavam a maioria dos treinamentos corporais em dança, novos métodos de trabalho corporal, vieram propor novas abordagens. Emerge, por exemplo, a educação somática como campo epistemológico contemporâneo (FERNANDES, 2015), definindo o corpo não mais como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação (GREEN, 2002, p. 114).

Essas e outras novas abordagens levaram do tradicional modelo de observação e cópia de movimentos corporais para a busca pelo refinamento sensorial e a exploração daquilo que se tornou comum chamar de “consciência corporal” (FORTIN, 1996), onde o corpo é tomado como “livre e compreendido em relação de seus mecanismos próprios” (LOUPPE, 1994, p. 99). A partir deste entendimento, vem associada à idéia de dança não como um processo normativo, mas como possibilidade de auto-descoberta e de auto-conhecimento que levam à absoluta

autonomia do indivíduo.

Este paradigma do “corpo expressivo” funda uma discursividade perseguida pelas universidades brasileiras já há algumas décadas. O chamado “conservadorismo do ensino” (IANNITELLI, 20014), oriundo de um contexto mais mercadológico, ancorado em abordagens sobre o corpo que privilegiam a virtuose, a quantidade e dificuldade de passos complexos, passa a ser tudo aquilo que esta discursividade procura negar. Assim, criatividade, auto-descoberta e construção de um corpo “expressivo” funcionam como palavras de ordem para uma retórica salvacionista que promete a liberdade plena para o indivíduo pela via do enaltecimento da singularidade de sua subjetividade.

A crença comum a todos esses autores é de que menos exercícios de cópias de movimentos e mais processos sensíveis e perceptivos para a conscientização corporal aumentam as possibilidades de escolha, ou seja, aumenta a liberdade do indivíduo na dança (FORTIN, 1994). O ensino da dança deve possibilitar que os alunos literalmente, “criem” suas danças com seus corpos e emoções (MARQUES, 1989), pois dançar é “movimentar-se pelo espaço, é sentir o corpo livre, é comunicar-se consigo mesmo, é desfrutar, liberar-se...” (MARQUES, 1999, p54).

Na esfera internacional, essas perspectivas se associam a um conjunto mais extenso de concepções pedagógicas emancipatórias. Por exemplo, para PINEAU (2010), teórica da performance, que apresenta a formulação de uma pedagogia crítico-performativa em arte, sob a perspectiva de uma educação libertadora, a arte pode funcionar como forma de subversão e resistência às ideologias hegemônicas, para, nas palavras da autora, “compreender e reformar as instituições que disciplinam nossas mentes e corpos” (2002, p41).

Strazzacappa, na obra “Entre a arte a docência” (2006), diz:

As técnicas de educação somática foram definidas pelos chamados “reformadores do movimento” – estes estudiosos empíricos que, sabendo das características do corpo desenvolveram técnicas corporais com o objetivo de conseguir o que chamaram de corpo neutro. Esse corpo neutro significa um corpo mais próximo da sua naturalidade, um corpo menos técnico e mais vivo. Quanto mais o corpo do artista cênico se expressa em diferentes direções – ou técnicas – mais ele caminha no sentido de estar menos fechado dentro de um estilo próprio a uma escola fundada sobre uma escolha particular de determinadas práticas [...] Seria esta a neutralidade do corpo? O corpo pertence a uma sociedade, a uma cultura, uma época. (...). Não há corpo neutro (grifo meu) (p.49)

Artistas e performers da área da dança tendem a continuar reproduzindo idéias que

as ciências humanas, de uma maneira geral, já desconstruíram há tempos. Languer (1980), por exemplo, observa que há, entre os bailarinos de uma maneira geral, “uma tendência de se considerar a dança como manifestação direta e espontânea das emoções do dançarino” (p.185), ou seja, a dança como “pura auto-expressão”. A crítica feita por Strazzacappa opera, portanto, no sentido de desconstruir algumas dessas noções *êmicas* (conceitos *nativos*, como dizem os antropólogos) identificáveis dos enunciados da “educação somática”, da “dança expressiva”, “dança criativa” e outras noções oriundas do campo artístico.

O argumento que pretendo desenvolver aqui, no entanto, é que este tipo de operação não tem sido feita por todos os autores da dança. E na afirmação ideológica da perspectiva de um ensino de dança mais “livre”, “expressiva” ou “criativa”, incorreu-e e incorre-se muitas vezes na dicotomia indivíduo/cultura ou condicionamento/liberdade.

Por exemplo, para Fortin (2010) a dança ensinada somaticamente “está mais próxima do desenvolvimento de uma autoridade interior concernente à capacidade de tomar decisões baseadas em discriminações sensórias que acentuem a singularidade do corpo”. Ela cita Shusterman (1992, p. 68 *apud* FORTIN, 2010) pra falar de “relações opressivas de poder” que

“impõem uma pesada identidade codificada no nosso corpo” a serem postas em questão através de práticas somáticas. E Johnson (1983, p. 14 apud FORTIN, 2010) para dizer que os “valores dominantes da cultura, insinuam seus caminhos em nossas respostas musculares”. E que “alterar as dinâmicas mórbidas de nossa cultura requer que afrouxemos sua apreensão em nossa carne”.

Os enunciados oriundos de discussões como esta do campo das teorias da dança na atualidade operam com uma oposição binária entre cultura e subjetividade. Entre mecanização e repetição de movimentos corporais versus fluxo, emancipação e libertação a partir da ‘criação’. Entre disciplina versus liberdade. Nessas perspectivas, opera-se com uma visão dicotômica entre as estruturas de poder e dominação, de um lado, e a ação autônoma e livre do indivíduo, de outro. E propõe que ações individuais sobre os corpos, distantes de quaisquer articulações sociais, possam atuar na “carne” e com isto opor-se aos valores dominantes da cultura.

Esses enunciados apontam para uma visão essencializada do corpo-sujeito, como se este, tomado enquanto unidade biológica, estivesse temporariamente oprimido por estruturas de ordem social e cultural das quais está apartado. E a partir de abordagens somáticas e da construção de uma dança do tipo mais “artística”, que permitam

a “ação poética do sujeito sobre si mesmo” (SASTRE, 2015), pudesse recuperar a capacidade de sentir e observar o que estava escapando de sua consciência crítica, elaborando uma resistência à dominação. E embora invistam muitas vezes em autores pós-estruturalistas, tais como Foucault ou Deleuze, parecem ignorar a importante crítica a concepções baseadas na soberania do sujeito feitas pelos mesmos.

Muitas teóricas e teóricos da dança tem demonstrado esta tendência a opor o sujeito singular ao plano coletivo, na medida em que enfatizam a auto-descoberta, o entendimento do próprio corpo como algo que está em oposição as estruturas culturais mais amplas. E embora se proponham, em geral, críticas, políticas, pautadas por perspectivas que referem às chamadas pedagogias ‘emancipatórias’, uma característica intrigante dessa tendência de pensamento é a sua indiferença política no que diz respeito a qualquer tipo de processo de organização identitária coletiva. A retórica da “autonomia” e da “emancipação”, dentro dessas narrativas é sempre situada ao nível dos indivíduos e de suas práticas individuais. E nunca ao nível de categorias ou grupos sociais. Por exemplo, Fortin (2010), ao problematizar a resistência aos elementos “dominantes” da cultura, propõe:

[1] nutrir um *self* aberto à mudança e à recriação

constante, [2] aumentar a consciência crítica sobre o discurso dominante e [3] desenvolver um cuidado ético para com o *self* que se traduza em cuidado ético para com os outros. (FORTIN, 2010, p.76)

Embora a resistência ou emancipação não seja enunciada como uma ação totalmente individualista, por incluir também o “cuidado ético com os outros”, tais produções teóricas tendem a colocar esta questão sempre bem distante de qualquer arranjo social. As situações concretas e materiais onde a dança pode construir processos de empoderamento de identidades subalternas em populações ou movimentos sociais – o *agency* ou “agencia”, conforme Spivak e outros autores pós-coloniais (ORTNER, 2007) - nunca são mencionadas. Apenas a experiência estética individual em si é defendida como o que dá as condições para a melhoria da sociedade, pois ela levará automaticamente ao cuidado ético dos outros. E isto porque, nestas ontologias, as estruturas sociais e quaisquer arranjos estruturais coletivos (tais como as identidades) são tomados sempre como atributos externos e fundamentalmente coercitivos.

Outra característica marcante destes pensamentos é a ênfase às metodologias de pesquisa voltadas para as biografias individuais, onde a trajetória pessoal de vida do indivíduo nunca é considerada em suas articulações mais complexas com o plano cultural e coletivo. É

importante, neste sentido, a crítica de Guaratto (2014) ao método de Graziela Rodrigues intitulado “Bailarino-Pesquisador-Itérprete” (BPI), que enuncia a dança como algo que “brota no corpo” (Rodrigues, 2005, *apud* Guaratto, 2014) e propõe analisar as danças populares de forma descontextualizada das configurações culturais onde suas técnicas corporais se constituem e de onde emergem.

Vale ressaltar também que no método BPI, bem como em outras metodologias de “pesquisa-em-arte” bastante difundidas pelas universidades de dança hoje em dia, é superdimensionado o valor da “memória” individual. Como se a trajetória e o projeto de vida do indivíduo pudessem ser tomados como algo contínuo e linear e não da forma como as teorias contemporâneas sobre a subjetividade tem considerado a partir das concepções de sujeito fragmentado ou descentrado, cuja “memória” é sempre apenas uma narrativa que constrói sobre si mesmo. Ou seja, é a partir da noção de um indivíduo auto-centrado e unificado (paradigma iluminista) que a maioria dessas teorias parecem operar.

O conceito de “Técnica Corporal” de Marcel Mauss: um outro olhar

Ao longo do século XX, a temática do ‘corpo’, outrora marginalizada nas Ciências Humanas,

começa a despertar a atenção de estudiosos da sociedade e da cultura. Hertz, em 1909, Mauss, em 1934, e mais tarde Douglas e outros, passam a evidenciar o corpo como central para os processos de socialização e formação do “eu”.

Utilizando e aplicando as idéias de Durkheim sobre a construção social do conhecimento no estudo do corpo, Mauss (1974) define ‘técnicas corporais’ como as maneiras como os seres humanos “sabem servir-se de seu corpo” (p.401). Aponta, assim, para a condição humana como uma criatura cultural e evidencia que muitos comportamentos corporais diários, tomados na maioria das vezes como “naturais” são na verdade adquiridos: “Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que isto não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz.” (p.403).

Embora a idéia de “eficácia” possa se dispersar ao ser interpretada em várias direções diferentes, o interesse de Mauss era nas sistematizações de formas de utilizar o corpo – que ele chama “tradições” - que tanto refletem como organizam a vida cultural. Assim quando afirma que o “ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso confundem-se” (p.407) no ritual de caça dos aborígenes australianos, a indissociabilidade entre a eficácia biomecânica e a eficácia simbólica. Significa que, articulado aos aspectos físicos

também está implicada uma lógica que é de ordem cultural.

Mas mesmo a noção de ‘eficácia simbólica’, utilizada por muitos antropólogos para o estudo dos rituais, é pensada na teoria de Mauss de forma mais alargada, como é possível ver pelos vários exemplos que utiliza. Eles incluem tanto aprendizados conscientes (o nado, a marcha militar, o toque de clarim, a técnica de usar pás), quanto inconscientes (a imitação da criança, as enfermeiras francesas caminhando com atrizes de cinema) (op. cit. p 402-404). Abarcam tanto processos de aprendizagem corporal formal e não-formal quanto informais, com dizemos hoje em educação. Para Mauss, a “tradição”, portanto, não se refere apenas a saberes, práticas e comportamentos imitados de forma consciente ou intencional, mas também à esfera inconsciente.

É interessante destacar isto porque o campo da dança tem defendido abordagens que implicam em uma certa racionalidade colocada sobre o corpo, presente na noção de tomada de consciência corporal. Essas abordagens passam pelo direcionamento da consciência individual a partir de certas dinâmicas de ensino de dança que incluem a relação entre um facilitador (ou professor), bem como o uso de palavras a partir de um repertório de termos técnicos anatômicos ou de imagens mentais para permitir ao aluno

acessar certos estados emocionais e fazer o corpo compreender melhor alguma coisa.

Outro aspecto da teoria de Mauss que é importante destacar é que para ele todas as sociedades impõem interdições, ou seja, limites de técnicas corporais que são ou não permitidas. No entanto, a interdição ocorre simultaneamente com a ampliação do uso técnico do corpo. Toda a idéia do treinamento do corpo propõe um uso mais controlado do mesmo com vistas a fazê-lo aprender maneiras mais eficientes e diversificadas de se manifestar (Rodrigues, 2000) Portanto, as interdições não são vistas como limitantes das técnicas corporais. Pelo contrário, são amplificadoras delas.

Segundo a análise que Levi Strauss faz da obra de Mauss, a noção de que a sociedade corresponde a uma “ligação geral” de vários “sistemas” é um dos seus pressupostos básicos (Rodrigues, 2000). Portanto, a sua teoria aproxima-se destas visões sistêmicas dos autores contemporâneos citados neste artigo.

Quando Mauss diz que as técnicas corporais: “[...] variam não simplesmente com os indivíduos e sua imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (MAUSS, 1974, p.404) é precisamente na noção de prestígio que a sua

teorização encontra convergências, por exemplo, com a discussão de Goffman. Se o status social depende do quanto as nossas atitudes alimentam ou não determinadas impressões nos outros, para ter sucesso na apresentação de determinados padrões ideais de comportamento, o indivíduo deve restaurar continuamente condutas anteriores que foram bem sucedidas. Em contrapartida, deve abandonar ou esconder as ações que não sejam compatíveis com o ideal ou expectativa social (GOFFMAN, 2009). No quadro de discussões de Mauss, isto articula-se com as “conveniências” e as “modas” que fundamentam as “imitações”.

Meu ponto aqui é que a criação em dança está sempre imbricada naquilo que Velho (2008) chama de “projeto” individual de vida. Este está associado a uma ‘eidos’, uma visão de mundo (que a narrativa da biografia da vida individual pode ilustrar), mas também a um ‘ethos’ (um estilo de vida, uma organização das emoções onde a variável individual é menos importante). Não existe nenhum projeto de vida individual “puro”, sem referencia ao social, aos outros, as experiências sócio-culturais. Mesmo as emoções possuem seus vínculos sociais. Há emoções valorizadas, toleradas ou condenadas dentro de cada sociedade. (VELHO, 2008).

Embora não haja uma ligação necessária entre subjetividade e questões de poder, e existam

vários trabalhos tanto dentro como fora da dança que investigam o corpo de forma neutra, é importante considerar a dimensão conflitiva que existe entre a configuração de diferentes projetos, tal com apontado por Velho (2008). Os Estudos de Gênero, por exemplo, tem evidenciado o quanto as técnicas corporais consideradas “masculinas” ou “femininas” hierarquizam e demarcam certas disputas, podendo ou não reproduzir preconceitos culturais (ANDREOLI, 2010).

A “representação” do “eu” da qual Goffman fala pode ser lida em relação às técnicas corporais a partir de uma perspectiva que considere a “encenação” diária do “eu” como dada a partir de posições móveis, que podem variar de acordo com o contexto social onde o indivíduo se encontra inserido e que estarão sempre ligadas a relações de poder. Pois se em toda a produção de identidades sociais há exposição, julgamento e comparação, há também sempre preocupação com o gerenciamento de suas técnicas corporais. As técnicas utilizadas para se representar diariamente o “eu” estarão sempre relacionadas à luta pela visibilidade social, portanto, a conflitos de interesses, que demarcam e instauram diferenças.

Alguns autores da área da dança, no entanto, quando tentam equacionar a dimensão política das técnicas corporais na dança, frequentemente caem em um binarismo que opõe o corpo do indivíduo

à técnica corporal. Oliveira (2013), citando Paulo Freire e sua célebre defesa de um modo de ensinar que não se dê apenas pela transmissão unilateral do saber e do conhecimento do professor para o aluno, diz-nos que a técnica corporal: “historicamente associada a um fazer baseado em imitação e tradição, como propõe Mauss (2011) no célebre texto *As técnicas do corpo* passa a representar ofício de descobrir-se, habilidade de desvelar-se, arte de conhecer-se.” (OLIVERA, 2013, p.26). Este autor equipara equivocadamente a noção de “tradição” e “imitação” discutida por Mauss com o que comumente se chama “ensino tradicional de dança”: metodologias de treinamento físico utilizadas no ensino formal e não formal baseadas na idéia de uma coreografia a ser dada pelo professor e repetida pelos alunos.

Evidenciei neste artigo, no entanto, que Mauss situa esta discussão em um quadro bem mais amplo, que inclui, por exemplo, a aprendizagem informal, onde não há nenhuma relação professor-aluno acontecendo. E que, portanto, foge ao escopo das discussões de Freire sobre modelos de educação mais diretivos. E argumentei que Mauss inclui até mesmo padrões inconscientes de “imitação”, definindo o seu conceito de “tradição” como aquilo que é necessário para a “transmissão” de qualquer técnica: “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição” (MAUSS, 1974, p. 217).

A este respeito, Dantas (1997) afirma:

A criação, em dança, subentende uma transformação dos movimentos e gestos cotidianos em movimentos e gestos de dança, através da utilização de procedimentos técnicos e formativos, num processo que não opõe, necessariamente, a técnica à expressividade (p.51) (...) O corpo — ou os corpos — estão sendo constantemente criados / estruturados / construídos; destruídos / desestruturados / desconstruídos; recriados / reconstruídos / reestruturados, de acordo com valores, padrões, ideologias, perspectivas sociais, estéticas e políticas, coletivas e individuais. (p.53) (...) as experiências de criação em dança não prescindem de técnicas de movimento. Mesmo quando são inovadoras, elas são porque, dentre outros motivos, criam novas técnicas, criando novos modos de formar” (p.59)

Antes de se efetivar como movimento ou gesto dançado, de tornar-se físico em um corpo individual, as técnicas corporais já estão pré-estruturadas no campo mais amplo da aprendizagem cultural. O que significa que em qualquer contexto cultural haverá sempre um repertório limitado de possibilidades corporais. Quer o indivíduo esteja engajado em metodologias tradicionais de aula de dança, quer esteja realizando mais exercícios perceptivos ou de sensibilização e voltando-se para a criação em dança a partir da improvisação, essa dimensão normativa continuará existindo. O que não significa dizer que os indivíduos são determinados de forma definitiva por ela.

Primeiro porque a cultura não é sempre um terreno estável e as estruturas sociais que delimitam as “tradições” (no sentido de Mauss) não são monolíticas. Assim, se a matéria-prima da dança é cultural e tem sempre que fazer sentido em algum contexto de interação social que está ligado aos vínculos sociais, este “mundo” da matéria-prima da dança, muda. Na medida em que os seus atores sociais vivem no tempo, sujeitos à interação com outros atores e a mudanças sociais e históricas, ele está em permanente fluxo. Além disso, a cultura, como já disse, é um campo imerso em relações de poder.

Segundo, porque não existe um momento em que o corpo introjete ou incorpore as normas sociais e um outro momento onde delas se liberte. As duas coisas precisam ser compreendidas como acontecendo simultaneamente, dentro de um *continuum* - e não de uma oposição - entre indivíduos e estruturas sociais e culturais.

Assim, o que Mauss definiu como “tradição” (que não deve ser tomado como sinônimo de “ensino tradicional” de dança), incorporando princípios explicativos de teóricos mais recentes que tratam da questão da subjetividade e da relação indivíduo e cultura, revela-se como uma variável muito importante da dimensão técnico-criativa da dança. E deve ser compreendida dentro da sociabilidade coletiva e não referente

apenas a corpos individuais. Assim, o ato de criação em dança passa a ser visto não como um fenômeno puramente subjetivo. Mas como algo que sempre acontece dentro de alguma articulação social. Sempre ocorre dentro de um campo de possibilidades circunscrito histórica e culturalmente. De “tradições”, para usar o termo de Mauss.

Conclusão

A visão de mundo eurocêntrica, positivista e cartesiana sempre operou a partir de certos binarismos: mente versus corpo, natureza versus cultura, indivíduo versus sociedade, etc. É justamente este nosso século XXI um momento em que grande parte das preocupações dos pensadores contemporâneos volta-se para a superação dessas dicotomias. Conforme analisei neste artigo, essa concepção ainda se reflete, hoje, no campo da dança. Mesmo naquelas abordagens mais “holísticas” que pregam a não separação entre mente e corpo nos processos de ensino e aprendizagem. E isto é perceptível pela forma como muitos enunciados desse campo teórico, reproduzem uma oposição binária entre a disciplina do corpo por meio de técnicas corporais ditas “codificadas” ou treinamentos tradicionais versus a expressão pura de um corpo mais “consciente”, mais “artístico”, mais “neutro” ou mais “livre”. Pensamentos que buscam

ultrapassar a dicotomia mente/corpo mas que ainda estão, de certa forma, condicionados por outras dicotomias.

Estas teorizações apresentam o que Elias (1980) denomina “o modelo tradicional de compreensão da sociedade”, chamando-as de “padrão básico de uma visão egocêntrica da sociedade”, onde a pessoa individual é vista como rodeada de estruturas sociais que são entendidas como objetos em cima e acima do seu ego individual. Esta dicotomia mantém o dualismo mente/corpo na forma de um dualismo entre estruturas sociais e culturais, de um lado, e a agência ou liberdade criativa e individual do sujeito, de outro. Esta forma de divulgar e de defender a bandeira das novas abordagens pedagógicas contemporâneas da dança não está presente em todos os autores deste campo. Mas é representativo do que hoje é provavelmente a narrativa teórica dominante em muitas faculdades de dança.

Neste artigo, procurei demonstrar que, se atentarmos para as perspectivas de grande parte da teoria cultural contemporânea, teremos obrigatoriamente que considerar que não existe dicotomia entre estrutura social e expressão corporal individual. Pois contemporaneamente, em teoria cultural, não se trata mais de discutir a liberdade ou a repressão quando se problematiza

a questão de como o cultural determina a construção das nossas subjetividades e dos nossos corpos. Não é somente a idéia de que a liberdade do sujeito é ilusória, mas a idéia de que ser construído e determinado pelo nosso contexto histórico, cultural e social não é mais necessariamente algo que precise ser visto como uma forma de opressão a algum estado “neutro”, “livre” ou “natural”.

Além disso, é importante considerar o quanto as técnicas corporais articulam distinções e demarcam fronteiras identitárias (de classe, de raça, de gênero, de sexualidade, de geração, etc.) entre os diversos grupos e categorias sociais. Assim, qualquer abordagem contemporânea sobre a questão das técnicas corporais na dança precisará levar em conta que existem os desejos de diferentes grupos sociais envolvidos nos usos e nas apropriações de diferentes técnicas corporais. Que o acesso às técnicas corporais será diferenciado para estes grupos, alguns sendo mais privilegiados do que outros, pelo fato da sociedade ser desigual em vários sentidos (econômico, cultural, étnico-racial, etc.). E que é nos arranjos coletivos que a dança pode contribuir para configurar formas de resistência política, como por exemplo, os contextos onde se articula com lutas identitárias de grupos, categorias ou movimentos sociais.

Daí, surge a questão: na pesquisa-artística

em dança deve-se colocar tanta ênfase na biografia pessoal, colocando os incidentes ou acidentes da vida pessoal como o lócus privilegiado da vida emocional? Ver-se como unidade biológica, procurando a sua “verdade” na dança a fim de romper normas, afirmar linhas de fuga e devires (no sentido deleuzeano) ou a emancipação (no sentido freireano) parece fazer parte importante dos enunciados do credo artístico atual da teoria da dança. Por isso a dificuldade em se lidar com perspectivas onde a pessoa ou o sujeito não são considerados como algo tão nítido e fixo. E é a partir de uma visão essencial e não-relativizada do corpo-sujeito que muitos autores atuais da dança tendem a simplificar problemáticas que são muito mais complexas.

As consequências possíveis da reprodução desse dualismo ontológico são previsíveis: mesmo no mundo das novas abordagens pedagógicas em dança, inspiradas nas contribuições do pensamento da “educação somática”, nas noções de “professor-artista” e muitas outras, muitos pensamentos, percepções e construções de gestos e movimentos consistentes com a reprodução de padrões sociais existentes continuarão a acontecer. E mesmo apesar da afirmação de uma retórica libertadora a partir da ênfase na “criação” individual, vários inconsistentes acontecerão o tempo inteiro e poderão levar este enunciado discursivo a não se concretizar nas realidades

empíricas onde tal pensamento pedagógico for aplicado.

Assim, as teorias da dança daqui para frente deveriam cada vez mais atentar para o fato de que as “técnicas corporais” de que Mauss fala não devem ser compreendidas como o produto de vontades individuais livremente fundadoras de suas práticas. Pois as técnicas corporais estão diretamente implicadas na produção das subjetividades e das identidades. E estas são construções que se dão dentro de um contexto relacional. Assim, a criação em dança nunca é um ato individual, mas sim um processo complexo que inclui tanto os ditos estados “internos” (o pensamento, os afetos e emoções), bem como as relações que estes criam no indivíduo com determinadas técnicas corporais, quanto as formações culturais e sociais que provocam estes estados.

REFERÊNCIAS

ANDREOLI, Giuliano S. *Dança, Gênero e Sexualidade: um olhar cultural*. Conjectura, v.15, n.1, jan/abr, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DA MATTA, Roberto. *Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. Mana. 6 (10), 7-29, 2000.

DANTAS, Monica. *Movimento: matéria prima e visibilidade da dança*. Movimento. Ano IV, nº6, 1997/1

DOUGLAS, Mary. *Natural Symbols*. Harmondsworth: Penguin. 1973.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERNANDES, Ciane. *Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

FORTIN, Sylvie. *L'éducation somatic et la formation en danse*. *Nouvelles de Danse*. Bruxelas: Contradanse, n. 28, p. 15-30, 1996.

FORTIN, Sylvie; VIERIA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. *A experiência de discursos na dança e na educação somática*. Movimento, vol. 16, núm. 2, abril-junho, 2010, pp. 71-91. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro. Graal. 2003.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

GIDDENS, Anthony. *Central problems in social theory: action, structure and contradiction in social analysis*. Berkeley: University of California Press, 1979.

GOFFMAN, Irving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis. Vozes. 2009.

GREEN, Jill. *Somatic Knowledge: the body as content and methodology in dance*. Journal of Dance Education. New Jersey, v. 2, n. 4, p. 114-118, 2002.

GUARATTO, Rafael. *Por um conceito de "Danças Populares"*. Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 61-74, jan./jul. 2014

HALL, Stuart. *A centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais de nossos tempos*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez.1997

IANNITELLI, Leda Maria M. *Técnica da dança: redimensionamentos metodológicos*. Revista Repertório. Ano 7. n°7. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador. 2004.

KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo : PUC/SP, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LANGUER, Susane. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAWER, Steph. 'Masquerading as ourselves: Self-Impersonation and Social Life'. In: Identity: Sociological Perspectives. Polity Press; 1 edition, 2007.

LOUPPE, Laurence. *L'utopie du corps*

indéterminé. In : ASLAN, Odette (Org.). *Le corps em jeu*. Paris: CNRS Editions, 1994.

MARQUES, I. *A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea*. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação - USP, 1996.

MARQUES, Isabel A. *Ensino da dança hoje: Textos e contextos*. São Paulo: Cortez. 1999.

MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais". In: . Sociologia e Antropologia. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

ORTNER, Sherry. *Subjetividade e Crítica Cultural*. Horizontes Antropológicos. vol.13 no.28 Porto Alegre July/Dec. 2007.

PINEAU, Elyse L. *Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva*. Educação e Realidade. Porto Alegre. V.35. n°2. P.89-113. 2010.

RODRIGUES, Rogério. *Sociedade, corpo e interdições: contribuições do estudo de Marcel Mauss sobre as técnicas do corpo*. Revista Brasileira de Ciências do Esporte. n°21. Jan/mai, 2000. p.65-70.

SASTRE, Cibele. *Entre o performar e o aprender: práticas performativas, dança, improvisação e análise Laban/Bartenief*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade e Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre. BR-RS, 2015.

VELHO, Gilberto. (2003). *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*.

8° ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

WEBER, Max. *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. Trad. T. Parsons. New York: Scribners, 1958.

* GIULIANO SOUZA ANDREOLI é Professor Assistente de Teoria da Dança no Curso de Graduação de Licenciatura em Dança na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Mestre em Educação (UFRGS). Especialista em Pedagogias do Corpo e da Saúde (UFRGS).

Artigo submetido em: 23/08/2017
Aprovado em: 21/12/2017