


ATENÇÃO SOMÁTICA COMO ABORDAGEM FENOMENOLÓGICA NOS FUNDAMENTOS DA DANÇA DE HELENITA SÁ EARP

 <https://doi.org/10.56238/arev6n4-294>

Data de submissão: 18/11/2024

Data de publicação: 18/12/2024

Igor Carvalho

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA-UFRJ) e mestre pelo mesmo programa.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2750127981336521>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-4426-3149>

E-mail: igorcarvalho1407@gmail.com

André Meyer

Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Química Biológica da UFRJ. Mestre em Ciência da Arte pela UFF. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia ambos da UFRJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3049050933678616>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1192-8037>

E-mail: andremeyer@eefd.ufrj.br

Ana Célia Sá Earp

Especialista em Dança e Coreografia pela UFRJ. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993) tendo sido Coordenadora de Graduação deste curso de 1994 à 2000. Intérprete da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ de 1974 a 1984, tornando-se diretora e coreógrafa a partir de 1986.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/167957641845056>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7562-3371>

E-mail: anaceliadesaearp@eefd.ufrj.br

RESUMO

O trabalho analisa o legado de Helenita Sá Earp na construção da dança como campo de conhecimento no Brasil. Discute que a qualidade artística em dança provém da consciência intuitiva, expressa na criatividade e atenção plena ao movimento, em vez de seguir padrões pré-determinados. A interpretação baseia-se na abordagem antropológica de Thomas Csordas, tomando a noção de “atenção somática” como central. A pesquisa destaca a atenção como postura fenomenológica nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, que vai além de uma visão mentalista, promovendo uma corporeidade conectiva e aberta, onde as energias vitais geram movimento “germinais”. Cada corporeidade possui práticas específicas, e essa proposta, caracterizada pela abertura a caminhos infinitos, aplica-se a diversos contextos, transcendendo uma emergência específica de tempo ou lugar, em um diálogo incessante entre fluxo e forma nas práxis de intérpretes-criadores-artistas-docentes-pesquisadores em dança.

Palavras-chave: Corpo, Antropologia, Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp¹ concebem a corporeidade advinda de uma potência criadora como um sistema aberto que transforma a energia psíquica, emocional e física e constante interação com o grupo e meio ambiente na relação natureza-cultura que tem a capacidade de receber e selecionar informações em multidimensionalidades explícitas e implícitas que o movimento entretém. Desta forma, a corporeidade exprime a totalidade do Ser na sua presença no mundo como parte da criação e da natureza. Neste sentido, o movimento, forma, espaço, dinâmica e tempo se apresentam como faces metamorfoseadas das realidades do Real no intercâmbio contínuo entre vibrações da matéria-energia-luz na Consciência. Nesta originação interdependente entre corpo-natureza e corpo-cultura, estamos imersos em um vórtex² movente neste hipercomplexo aberto sistema dança (Martins, 1999). Neste contexto, as corporeidades são tecidas num todo em redes e tramas entre corpos individuais, grupais e ambientais em campos dinâmicos expresso como holomovimento (Bhom, 2000 apud Harland; Keepin, 2016). Num certo sentido podemos dizer que nos manifestamos tal como um nó de relações voltadas para todas as direções e sentidos. No ser humano a dança emerge e se constrói à medida que ativa esse complexo de relações na totalidade. (Boff, 2019). Assim pensamos ir a um fundo sem fim, por assim dizer, em uma antropologia que coloque a singularidade do humano – profundamente ligada à cultura e ao território – numa trama imanente-transcendente³, onde cada ação sua está interconectada com outra e com tudo e onde cada coisa reverbera – ressoa, por assim dizer, em todas as dimensões do seu ser.

O quadro em que se forma o pensamento-movimento em dança, então, é de conexão com este princípio mais amplo que reverbera nesse dinamismo presente em tudo. A integração com este fluxo propicia ao dançarino uma expressividade profunda e abrangente.

Helenita Sá Earp sempre apontou para a necessidade de integração para uma expressão que toma a vida em toda a sua potência. Quem dança pode, qualquer que seja o movimento; expressá-lo de modo pleno: plenitude em termos de desprendimento, atenção, imersão e poética. O ponto central é que a realização da dança passa pela integração do ser humano com seu mais íntimo, bem como com o movimento cósmico mais amplo. Esta ideia também implica que, de um lado, movimentos tradicionalmente reconhecidos como dança – como sequências de passos alinhados ritmicamente – podem não ser dança; e, de outro, que movimentos aparentemente distantes do contexto da dança

¹ Professora Emérita de Dança da UFRJ (1919 - 2014). Foi uma pesquisadora do movimento, intérprete, coreógrafa e introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras.

² Cf. em JOB, N. Vórtex: modulações da Unidade Dinâmica. Rio de Janeiro: Edite, 2021.

³ Ver as reflexões sobre os termos *tanzīh* e *tašbīh* em TEIXEIRA, F. A fragrância plural do sufismo: Ibn'Arabi e a abertura inter-religiosa. Atualidade Teológica. Revista do Dpto. de Teologia da PUC-Rio / Brasil. Ano XV nº 39, setembro a dezembro /2011, p. 475-486.

podem ser considerados dançantes de todo direito. Isto foi bem expresso por Glória Futuro Marcos Dias⁴ quando disse no documentário “Dançar: a Vida de Helenita Sá Earp”⁵, que o ato de levantar um dedo pode ser um simples apontar, mas quando realizado de modo integrado, investido de força poética, pode ser dança. O ponto aqui é que a qualidade artística em dança deriva da consciência intuitiva expressa na criatividade e atenção plena no movimento, menos que de seu enquadre a padrões pré-determinados e a estilísticas fechadas

2 SOBRE MOVIMENTO

Talvez o mais próximo que possamos encontrar de uma definição de dança em Helenita Sá Earp seja: “Dança é a capacidade de transformar qualquer movimento em arte”. Embora a ontologia da dança proposta por esta pesquisadora do movimento esteja para muito além do que esta frase pode capturar, ela reflete partes fundamentais de seu pensamento, fornecendo uma base substancial para reflexão. Primeiramente, há um alargamento do que é passível de ser considerado dança, de qual o tipo de movimento que pode ser incluído nesta noção. O desenvolvimento de uma profunda reflexão sobre o movimento é parte importante do trabalho de Helenita, apontando-o não apenas como deslocamento físico dos corpos no espaço, mas como um aspecto imanente da realidade. Esta abordagem ao movimento implica, de início, pensá-lo em termos mais amplos que o movimento físico do corpo humano; mas também pertence aos campos do pensamento e da emoção, numa perspectiva criadora individual e grupal e ambiental. Enquanto conceito ou ideia, o movimento também descreve algo mais abstrato, abarcando qualquer tipo de transformação no estado das coisas. Ele pode lidar, então, com aspectos mais sutis do mundo, que, embora integrados a materialidade, a excedem.

Isto implica também numa concepção que a dança pode estar na existência humana no seu dia a dia e no engajamento político em movimentos sociais. Estamos falando de uma coreopolítica (Lepecki, 2013) como prática de mobilização e luta, onde jogos coreográficos grupais são dínamos para proporcionar o bem estar social da coletividade e as ações políticas são jogos coreográficos. O conceito de movimento, assim, nos serve como porta de entrada para o pensamento de Helenita Sá Earp e suas propostas em dança hoje. A inclusão destes fenômenos aqui é relevante pois, nesta abordagem, a plataforma de integração em que se fundamenta a expressão do sujeito constitui-se muitas vezes por atravessamentos do mundo natural, seja através de uma lógica baseada na mimesis metafórica – mover como se fosse – ou na contiguidade metonímica – mover a partir de. Não se trata de uma dança para ser realizada apenas nos salões e teatros, tal como estabelecido na

⁴ Professora de Dança da UFRJ. Co-autora dos Fundamentos da Dança.

⁵ Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/documentario>. Acesso em: 03 jan. 2024.

tradição ocidental; mas é uma dança que também se faz nas florestas, nas praias, nos rios, em contato com folhas, terra e animais, por exemplo⁶. Expande-se essa prática para além do domínio dos espaços de arte institucionalizada, eminentemente urbanos. Visando incentivar esta relação, Earp oferecia muitas aulas em espaços naturais, menos domesticados, bem como neles executava performances. Este contato tem efeitos psicofisiológicos bastante relevantes. Primeiro, desenvolve-se um corpo específico, gerado relacionamente tanto pelo contato físico com os elementos não humanos do mundo, quanto pela presença fenomenológica destes elementos no universo psíquico do sujeito. Além disso, este contato proporciona aos sujeitos tanto níveis significativos de relaxamento psicofísico (Robles et al., 2021) quanto cargas energéticas vitais, importantes na produção de um movimento integral.

3 SOBRE CORPO

E se passamos para este âmbito, de efetivação experiencial da dança, nos deparamos com o que pode ser considerado o campo desta *práxis*: a corporeidade. Enquanto seu fundamento, a corporeidade está imbricada na dança: o corpo coloca em xeque não apenas o sujeito da ação de dançar, mas também as possibilidades contextuais nele contidas. Como já apontado, a dança ocorre em muitas instâncias além das tradicionalmente reconhecidas como tal. Isso não apenas em termos de situações, mas também de agentes envolvidos: o corpo que dança, aqui, é qualquer concreção ontológica possível, qualquer individuação – circunstancial, contudo – de elementos, por mais heterogêneos que sejam. O corpo, portanto, é um coletivo, um agregado relacional, feito de vários corpos em camadas multidimensionais que se sobrepõem e se interpenetram. Em termos práticos, podemos estar falando em algo como um grupo, um “corpo de dança”, em que se trata de um conjunto de humanos atuando juntos num determinado projeto de movimento. Neste caso é bastante claro como o corpo não pode ser retirado de suas relações com os demais, a risco de perder o sentido do movimento, de sua poética. Podemos estar nos referindo também, num exemplo mais heterodoxo, a um agregado de humanos e não-humanos: nadar no rio, caminhar na floresta, sentir o vento da praia. O corpo que emerge ali está fundamentalmente conectado a sua teia de relações, compondo, com os elementos em questão (água, folha, areia etc.) um movimento mais amplo, integral. Trata-se, no fundo, de pensar a integralidade que institui o movimento pleno a partir deste encontro, em que o corpo não se resume a fisicalidade individual.

⁶ Ver em MEYER, A. ; EARP, A. C. S.; VIEYRA, A.; et al. Dança e Natureza: um Ensaio sobre o Corpo Ambiental em Helenita Sá Earp. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019; ver também em MEYER, A. ; EARP, A. C. S. Corpos Híbridos: a Fotopoética como suporte da Ecoespiritualidade In: Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 4. Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança. Salvador: Anda Editora, 2020, v.4, p. 552-586.

A corporeidade humana transita entre o micro e o macro cosmos, desde as partículas ínfimas até os grandes astros siderais. Na corporeidade humana o micro e o macro cosmos nascem e renascem a todo instante. Na dimensão de princípios e possibilidades, o universo é Uno e Múltiplo. Existe permeado pela integração e complementaridade. Todos os campos interagem entre si numa teia dinâmica de conexões. Habitar as areias, pedras, chuvas, rios, mares, raios solares, flores e florestas é manter viva a presença desta conexão oculta e revelada. O ser humano imerge e emerge sua fisicalidade, mentalidade e emocionalidade nas energias da natureza. Na intuição criadora, o ser humano instaura a cultura. Nesta dimensão, a natureza se completa. É natural do ser humano viver em sintonia com a natureza. É natural do ser humano produzir cultura. Natureza e cultura se entrelaçam no universo humano. (Earp, 2011)⁷

Fundamental destacar a amplitude desta dinâmica: a poética requer integração ampla, além do alinhamento rítmico entre os movimentos físicos, ela abarca também o complexo corpo-mente. Esta dualidade, bem como a entre sujeito/objeto, deve ser implodida para a compreensão do movimento integral. Nesse sentido, uma abordagem antropológica centrada no corpo (Csordas, 2008) pode ser de muita valia.

A cultura, que naturalmente inclui as especificidades corporais, costuma ser vista a partir de paradigmas textuais e representacionais, como algo que pode ser lido ou representado. Mas, para o que nos interessa aqui, é mais relevante entendê-la como algo corporificado: o corpo como o lócus da cultura, seu princípio, início e espaço de desenvolvimento, menos que como seu objeto. Isso não implica em restringir a análise a fenômenos biofísicos, por exemplo, mas propõe abordar o corpo de modo paradigmático, de tal maneira que ele abarque fenômenos culturais extensivamente, embora tomados de outra ótica. Escapando ao estabelecimento de uma oposição do corpo a mente, o fundamento analítico deste paradigma é fornecido pela experiência: “experiência como significância do significado, imediata tanto no sentido de sua concretude, sua abertura subjuntiva, sua desobstrução da realidade sensorial, emocional e intersubjetiva do momento presente como também ou não-ensaiada da existência primeira” (Csordas, 2008, p. 16). Tendo a percepção e a prática como aspectos centrais da corporeidade, é simples entendê-la como princípio da cultura, visto que esta é constituída em grande medida por aquilo que se pratica (comportamentos, costumes, tradições etc.) e pelo modo como se percebe (visões de mundo, cognições, gostos, desgostos etc.). Entender a prática como domínio corporal passa pela noção de *habitus* (Bourdieu, 1977, p. 86): “um sistema de disposições duráveis inconsciente e coletivamente inculcado para geração e estruturação de práticas sociais”. E entender a percepção como domínio corporal passa pela noção de pré-objetivo (Merleau-Ponty, 1962): estado perceptivo em aberto, anterior a reificação de objetos culturais, contudo enraizado no mundo social e

⁷ Compilação de fragmentos de textos oriundos das apostilas datilografadas que foram digitalizadas e revistas na pesquisa desenvolvida no Projeto: “Vida, Corpo, Movimento e Criação: fundamentos filosóficos presentes nas concepções de dança de Helenita Sá Earp” no marco do Edital “Humanidades” – 2008 da FAPERJ. Coordenação geral, organização e revisão da Professora Titular Elena Moraes Garcia - IFCH/UERJ.

nas disposições que ele estabelece. Algo importante é que ambos os conceitos destacam um corpo imerso na cultura desde o princípio: o *habitus* descreve um corpo socialmente informado, cujas potencialidades são manifestadas a partir do ajuste às possibilidades objetivas do contexto; e o pré-objetivo descreve um corpo cujos caminhos perceptivos detém, em grande medida, significâncias dadas pelo contexto de projeção da consciência. Nesse sentido, a possibilidade de objetificação do corpo – então tornado um objeto entre outros objetos (Hallowell, 1955) – só pode ocorrer através de um processo reflexivo, secundário, ela não está dada de antemão. Com estas duas noções escapa-se a concepção de corpo como antagônico a mente, ou a qualquer dualidade formulada com base num domínio externo físico e objetivo, de um lado, e um interno imaterial e subjetivo, de outro.

A partir deste paradigma centrado na corporeidade, podemos lançar outra luz sobre certos fenômenos da cultura, especialmente os que são caros à composição de um movimento pleno. Atenção é um deles. A plenitude poética implica em grande medida uma atenção rigorosa ao corpo e as suas relações. Para Merleau-Ponty (1962), a atenção é a constituição ativa de novos elementos perceptivos, articulando explicitamente a consciência o que até então era mero horizonte indeterminado. Entendendo-a como aspecto da corporeidade, Csordas dá uma interpretação somática à atenção: “modos somáticos de atenção são maneiras culturalmente elaboradas de estar atento a e com o corpo em ambientes que incluem a presença corporificada de outros” (2008, p. 372). Este conceito trata da expansão e elaboração do horizonte de percepção a partir da atenção “somática”. Enquanto parte de um olhar paradigmático, este conceito se propõe a uma interpretação ampla do mundo cultural, embora seja excepcionalmente apto a análise de práticas sociais eminentemente corporais, tais como a dança. Entendê-la desta forma é trazer centralidade para a corporeidade em suas diversas modulações culturais. Contudo, o que mais nos interessa aqui, esta noção evidencia o papel da atenção enquanto postura fenomenológica na prática da dança, destacando sua realização através da corporeidade. Sendo a plenitude de movimento também uma plenitude de atenção e consciência corporal, este conceito em muito ajuda a elucidar a abordagem ao movimento proposta por Helenita Sá Earp.

Outro ponto desta abordagem é pautar o movimento e a ação corporal como algo de ordem intuitiva e imaginativa. Compreendidas a partir do paradigma corporal, intuição e imaginação da mesma forma adquirem outra tonalidade. A intuição pode ser vista aqui como conhecimento direto e corporificado: conhecimento no sentido de que a experiência intuitiva interpenetra no acúmulo empírico sobre determinado âmbito da vida. A imaginação, por sua vez, é retirada de seu aspecto abstrato representacional, em que o foco recai excessivamente sobre a cognição imagética. Ela aparece aqui como produto da síntese corporal, descrita por Merleau-Ponty como uma característica da consciência humana projetando-se no mundo cultural. Nesse sentido, ela ultrapassa o escopo

mentalista restrito à uma visão de corporeidade conectiva aberta à infinitude – imagina-se com a totalidade do corpo em suas predominâncias físicas, mentais e emocionais. Além disso, ela excede a ocularidade como sentido predominante: a própria imagem visual cede lugar a uma noção “multissensorial” de imagem (Csordas, 2008), o que é fundamental para pensar o papel da imaginação na dança. O ponto fundamental é notar que a fisicalidade não se opõe a mente, mas integra-se a ela, ocupando a base da percepção e da prática, produtos da cultura. Nesse sentido pode-se falar em uma atenção somática, que serve de alicerce à intuição e imaginação multissensorial, essenciais para a plenitude do movimento.

A corporeidade se manifesta como campos energéticos em constante conexão. A causa e a resultante deste fenômeno é um estado permanente de inteireza. Para termos consciência desta unidade, precisamos estar profundamente atentos no aqui e agora. Isto se reverbera numa Presença íntima em cada detalhe dos movimentos realizados dada peça força que emana da atenção plena. Neste estado, a receptividade se amplia como vórtices que se abrem ao Infinito (de possibilidades). Altas cargas de energia são liberadas e o estado germinal se instaura. (Earp, 1980)⁸

Desta forma integrada, a corporeidade humana pode estabelecer relações significativas com elementos heterogêneos em relação a si, concretizando uma corporeidade coletiva, relacional, em que se dá a poética.

4 SOBRE TÉCNICA

O sentido da técnica criativa está diretamente ligado a todo o instante intuitivo onde se constrói a forma e seus processos de qualificação. Intimamente relacionado ao tópico do corpo está o da técnica. Outro aspecto importante de se mencionar não diz só respeito a utilização de instrumentos para a realização de uma determinada atividade mecânica; as técnicas, aqui, são “técnicas do corpo”, que já foram apontadas na teoria antropológica como domínio primordial da técnica (Mauss, 2003, p. 407): “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico”, pois torna possível a execução de “atos eficazes”. Sendo atravessada também pelo nível da percepção, toda técnica do corpo tem sua aquisição associada a modos somáticos de atenção: absorção e execução de atos eficazes dependem da articulação explícita de novos conteúdos no horizonte fenomenológico através da atenção corporal, retirando-os da indeterminação perceptiva; uma vez masterizadas, as técnicas retrocedem ao campo perceptível do sujeito (Csordas, 2008). Apresentando a técnica desta forma, fica claro não somente sua associação com outras práticas corporais, mas também como a técnica atravessa a corporeidade de modo integral, ela não se restringe a facticidade funcional. A possibilidade de abordar

⁸ Reminiscências de frases de Helenita Sá Earp recordados por Ana Célia de Sá Earp no período da montagem da coreografia “Natura”.

a técnica assim implica muitas questões, que podem ser postas em diálogo com as propostas da presentes nos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

Ela não buscava estabelecer um novo método de dança moderna ou uma modalidade de técnica corporal própria. Seu projeto tinha como objetivo, ao contrário, a emergência de uma série de fenomenotécnicas (Bachelard, 1977) necessárias a eclosão de cada fenômeno corporal desejado, numa dança em constante abertura nascente. Primeiro, não há hierarquia entre os movimentos. Um movimento de sobrancelha pode ser tão fundamental quanto uma abertura de perna, algo inconcebível numa dança como o *ballet*, por exemplo. Não há nenhum movimento específico que seja valorizado de antemão, tendo-se, por outro lado, sua diferenciação qualitativa pelo grau de integração. Nesse sentido, a lógica das “séries” ou “códigos fixos” não encontram ressonância com a abordagem de Helenita como em outras vertentes da dança contemporânea, visto que implicam relações fechadas entre os movimentos. A proposta de Helenita não encontra sentido na reprodução irrefletida de uma sequência de movimentos elencada por ela. O importante aqui é que o intérprete saiba intuir, sentir o movimento, ao mesmo tempo que seja capaz de compreendê-lo intelectual e fisicamente, com ferramentas descritivas apropriadas. O objetivo da formação de Helenita Sá Earp é dar ao intérprete-criador e ao artista-docente em dança a capacidade de criar em direção a um exercício de liberdade, mantendo-se o rigor e a consciência de movimento. Para a professora, assim, o desenvolvimento técnico serve à dilatação das possibilidades corporais, quaisquer que sejam elas.

Dessa forma, a técnica que geralmente é vista de modo estritamente instrumental, como um meio para um fim, ferramenta útil a realização de determinado produto, passa aqui a ser vista como o próprio desencobrimento das possibilidades do corpo. Na técnica já se encontra dança, pelo menos seu desvelar inicial. Ao treinar ou fazer exercícios de repetição o intérprete não está simplesmente se preparando para, posteriormente, dançar; mas intenta-se uma elaboração criativa das atividades voltadas para o desenvolvimento corporal. Técnica e execução são processos integrados: ao mesmo tempo que a técnica deve instaurar processos criativos de aprimoramento, a própria execução deve ser compreendida tecnicamente. Importante aqui é notar o papel criador da técnica. Desta forma, coloca-se a técnica em função da intuição que fornece o caminho para a execução e compreensão do movimento, independente de qual seja. Nesse sentido, esta abordagem trabalha o desenvolvimento técnico com base na germinalidade⁹.

⁹ Ver SOUZA, T. F.; MEYER, A.; EARP, A. C. S. Germinações: a semente como metáfora em dança. In: Anais da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Rio Branco: Strictu Sensu, 2023, p. 104 -117. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/ebooks/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos/>. Acesso em: 08 mai. 2024.

Com esta noção se quer apontar para as possibilidades de movimentos mais básicos do corpo, ensejadas por sua própria forma.¹⁰ Busca-se a simplicidade do movimento na origem de cada articulação gestual, cuja compreensão e apropriação tornam possíveis infinitas possibilidades relacionais. Ao se abordar o movimento em termos de princípios germinais, o que se faz é prestar mais atenção as potencialidades ilimitadas movimentos no corpo que numa gama específica de expressões. Os princípios de movimento, as situações germinais do corpo, são potencialidades geradoras, que, abrindo-se para novas formas por elas mesmas sugeridas, instalam um devir de manifestações cinesiológicas. Em termos práticos, isso se traduz no domínio de movimentos absolutamente simples, seguidos de sua combinação criativa, quando adquirem complexidade progressiva. Mas é fundamental notar que já no nível básico, pequenas diferenças na conexão já modificam as qualidades poéticas do movimento.

Há, portanto, um esforço de tornar os princípios o mais germinais possível, pois quando adquirem conexões complexas já tomam especificidades significativas, se delimitam. Os princípios germinais são como sementes, abertas ao cultivo, ao mesmo tempo que as conexões também precisam ser elaboradas de modo criativo para não perderem sua germinabilidade. Nesta valorização da germinabilidade existe uma tentativa de encontrar uma base comum, a partir da qual desenvolver várias modalidades corporais, não restringindo a técnica a um padrão único. Abordando a técnica nesse sentido, as especificidades da elaboração do movimento são menos uma sistematização cinesiológica prévia, e mais aspectos das particularidades do criador – indivíduo e coletivo – integradas ao seu impulso poético, então expresso em formas particulares – a técnica em função da criação. Do simples ao complexo, da potencialidade a manifestação e na coerência com o conteúdo e objetivos a serem desenvolvidos em um determinado contexto. O estabelecimento de uma compreensão sistemática dos movimentos básicos, com atenção à riqueza de detalhe de cada parte do corpo, portanto, é, central na abordagem de Helenita a técnica. O estudo destes movimentos pode ser feito em diferentes articulações, bases de sustentação e Famílias da Dança¹¹. A importante contribuição de Helenita Sá Earp sobre a questão da técnica em dança é a negação da hierarquia cinesiológica através da valorização da germinabilidade.

¹⁰ Trabalhar a partir de movimentos sugeridos pela própria forma do corpo humano não implica em adotar inexoravelmente a forma humana tradicional, o que exclui pessoas com deficiência (PcD). Esta ideia refere-se aos movimentos básicos de qualquer forma humana. Rosângela Barnabé trabalhou dança e movimento corporal com PcD com base na abordagem de Helenita, e incentivada por esta. Barnabé apontou que foi a liberdade de ação corporal apresentada por Helenita que a possibilitou realizar este trabalho (Meyer; Earp, 2019, p. 116).

¹¹ Situações onde o corpo move-se como um todo, estudado em torno de princípios que possuem elos comuns. São os estudos sobre criação e a variação das Transferências, Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações.

5 SOBRE PEDAGOGIA

O princípio pedagógico é sistêmico, dinâmico, aberto e adaptativo¹² que busca oferecer um trabalho corporal amplo e para todos, de tal maneira que se explore as singularidades que cada intérprete pode trazer à cena. Sua abordagem - absolutamente didática e aberta - permite que seja gerado um saber e fazer artístico e pedagógico na dança que articula objetividade e liberdade.

Em termos gerais, é importante fornecer aos corpos uma maior amplitude de possibilidades corporais, que se faz através do domínio das situações germinais do corpo e associações complexas criativas em diferentes esquemas e progressões do movimento. Levar em consideração o contexto quer dizer, sim, o ambiente físico, institucional e humano em que a aula se dá, mas também a experiência corporal prévia dos envolvidos, com potencialidades e delimitações específicas. A construção do projeto de aula deve ser, assim, relacional. Importante destacar que o professor, aqui, não é um mero adestrador, que professa o ensinamento, mas sim um intérprete-criador: o ministério da aula implica necessariamente um exercício de criação, exatamente por se tratar de uma abordagem aberta, em que o ensinamento não está dado de antemão.

Este princípio pedagógico pode muito bem se embasar no paradigma antropológico do corpo, já referido. A noção de percepção pré-objetiva que evocamos já aponta para a imersão do corpo (base da experiência) no social, mas é o conceito de *habitus* que melhor demonstra esta relação. Este é um conceito que quebra com a dualidade entre ação e estrutura na compreensão das práticas, interpelando-as através do corpo socialmente informado como “princípio gerador e unificador de todas as práticas, o sistema das inseparáveis estruturas cognitiva e avaliativa que organizam a visão do mundo de acordo com as estruturas objetivas de um determinado estado do mundo social” (Bourdieu, 1977, p. 124).

O *habitus* reúne, assim, o conjunto total das práticas de um determinado contexto, tanto a partir das estruturas psíquicas que lhes fornecem sentido quanto das condições objetivas cujo princípio também é seu produto. Csordas (2008) aponta o conceito bourdieusiano como um sistema de disposições duráveis, de operação inconsciente e coletiva voltado para a geração e estruturação de práticas e representações. Enquanto tal, as práticas são destacadas em sua contextualidade, dependência em relação ao *habitus* coletivo de que partem, visto que sua realização implica adaptação ao ambiente comportamental (Hallowell, 1955).

A corporeidade individual, portanto, emerge de um determinado contexto experiencial e traz consigo um princípio gerador eminentemente social, um conjunto de disposições adquiridas coletivamente – a vida e a experiência de mundo do sujeito estão no corpo, inseparáveis dele. Neste

¹² Ver MORELO JÚNIOR, I. Pedagogia dos sistemas dinâmicos abertos e adaptativos (PSDAA) – uma relação entre: educação, teoria dos sistemas, complexidade e cognição. São Paulo: Scortecci Editora, 2019.

quadro, a exigência de um padrão de movimento único na formação técnica não faz sentido, ou pelo menos torna mais difícil a expressão plena, visto que muitas vezes o padrão não está contido, inicialmente, nas possibilidades corporais do sujeito. Apresentar a diversidade corporal pela ótica do *habitus* é uma forma de complementar a diversidade física mais óbvia: diferenças de estrutura óssea, cavidades, musculatura, tendões e ligamentos, que determinam a amplitude do movimento e particularizam as possibilidades de movimento corporal. Além da fisicalidade individual há, assim, o nível cultural, cujas disposições são estabelecidas coletivamente que particularizam tendências e possibilidades do corpo. A aceitação desta pluralidade de corpos e suas especificidades de movimento é parte central da fundamentação pedagógica desta abordagem em dança. Uma proposta aberta que busca prover preparação técnica para todas as corporeidades.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falamos anteriormente de uma antropologia que coloque a singularidade do humano como ser relacional – profundamente ligado à cultura e ao território. Trata-se de uma abordagem ao movimento que se propõe a um trabalho corporal para todos, tanto no sentido de disponibilidade quanto de exploração da singularidade individual. Tentamos deixar isto claro a partir do modo como a professora Helenita Sá Earp pensava movimento, corpo, técnica e pedagogia, acrescentando algum embasamento antropológico possível. Além de apontar para a abertura geral desta abordagem, nos parece importante destacar de forma mais minuciosa as problemáticas envolvidas na adequação de corporeidades a um padrão cuja rigidez e fechamento estrutura a normatividade das regras de como se mover.

Quando nos endereçamos a dança enquanto uma prática de vinculação cultural, destacamos a dupla dimensão que a atravessa, geral e particular: ao mesmo tempo que se trata de um fenômeno presente nos mais diversos grupos humanos (se não em todos), cada um possui um modo bastante específico de fazê-lo. E o mesmo vale para a cinesiologia em geral, sendo esta uma forma latente da dança: todos se movem, mas a mobilização muscular, a simbologia do padrão e a própria concepção do corpo que se move é particular. Nos termos do paradigma do corpo a que nos referimos, essa diferenciação das práticas corporais ocorre pela imersão prévia do corpo em determinada dinâmica social, em que a percepção parte de um corpo já existencialmente socializado para expansão de seu horizonte fenomenológico, bem como das possibilidades de estruturação de práticas partem do sistema de disposições coletivas. Principalmente se temos em foco uma dança baseada na integralidade, é difícil pensar em alguma prática corporal que não seja atravessada pela perceptibilidade do sujeito e pelas condições objetivas de sua realização. As questões envolvidas num diálogo entre corporeidades muito diferentes no âmbito da dança, então, ficam mais claras.

O fato de esta discussão localizar-se num contexto de encontro de corporeidades diversas – qualquer que seja a escala: Brasil, universidade pública, espaço urbano etc. – a torna especialmente relevante. Trata-se de lugares em que convivem formas muito distintas de se mover, perceber e praticar. É claro que isto se reflete também no âmbito específico da dança, principalmente no que tange sua institucionalização. Como já dito, a proposta de Helenita Sá Earp aparece em alguma medida como contraponto as técnicas pré-codificadas (*Jazz*, *Ballet*, Sapateado, Dança Moderna etc.) abordagens disponíveis formalmente, que detém maior permeabilidade em academias e clubes ainda hoje, por exemplo¹³. Isso se evidencia em grande medida pelo lugar que o *ballet*, de tradição histórica eminentemente europeia, ocupa na dança: valorizado o enquanto dança “erudita” ou “clássica” no imaginário social, e utilizado como metodologia técnica padrão para outras propostas de dança, formando uma série de derivações que dele tentam se afastar, mas permanecem enraizadas em sua matriz corporal. E sendo este um texto que parte de um território historicamente colonizado como é o Brasil, a dimensão do poder não pode ser excluída da análise. Esta diferença quanto ao lugar que cada manifestação somática ocupa no imaginário social e a sua inserção institucional correspondente se deve ao longo processo de marginalização de manifestações culturais não brancas que atravessou os últimos séculos. Ainda mais agudo é o caso de práticas em que o corpo ocupa primeiro plano: marcador visível da diferença racial, que lança o sujeito num “comércio de olhares” (Mbembe, 2018, p. 199), esta circulação valorativa dos sentidos que é o racismo.

A situação de dominância cultural e rigidez cinesiológica estabelecida no Brasil, mas com grau significativo de generalização pelo ocidente, tornam complicada a convivência entre modalidades corporais muito diferentes, que naturalmente inclui a dança. Nesse sentido é que pode ser interessante a promoção de uma abordagem aberta, que não estabeleça hierarquias *a priori* de um movimento sobre outro, como as propostas desenvolvidas por Helenita.

Uma corporeidade aberta se derrama em caminhos infinitos. O estado criador é o eixo central de sua existência. Rompe-se constantemente com a possibilidade de se estagnar em modelos rígidos e fixos. Acolhe-se de modo orgânico todas as possibilidades. Descobre-se e revela-se as potencialidades geradoras. Coloca-se sempre a disposição da intuição. Nesta perspectiva, o conhecimento é variacional e tem em si o princípio do não fechamento. A inclusão de tudo e todos formando uma unidade complexa entre fluxo e forma. Trabalha-se na perspectiva de especificidades abertas ao diálogo com as transformações a partir da imanência com as forças germinativas. A integração com a diversidade dos contextos faz parte da natureza do estado criador. A justaposição de modelos, a imposição cultural e a valorização de uma cultura sobre

¹³ Destacamos que esta disparidade é mais significativa no âmbito institucional exatamente porque na vida cotidiana as alocações afetivas funcionam de outra forma, pois transitamos em espaços de pertencimento múltiplo, em que danças negras e indígenas podem adquirir valor de centro, não de margem. Falamos de escolas de samba, favelas, subúrbios, aldeias etc., lugares que, embora não tenham enraizados em si tanto poder escalar, são absolutamente relevantes na vida das pessoas, especialmente pela gramática corporal de que se valem.

outra é eliminada na raiz, uma vez que no estado criador, caminhos infinitos sempre acolhem as especificidades que se dão entre as pessoas no espaço e tempo. (Earp, 2011)¹⁴

O fato de sua proposta ser caracterizada pela abertura a caminhos infinitos, ela é absolutamente aplicável a outros contextos que não se restringem a uma emergência específica de uma pessoa ou grupo em um determinado tempo e lugar, como aliás já vem sendo feito¹⁵. O que este texto procura fazer é apontar para a abertura de novos estudos e horizontes a esta possibilidade de modo mais enfático e fornecer reflexões que apontem para este caminho.

Fundamental destacar que não se trata de subsumir as danças não ocidentais a uma abordagem universalizante, em que tudo cabe. Ao contrário, visa-se destacar a singularidade de cada manifestação corporal e se valer destas especificidades para estabelecer um diálogo frutífero artisticamente e adequado pedagogicamente. Além disso, é importante notar que a aplicação concreta deste diálogo implica que haja profissionais qualificados para o ensino destas modalidades corporais em desenvolvimento dialogal incessante entre fluxo e forma nas *práxis* de intérpretes-criadores-artistas-docentes-pesquisadores em dança.

¹⁴ Idem nota 7.

¹⁵ Refiro-me ao trabalho da professora Tatiana Maria Damasceno da UFRJ, onde coordena o Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira (NUDAFRO) que desenvolve um trabalho de criação, direção e interpretação em dança contemporânea, pautado pela integração entre o estudo dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp com manifestações afro-brasileiras e o conceito de corpo cênico dilatado.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. Epistemologia. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOFF, L. Reflexões de um velho teólogo e pensador. Petrópolis: Vozes, 2019.
- BOUDIEU, P. Outline of a theory of practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- CSORDAS, T. J. Corpo/Significado/Cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. Ilha Revista de Antropologia. v. 13, n. 1,2, p. 041-060, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 21 ago. 2024.
- MAUSS, M. As Técnicas do Corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MARTINS, C. F. Improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo. São Paulo: Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5100>. Acesso em: 04 jan. 2024.
- MBEMBE, A. Crítica da razão negra. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MEYER, A.; EARP, A. C. S. VIEYRA, A. (Ed). Helenita Sá Earp: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019. Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/sobre-helenita>. Acesso em: 04 jan. 2024.
- MERLEAU-PONTY, M. Phenomenology of Perception. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- HALLOWELL, I. A. The Self in Its Behavioral Environment. In: Culture and Experience, p. 75-110. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1955. Disponível em: <https://archive.org/details/cultureexperienc1955hall/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 04 jan. 2024.
- ROBLES, K. E. et al. Aesthetics and Psychological Effects of Fractal Based Design. Frontiers in Psychology, p.1-21, 2021. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8416160/pdf/fpsyg-12-699962.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2024.
- HARLAND, M.; KEEPIN, W. A Canção da Terra: uma visão de mundo científica e espiritual. São Paulo: Roça Nova, 2016.